

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

MARCIA MARIA CORSI MOREIRA FANTINATTI

**“A NOVA REDE GLOBO: Trabalhadores e movimentos Sociais nas
Telenovelas de Benedito Ruy Barbosa .”**

Tese de Doutorado em Ciências Sociais apresentada
ao Departamento de Sociologia do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas, sob orientação do Prof. Dr.
Marcelo Siqueira Ridenti.

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida e aprovada
26 / 02 / 04, perante à Banca Examinadora.

Banca Examinadora:

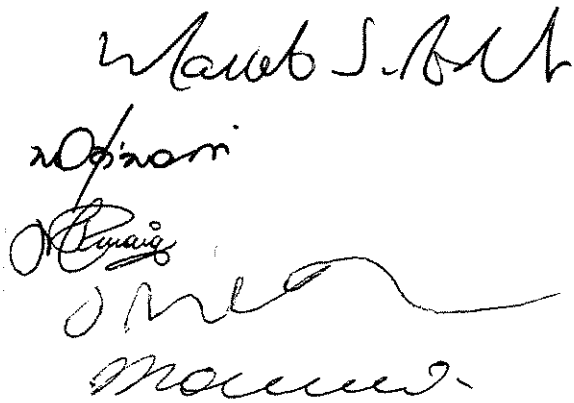
Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti

Profª. Dra. Maria Orlanda Pinassi

Profª. Dra. Marta Regina Maia

Prof. Dr. José Mário Ortiz Ramos

Prof. Dr. Fernando Antonio Lourenço



Fevereiro/2004
Campinas, SP

**UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE**

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	F218n
V	EX
TOMBO BC/	59020
PROC.	16 - 113 - 04
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	15/06/04
Nº CPD	

CM00198463-0

Bib;d: 317727

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

Fantinatti, Márcia Maria Corsi Moreira

F218n A nova Rede Globo : trabalhadores e movimentos sociais nas telenovelas de Benedito Ruy Barbosa / Márcia Maria Corsi Moreira Fantinatti. - - Campinas, SP : [s. n.], 2004.

Orientador: Marcelo Siqueira Ridenti.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Rede Globo. 2. Movimentos sociais. 3. Telenovelas. 4. Televisão – História e crítica. 5. Ideologia e comunicação. 6. Trabalhadores na televisão. 7. Indústria cultural. I. Ridenti, Marcelo Siqueira, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

RESUMO:

Neste estudo, abordamos as telenovelas brasileiras da década de 90, que tentaram retratar aspectos da realidade brasileira, introduzindo temas de interesse social em suas tramas. Os dados empíricos foram tomados de 'Renascer', 'O Rei do Gado', 'Terra Nostra' e 'Esperança' - que, no conjunto, tratam da propriedade da terra e reforma agrária, bem como referem-se aos trabalhadores e suas organizações coletivas e a movimentos sociais (remotos ou contemporâneos) no Brasil -, escritas por Benedito Ruy Barbosa e produzidas pela Rede Globo de Televisão. Destaca-se o fato de as telenovelas constituírem o principal item da programação televisiva no Brasil, podendo ser seguidas, em média, por cerca de 60 milhões de telespectadores. Ao pesquisá-las, procuramos contribuir com os estudos sobre TV e realidade. A análise se concentra nas formas de construção da imagem dos trabalhadores, na ênfase à identidade nacional e ao mito da integração social; no apelo ao consumo de bens materiais e simbólicos; nas maneiras de ocultar / desvendar a natureza dos conflitos e desigualdades sociais através das telenovelas. Mas também se refere a aspectos da relação da emissora que as produz com os respectivos governos, procurando, simultaneamente, identificar os elementos centrais de seu discurso atual e relacioná-lo ao papel de suas telenovelas a partir da década de 90.

ABSTRACT:

This study approached the Brazilian 'telenovelas' of the last decade, which tried to portray aspects of the Brazilian reality, introducing thematic considered socially important. The empiric data were taken of 'Renascer', 'O Rei do Gado', 'Terra Nostra' and 'Esperança' - that are about the division or concentration of the rural property, as well as about labours and its organizations, and social manifestations (remote or contemporary) in Brazil - written by Benedito Ruy Barbosa and produced by the 'Rede Globo' Television. The prominence fact: they are the most important in Brazilian television; the telenovelas has about 60 million viewers. When researching them, we tried to give our contribution to the studies about TV and reality. The analysis concentrates in the forms of construction of the workers' image, in the emphasis to the national identity and in the myth of the social integration; in appeal to the material and symbolic consumption forms; in the ways to hide / to unmask the specific nature of the conflicts and social inequalities, that characterize Brazil, through the 'telenovelas'. And it is also referred to the aspects of the relationships of the 'Rede Globo' with the respective governments, simultaneously, trying to identify the central elements of current discourse of 'Rede Globo' about itself and to relate it to the function of the telenovelas, starting from the years 1990.

Sumário:

Introdução

Salário Mínimo, Futebol e TV: 'pão e circo'? Página 10

Capítulo 1

O Discurso da Rede Globo sobre suas telenovelas revelando o empenho por uma nova imagem. Página 17

A Globo alega que não recebeu favores de governos, nem foi criada com apoio dos militares. Página 27

A Globo alega que não omitiu ou manipulou fatos, nem dispensou tratamento desigual a políticos e partidos. Página 35

A Globo alega que suas novelas não 'alienam', ao contrário, remetem à realidade. Página 50

Telenovelas: para elas, o tempo não para, ou assistimos a um museu de 'grandes' novidades? Página 54

Telenovelas: da 'alienação' à reflexão? Página 64

Realidade e Ilusão convivem nas telenovelas: uma forma a mais na distorção de fatos reais? Página 69

Capítulo 2

Os autores e a busca de identidade contida nas telenovelas. Página 81

A "era" Janete Clair e a fase atual: um breve balanço. Página 89

A 'crítica social' em Gilberto Braga: as novelas do período da 'Nova República'. Página 91

O 'realismo doméstico' de Manoel Carlos. Página 96

Sobre os limites à autonomia do autor de telenovelas produzidas pela Rede Globo. Página 105

Afinal: nada a esperar das novelas? Página 129

Capítulo 3

'Renascer' e 'O Rei do Gado': a conquista do horário nobre por Benedito Ruy Barbosa. Página 133

Conformismo e resignação: o naturalismo como base da narrativa. Página 139

A Defesa da propriedade privada em 'O Rei do Gado'. Página 146

Culto ao individualismo e ascensão social - O patrão como 'trabalhador' e o mito do self-made man. Página 149

Terra: gigante pela própria natureza. Página 155

A figura do político em 'O Rei do Gado'. Página 159

Pontos de sintonia entre a auto-propaganda da emissora e análises conceitual-metodológicas atuais. Página 177

O Universo estético das novelas 'de época' de Benedito Ruy Barbosa e a recorrência ao neo-realismo. Página 185

Capítulo 4

'Terra Nostra' - A 'beatificação' dos padrões. Página 191

A afetividade e a cordialidade como marcas das relações sociais. Página 212

A figura do banqueiro e do banco na novela 'Terra Nostra': auxiliando os trabalhadores. Página 221

Coesão social e identidade nacional. Página 223

As lutas coletivas são rechaçadas. Página 229

A figura do político em 'Terra Nostra'. Página 237

O tratamento dado a fatos históricos que envolveram contestação às classes dominantes. Página 243

O Estado ausente (para as classes trabalhadoras...). Página 246

Capítulo 5

'Esperança' - Novelas da Globo em tempos de eleições presidenciais. Página 249

Madalena: a vida da mulher do comunista, no cortiço a lamentar-se da pobreza. Página 256

A personagem Nina: de sindicalista a administradora da fábrica. Uma metáfora da candidatura Lula? Página 267

Ainda o individualismo como modelo: a ascensão social e riqueza como principais valores. Página 275

Comunismo, anarquismo, fascismo: tudo a mesma coisa, afinal? Página 281

O personagem Giuseppe, anarquista-comunista arrependido. Página 290

As modificações produzidas em 'Esperança' pelo novo autor, Walcir Carrasco. Página 297

O último capítulo de 'Esperança': adesismo ao governo recém-eleito? Página 303

Considerações Finais - Página 305

Anexos:

Anexo I - telenovela 'O Rei do Gado'. Página 317

Anexo II - telenovela 'Terra Nostra'. Página 318

Anexo III - telenovela 'Esperança'. Página 319

Anexo IV - Notas sobre outros trabalhos de Benedito Ruy Barbosa. Página 320

Anexo V - Ficha técnica, sinopse e elenco das telenovelas analisadas. Páginas 321-328

Bibliografia citada - Página 329

Agradecimentos:

Ao CNPq (concedeu-me bolsa por trinta e seis meses) e à Capes (no âmbito do Programa de Doutorado com Estágio no Exterior, concedeu-me bolsa por doze meses).

Aos amigos que colaboraram para que eu obtivesse êxito; pelo apoio, pela 'torcida': Stefano Ghiglioni, Maria Cida Ferreira, Flávio Pellegrini, Rose Cavalcante e Alexandre Souza Ramos.

A Claudio, Cecilia e D. Novella Alberghini, que me hospedaram numa breve temporada de estudos em Bolonha. Pela amizade e por me proporcionarem contato com os debates do Partito della Rifondazione Comunista sobre TV e sociedade.

Aos familiares e amigos que foram 'castigados' com a 'tarefa' de gravar ou transcrever documentários, capítulos, entrevistas de novelas, bem como de 'coleccionar' suplementos de jornais e revistas alusivos ao tema. Meus pais (Moacyr e Yolete), minhas irmãs (Carla, Daniela e Paola) e também Guto, Laerte e D. Lucila. Nas constantes e penosas idas ao Consulado Italiano para obter visto e em inumeráveis outras situações, também pude contar com o apoio decisivo e com a companhia destes.

Aos amigos (ao mesmo tempo colegas do IFCH) com quem tive o prazer de compartilhar aprendizados: Juliana Ghisolfi, Andréia Barbieri, Daniel Romero, Golberi Lessa, Marce Moliani, Elisa, Andréa Sampaio, Eurenice, Valquiria Padilha, Wagner Molina, Senilde, Eliana Rueda, Claudinei Colleti, Simone Siviero, Wanderley Carvalho, Flávio de Castro, Márcio, Augusto Buonicore, Francisco Farias, dentre outros igualmente especiais, ao longo do percurso.

Aos funcionários do IFCH - que se tornaram amigos queridos -, pelo apoio técnico e pela dedicação: Lourdinha, Gil, Cris, Neide e Júnior.

Ao coordenador do site teledramaturgia, Nilson Xavier, que gentilmente cedeu fotos utilizadas nesta tese.

À profa. Leila da Costa Ferreira, por orientar com dedicação e empenho o meu Estágio Docente, bem como por me encorajar permanentemente a enfrentar os desafios acadêmicos, em seus diferentes níveis e situações.

Aos meus alunos do curso Tópicos Especiais de Humanidades, onde desenvolvi tal Estágio e aos do curso Estrutura e Estratificação Social, onde atuei desenvolvendo Estágio de Apoio à Docência.

Ao prof. Ricardo Antunes e ao prof. José Mário Ortiz Ramos, pelas críticas estimulantes ao meu texto de qualificação e por indicações valiosas à minha pesquisa.

Ao prof. Marcelo Ridenti, orientador, pelo respeito às divergências.

Ao meu co-orientador prof. Michele Sorice, da Faculdade de Ciências da Comunicação da Universidade de Roma, onde pude realizar proveitoso aprofundamento de estudos, ao longo de um ano, pelas importantes e polêmicas discussões conceituais suscitadas por seu curso 'Storia della Radio e della Televisione'.

Ao prof. Sérgio Brancato, professor de Cinema junto àquela Universidade e coordenador da equipe de roteiristas da novela italiana 'Un Posto al sole' (produzida pela RAI), por preciosas indicações bibliográficas e por compartilhar idéias e perplexidades sobre imagens dos trabalhadores na ficção.

Para Guto.
Seu companheirismo
Faz com que eu encare a vida
Como se ela fosse *'veramente bella'*.

Introdução

Na presente introdução, apresentamos nossas hipóteses centrais e indicamos algumas formas de observação e análise que orientaram nossa trajetória.

Nossa pesquisa teve por objeto investigar as formas pelas quais temas da realidade brasileira viriam sendo retratados nas telenovelas atuais.¹

Optamos por focar as telenovelas que, numa análise preliminar (baseada em sinopses), ofereceram material mais farto à pesquisa específica que pretendíamos efetuar: aquelas escritas por Benedito Ruy Barbosa e produzidas pela Rede Globo a partir dos anos 90. Seja em tramas contemporâneas ou nas consideradas 'de época' (referidas a um tempo passado) - remetem direta ou indiretamente à propriedade da terra, à reforma agrária, assim como a organizações coletivas e a movimentos sociais.

Buscamos, simultaneamente, identificar aspectos relativos à Rede Globo - qual a nova imagem que esta pleitearia junto ao público na atualidade; quais transformações estariam ocorrendo na forma de relacionar-se com temas da realidade que envolvem lutas políticas e contestação popular e como viria perseguindo seus objetivos - com vistas à compreensão dos parâmetros da mudança (ou continuidade) no relacionamento TV brasileira x movimentos sociais, representada pelas novelas atuais.

Um dos principais elementos a desvendar, dentro da aparentemente repetitiva temática - a programação da televisão associada a abuso de poder e manipulação de informações -, é o particular movimento de 'transformação da identidade dos *medias*'; para usar expressão de Martín-Barbero que, de modo pertinente, considera que as indústrias culturais *"...constituem hoje a mais*

¹ As telenovelas constituem um fenômeno sociológico relevante, entre outros fatores, por serem o principal item da programação da TV no Brasil. Subdivididas em capítulos diários, têm duração aproximada de oito meses e chegam a ser seguidas, em média, por 60 milhões de espectadores.

complexa reorganização da hegemonia.²". Segundo afirma o autor:

"Ao tornar-se mais plural, secularizada, menos homogênea, a sociedade propõe ao papel das mídias outros desafios e também outros alcances." (Martín-Barbero, 2001:100)

Apresentação dos capítulos:

No Primeiro Capítulo, feita a apresentação das hipóteses gerais de nossa pesquisa, indicamos o seu desenvolvimento, buscando situar nosso objeto de análise - imagens dos trabalhadores e movimentos sociais nas telenovelas - no debate sobre os media e atualidade.

Tendo as novelas de Benedito Ruy Barbosa como foco de maior interesse, iniciamos buscando os pontos sobre os quais, num passado não tão remoto, incidiam algumas contundentes críticas dirigidas às telenovelas da Rede Globo e que, na atualidade, desapareceram, dando lugar a grandes - e às vezes insustentáveis - consensos e generalizações, segundo os quais, as novelas atuais serviriam à reflexão sobre a realidade brasileira, ao retratarem em suas tramas os movimentos sociais e outros temas atuais.

Enfocamos a Rede Globo de televisão a partir da confrontação entre a atual propaganda feita pela emissora a seu próprio respeito e aspectos de sua

² E nisso, sublinhamos, coincidem com o neoliberalismo, essa forma através da qual a sociedade capitalista busca rearticular-se e se auto-defender. Segundo Vizentini, a força motriz da globalização - um fenômeno de transformações econômicas e civilizacionais - é a tentativa de reestruturação do capitalismo, com base em competitividade e através da Revolução Científico-Tecnológica; o neoliberalismo equivale a uma tentativa de administração da globalização em moldes conservadores, visando transformar a economia mundial enquanto reforça o domínio de nações e grupos sociais atualmente hegemônicos (Vizentini, 1997:9). Luís Fernandes (1997:20) explicita em que medida o neoliberalismo é uma estratégia de recomposição de forças políticas, econômicas e militares, define-o como "... uma estratégia de abertura e conquista de mercados pelo grande capital dos países centrais, que se utiliza da supremacia política destes para forçar o resto do mundo a dismantelar instrumentos fundamentais de soberania e proteção nacional." E tratar-se-ia, enfim, de um movimento de recomposição e relançamento da hegemonia norte-americana no sistema internacional.

trajetória - de sua implantação e desenvolvimento até os dias de hoje -, atentos às respectivas relações da emissora com o Estado e o poder. Buscamos traçar brevemente o contexto político-social em que se desenvolve e se consolida a emissora e, particularmente, como foram evoluindo, no interior de sua programação, as telenovelas.

Abordamos a Globo no período final da ditadura militar e naquele de 'redemocratização' do país; apontamos o envolvimento desta na eleição do primeiro presidente civil após o período militar, bem como sua atuação diante do processo que o obrigou a afastar-se do governo, sob denúncias de corrupção; apresentamos a hipótese segundo a qual, elementos ligados ao episódio 'Collor' - entre os quais, a necessidade de proteger a credibilidade da emissora e manter sua liderança da audiência - constituíram fatores decisivos a desencadear transformações na programação, as quais teriam atingido também as novelas.

No segundo Capítulo, abordamos a audiência das telenovelas, as formas de consumo que produz e induz, através das tradicionais e novas formas de apelo publicitário e merchandising.

Estabelecemos um debate sobre telenovelas e incorporação da realidade, a partir de estudos que buscaram periodizar as diferentes fases e tendências desse item da programação da Rede Globo, relacionando-as às específicas conjunturas político-econômicas em meio às quais eram levadas ao ar.

Procuramos compreender quais as diversas formas de retratar a realidade, pelas telenovelas, sob os 'anos de chumbo' e no período pós-censura, buscando traços comparativos entre diferentes autores, da 'era' Janete Clair aos 'tempos' de Benedito Ruy Barbosa. Focamos nossa análise nas 'fórmulas' que os diferentes autores usam para 'mostrar a realidade' e buscar identificação com o público, a partir do que, procuramos abrir terreno que facilitasse o destaque às especificidades das novelas que escolhemos analisar. Também procuramos elencar elementos para uma reflexão sobre os limites (objetivos e subjetivos) à autonomia do autor, em tempos de televisão marcada, ainda mais, pelo ritmo mercantil.

Nos Capítulos três, quatro e cinco, por fim, desenvolvemos um relato da

observação das novelas de Benedito Ruy Barbosa. Procuramos analisar detidamente as novelas '*O Rei do Gado*' (1996), '*Terra Nostra*' (1999-2000) e '*Esperança*' (2002-2003), as mais recentemente levadas ao ar, e completamos nosso estudo apresentando algumas referências a outra novela do autor, na mesma década: '*Renascer*' (1993). Das novelas que marcaram a estréia e o primeiro grande sucesso de Benedito Ruy Barbosa no horário 'nobre', tratamos predominantemente no capítulo três; das novelas 'de época', tratamos nos capítulos quatro e cinco; não havendo, porém, uma divisão rigorosa entre os exemplos que reunimos em cada um desses capítulos.

Com exceção de '*Esperança*', tais novelas tiveram em comum altos índices de audiência. Todas foram levadas ao ar a partir das 21:00 horas³ e apresentaram tramas desenvolvidas direta ou indiretamente em torno da questão da propriedade rural, oferecendo-nos subsídios para analisar temas como a terra como herança familiar; trabalho e posse da terra; situação do campesinato e de outros trabalhadores, entre outras. A novela '*O Rei do Gado*' tem grande importância em nossa pesquisa, uma vez que buscava supostamente retratar no enredo o MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra). Quanto a '*Terra Nostra*' e '*Esperança*', oferecem múltiplos elementos a nossa análise, tendo sido levadas ao ar, respectivamente: no momento em que as mais importantes medidas político-econômicas de cunho privatista foram implementadas no Brasil (é o caso da primeira novela) e na fase final do governo Fernando Henrique Cardoso que foi responsável pela aceleração desse processo (a segunda).

Nesse olhar lançado sobre as novelas propriamente ditas, nossa análise se concentra, sobretudo, nas formas de construção da identidade social e do mito da integração social; na construção de personagens que retratam o 'povo' brasileiro, o trabalhador; na relação entre patrões e empregados; no apelo ao consumo de bens materiais e simbólicos; nas formas utilizadas para, simultaneamente, ocultar / revelar a natureza dos conflitos, preconceitos e desigualdades sociais que caracterizam o Brasil (visando compreender qual ideário exprimem e através de

quais meios difundem o conformismo - especificamente no que se refere à concentração da posse de terras e à exploração do trabalho assalariado); nas formas particulares através das quais esse item da indústria cultural - tão difundido entre nós - absorve até mesmo o mais veemente protesto; enfim, buscando compreender que elementos acabam refletindo quando, aparentemente, propõe-se a retratar e interpretar temas como a reforma agrária, o comunismo, entre outros. Ou seja, buscamos compreender de que maneiras até mesmo as críticas e tentativas de propor rupturas e/ou de subverter o *status quo* são reelaboradas e convertidas em favor da sua conservação. Com isso, procuramos aprofundar a análise do discurso auto-promocional da emissora que as produz, qual seja, o de levar ao público subsídios para a reflexão e o debate social sobre a realidade.

Ocupamo-nos, enfim, de refletir sobre se as telenovelas brasileiras – dos anos 90 em diante - continuam ou não a ser produzidas sob a égide do ideário político dominante e sob rigoroso controle por parte da emissora que as produz, ou se, ao contrário, efetivamente incorporaram o estilo 'realista' (ou alguma de suas variações e influências) na representação da imagem dos trabalhadores e abordam em suas tramas - livremente, ou apenas de acordo com os critérios e enfoques autorais - os temas de interesse social.

São analisados ainda entrevistas e depoimentos antigos e recentes dados pelo autor que escolhemos enfocar, que revelam aspectos de seu trabalho, bem como de sua relação com as emissoras de televisão e com interlocutores diversos, que supostamente influenciam a realização de suas telenovelas (representantes de partidos políticos ou entidades e sindicatos, público telespectador, pesquisas de opinião etc.).

A título de 'Considerações Finais', dedicamo-nos a um breve balanço do levantamento de dados empíricos e da reflexão teórica desenvolvidos e apresentados nos capítulos anteriores, na forma de conclusão da tese.

Sobre as formas de levantamento de dados adotadas na presente tese:

³ As novelas são levadas ao ar às 21:00 horas. A despeito disso, continuam sendo referidas comumente como 'novelas das 8'.

Analizamos as telenovelas indicadas, buscando destacar que posturas elas assume e divulgam - às vezes, aludindo a mitos, e 'verdades' extraídas do senso comum - , seja explícita ou discretamente, e de que maneiras constroem e/ou delimitam o campo de debates sobre questões de interesse geral.

Ao erigir modelos de comportamento, as novelas difundem atitudes e idéias, esboçando a defesa de interesses, valores simbólicos, preconceitos e ideologias de determinados setores ou classes e, ao mesmo tempo, negando e rejeitando outros. É a partir desse quadro que procuramos examinar como é sugerida a relação modelar entre as classes ou camadas sociais, quais ideários as novelas procuram construir/reproduzir e de que modo o fazem: este constitui o objeto prioritário de nossa pesquisa empírica.

Atentos aos aspectos característicos do autor, em específico, e da emissora que produz as novelas, procuramos analisar imagens: construção de personagens, figurinos e cenários, demais elementos de cenografia, detalhes conferidos às formas de moradia, traços do lazer e do trabalho, estilos de vida, bem como a sonorização: diálogos entre os personagens, mas também, temas musicais e/ou incidentais; buscamos ainda identificar estilos narrativos / estéticos (realismo e neo-realismo? Naturalismo?) Interessando-nos de modo particular, o tratamento dado a: relações entre patrões e empregados, formas de ascensão social, indícios de resignação ou contestação a elementos gerais da sociedade capitalista (da 'ordem vigente'), a relação com a propriedade privada, menções a regimes políticos e a governos específicos, a fatos históricos, a ideologias (nazismo, fascismo, integralismo, comunismo, anarquismo etc.), a organizações e ações coletivas (partidos e sindicatos, organizações pela reforma agrária, ocupações de terras, greves e atos públicos e passeatas), e principalmente a construção de personagens, principalmente os que representam patrões ou ricos (grupos empresariais, banqueiros, os grandes proprietários de terra), os empregados ou pobres (os camponeses, os pequenos proprietários, os trabalhadores assalariados), e os políticos (ou líderes sindicais), procurando identificar, enfim, caracterizações e estereótipos criados para retratar os diferentes segmentos que compõem a sociedade brasileira. Para além das formas expressas

de linguagem, estivemos atentos aos possíveis significados implícitos das novelas que nos dispusemos analisar. Para isso foi de grande valor destacar aspectos contidos em expressões, gestos, imagens, sons, bem como as conexões e sentidos que estabeleciam entre si. Em outras palavras, a atenção ao universo de signos e símbolos⁴.

Lançamos mão não apenas da observação dos capítulos e seqüências, como de artigos e reportagens publicados sobre telenovelas em revistas e jornais.

Paralelamente ao estudo das novelas, buscamos a abordagem da estrutura (Rede Globo) que as produz e os processos pelos quais o faz: suas relações com os sucessivos governos, com os patrocinadores, o público, sem ignorar as situações conjunturais em meio às quais se move o fenômeno analisado (trabalhadores e movimentos sociais nas novelas).

Ao invés de partir de um conceito rígido e procurar, através dele, classificar aspectos das telenovelas, optamos por uma investigação dos dados empíricos levantados amparada em pressupostos conceituais gerais.

Indicamos, assim, a adoção de alguns dos fundamentos teóricos dos '*Cultural Studies*'⁵, sobretudo no que se referem ao conceito de ideologia (na

⁴ Barthes (1971) define o objeto da semiologia como: "... qualquer sistema de signos, seja qual for sua substância, sejam quais forem seus limites: imagens, os gestos, os sons melódicos, os objetos e os complexos dessas substâncias que se encontram nos ritos, protocolos ou espetáculos, se não constituem 'linguagens', são, pelo menos, sistemas de significação."

⁵ Referimo-nos aos '*Cultural Studies*', em sua acepção original, qual seja, às reflexões iniciadas pelos pesquisadores da Universidade de Birmingham que, em 1964, fundam o Center of Contemporary Culture Studies, o qual terá em Stuart Hall, Raymond Williams, entre outros, grande destaque (Sorice, 2000:60); A estes atribui-se o mérito de retomarem temáticas postas pela 'indústria cultural' com novos enfoques, mais ligados à interpretação das relações entre cultura e mercadorias, sob a ótica da fixação de limites e imposição de demarcações (Martín-Barbero, 1984:29). Para uma visão de conjunto da 'Escola de Birmingham', ver Lawrence Grossberg, Cary Nelson & Paula A. Treichler. "Cultural Studies: an Introduction". In Lawrence Grossberg, Cary Nelson & Paula A. Treichler. *Cultural Studies*. New York/London: Routledge, p. 1-22, 1992, e Stuart Hall, "Cultural Studies and its Theoretical Legacies". In op. cit., Routledge, p. 277-294, 1992.

acepção dada por Althusser), no conceito de hegemonia⁶ e no de 'cultura popular'⁷, (tal como usados por Gramsci) e no conceito de autonomia entre cultura e ideologia.

O conceito de Althusser é uma das chaves nesse conjunto de abordagens, e pode ser indicado a partir dos termos do próprio filósofo, que afirmou que:

"A ideologia é então a expressão da relação dos homens com seu "mundo", ou seja, a unidade (sobredeterminada) de sua relação real e de sua relação imaginária com suas reais condições de existência" (Althusser, 1967:209)

Sobre a contraposição entre ideologias dominantes x dominadas, afirma:

"... a expressão 'ideologia dominante' não tem sentido a não ser se ela tiver por contraponto uma outra expressão: a ideologia dominada. E isto diz respeito à própria questão da hegemonia ideológica. Se numa sociedade de classe a classe dominante deve forjar para si uma ideologia que seja dominante, para unificar-se a si mesma e se

⁶ Sorice (2000:60-69) aponta os usos originais que a articulação das influências de Antonio Gramsci, Louis Althusser e outros marxistas teve para as reflexões sobre os media, nas acepções dadas pelos 'Cultural Studies'. Limoeiro-Cardoso (2000) aponta de que modo Althusser relacionara o conceito gramsciano de hegemonia às suas definições para ideologia. Indica-nos a abordagem althusseriana das ideologias como constituintes de um sistema sempre contraditório, uma vez que este parte da luta de classes: "Quanto à inculcação ideológica, (Althusser) esclarece que ela não é permanente nem automática. (...) Ao contrário do que se costuma pensar, portanto, não é sempre que existe uma ideologia dominante. (...) **Althusser ampara-se em Gramsci e sua noção de hegemonia** para pensar o processo da constituição de uma ideologia dominante no terreno da luta de classes. Para se tornar dominante, uma ideologia tem que superar as contradições das relações de classes num momento dado, tomando-se uma força unificadora em torno dos interesses essenciais da classe dominante." (Limoeiro-Cardoso 2000:112) (os grifos são nossos).

⁷ No conceito de cultura popular segundo os 'Cultural Studies', destaca-se a premissa segundo a qual a cultura popular é resultado de mediações num processo que envolve trocas comunicativas, elementos de resistência e assimilação da cultura dominante (Storey, 1993). O que equivale a afirmar que os '*mass media*' não refletem um consenso social - do processo de hegemonia - já presente e sim participam de sua construção. Essa idéia é particularmente útil em nossa tese sobre a construção da realidade nas telenovelas. A emissora que as produz, a Rede Globo, aparecendo não simplesmente como reprodutora: ela auxilia na construção do consenso.

*impor às classes dominadas, é que isto não ocorre sem resistência. Em particular, é que além da ideologia da antiga classe dominante, que ainda **subsiste**, há na sociedade de classe o que Lenin **chamou os 'elementos' de uma ideologia completamente outra, a da classe explorada.**" (Althusser, 1994:170-171) (os grifos são nossos).*

De importância central aos pressupostos dos 'Cultural Studies' destaca-se a utilização do conceito gramsciano de hegemonia. Segundo Hall (1980), o que define um ponto de vista hegemônico é:

"a) que defina, segundo seus próprios termos, o horizonte mental ou o universo de significados possíveis, de todo um setor de relações em uma sociedade ou cultura e b) que tenha o carisma da legitimidade, que pareça em sintonia com o que é 'natural', 'inevitável' na ordem social." (Hall, 1980:83)

Nosso estudo se volta para a compreensão das telenovelas a partir de seu confronto com o propalado pela estrutura que as produz - a Rede Globo.

A escolha desse percurso se deu em função de indícios de que a emissora estaria conferindo importantes modificações na maneira de retratar os trabalhadores e os movimentos sociais nos principais itens de sua programação.

Ainda que adotemos um enfoque crítico em relação às formas de mostrar a realidade nas novelas, esclarecemos que, ainda que possam conter moralismos, visões preconceituosas ou atrelem-se a ideários político-governamentais, não se pode afirmar que determinem a opinião ou o comportamento do público. As formas de interpretações das telenovelas pelo público requereriam outro tipo de análise e não constituem o objeto da presente pesquisa. Resta-nos ressaltar que estamos cientes de que, uma vez 'no ar', as novelas extrapolam em múltiplas direções aquilo que poderia ser o objetivo do autor e/ou da emissora que as produzem; são possíveis leituras e interpretações que podem até mesmo subverter a intenção explícita ou implícita de seus criadores⁸.

⁸ Ao longo do presente estudo, destacamos particularmente os conceitos de Stuart Hall para a compreensão dos textos televisivos: dos quais este autor enfatiza a importância, considerando, simultaneamente, o contexto sociocultural em que as parcelas do público ativam seus respectivos processos de significação. Hall (1980)

Salário mínimo, futebol e TV: 'pão e circo' ?

Não é novo, nem exclusivo das sociedades capitalistas, o expediente utilizado pelos governantes em que a dominação é baseada na oferta de um mínimo de condições para que ocorra a reprodução da força de trabalho, somada a altas doses de entretenimento. Muitas das análises iniciais sobre a televisão no Brasil - sobretudo sob o período militar - apoiavam-se na fórmula simplista segundo a qual, as formas de entretenimento e lazer preferidas pelo 'povo' - futebol e televisão, para citar duas importantes - teriam sido vastamente utilizadas para 'alienar' as 'massas' dos reais problemas sociais. E cremos que, mesmo na atualidade, desdobramentos desse enfoque ainda marcam o olhar sobre o papel das telenovelas.

As altas audiências das novelas já foram vistas como sinônimo de aceitação passiva⁹ dos significados que ela comporta. E o crescimento dos índices de audiência das telenovelas coincide com o período mais duro da ditadura militar no Brasil¹⁰.

Crescimento do público das telenovelas no Brasil - % de audiência (1963 – 1977)								
	1963	1965	1967	1969	1971	1973	1975	1977
Telenovelas brasileiras	2%	12%	13%	18%	17%	22%	20%	22%
Séries estrangeiras	25%	34%	15%	16%	11%	4%	9%	17%

FONTE: José Mário Ortiz Ramos & Sílvia H. Simões Borelli. "A telenovela diária". In *Telenovela: história e produção*. 2a ed São Paulo: ed. Brasiliense, p. 117, 1991.

denomina '*leitura preferida*' quando o público recebe como 'natural' o ponto de vista transmitido pelos media, ainda que este represente o ponto de vista das classes dominantes. Mas destaca a existência de múltiplas formas de recepção do texto televisivo, tais como a '*leitura negociada*' e a '*leitura opositiva*', que abordamos em trechos de nossa tese.

⁹ Parte dos equívocos iniciais sobre o 'imaginário coletivo', na década de 30, devem-se ao fato de ser focalizado predominantemente como produto, isto é, como reflexo da indústria cultural, invés de abordado simultaneamente como sujeito da mesma (Abruzzese, 1996). As duas grandes guerras e o respectivo clima de terror e autoritarismo teriam contribuído para o culto aos meios (Diaz Bordenave, 1986:103).

¹⁰ Os militares governaram o Brasil de 1964 a 1985, sendo o período que vai de 1968 ao final da década de 70 correspondete ao de maior rigidez do Estado no controle repressivo; foi o de mais evidente violência física e de mais acentuada censura, contra qualquer indicio de critica ou oposição ao regime.

Vale lembrar a aversão (inespecífica, porém inegável) de setores de esquerda às novelas. Nos chamados “anos de chumbo” - em que a liberdade de expressão era sufocada, os partidos, sindicatos e organizações populares estavam na clandestinidade, a tortura, o “desaparecimento” ou exílio de inimigos políticos do regime militar eram inevitáveis - em milhões de lares brasileiros, as atenções, lamentos e lágrimas eram para o “sofrimento” ou desencontros amorosos do par romântico da novela das 8. Consideradas como o “ópio do povo”, como meios de produzir a “alienação das massas” – tamanha a dimensão de fantasia que supostamente comportavam -, mesmo as telenovelas dos anos 60 e 70 continuaram provocando rejeição de importante parcela dos intelectuais e/ou militantes de esquerda.

Ao denunciar o papel 'alienante' que teriam, grande parte das análises sobre as telenovelas se ocuparam em destacar seu caráter excessivamente sentimental e distante da realidade.

Além de apresentar nossa discordância desse tipo de análise, destacamos a definição limitada que ela comporta no que diz respeito aos efeitos da difusão das ideologias dominantes sobre o público/telespectador. Mais especificamente, o 'povo' é encarado como apático ou amordaçado, traído, enganado, alvo de manipulação e mentiras. Em resumo: a ideologia aparece definida simplesmente como uma mentira inventada pelas classes dominantes, na qual os trabalhadores acreditam. Trata-se de um equívoco conceitual. Nada disso nos parece suficiente como resposta ao sucesso das telenovelas junto ao público, tampouco como explicação para a adesão das classes trabalhadoras a projetos políticos que contrariam seus próprios interesses.

A despeito do incontestável controle exercido pelos governos militares (1964-1985) sobre a TV, rádio e jornais, já exaustivamente relatado por inúmeros estudos, estamos de acordo com Poulantzas (1978:20), quando afirma que a inculcação ideológica somada à repressão, por si, não garantem sustentação aos regimes autoritários. Segundo afirma, a ação do Estado, para produzir o consenso das massas em relação ao poder, não se resume ao binômio repressão-

ideologia¹¹. Imaginar que o Estado dominaria pelo terror policial ou pela repressão interiorizada e pela propaganda - pela impostura e pelo imaginário - equivale a uma concepção simultaneamente policial e idealista do poder e leva a submeter as razões do consentimento¹². Para compreender a propaganda ideológica seria necessário levar em conta os aspectos materiais envolvidos em dada conjuntura. Afirma:

"Acreditar que o Estado só age dessa maneira é completamente falso: a relação das massas com o poder e com o Estado, no que se designa principalmente como consenso, sempre possui um substrato

¹¹ Max Weber (1964), ao buscar explicações para a dominação em diferentes formas de legitimidade do poder (ou seja, nas formas de aceitação da dominação), já indicara que a dominação legítima - que pode ser de três tipos: a legal, a tradicional e a carismática - não se baseia apenas no uso da força, já que estaria fundada em vontades livres e conscientes. Relembramos também o grande impacto dos conceitos elaborados pelo filósofo marxista Louis Althusser, já na virada dos anos 50/60, vindo acrescentar elementos de maior complexidade à compreensão das formas de dominação. Para além dos métodos de repressão, o Estado cria mecanismos de difusão das ideologias dominantes, tratando de pôr em ação os aparelhos ideológicos de Estado (Althusser, 1974). Avançando na análise, Nicos Poulantzas (1978; 1984) adverte para a necessidade de analisar os aspectos materiais envolvidos nos processos de dominação - embora, com isso, não negue o recrudescimento do papel do aparelho de Estado (exército, polícia etc.) nas formas de Estado de exceção e afirme que o aspecto ideológico está sempre presente. Ao longo do período de governos militares no Brasil, não houve propriamente a formação de um aparato estatal de comunicação, mas segundo apontam diversos estudos, algumas emissoras privadas de televisão - sobretudo a TV Globo - teriam funcionado como extensões das políticas governamentais, ao servirem-lhes como porta-vozes. Ao analisar as relações entre a televisão brasileira e o Estado, no período militar, Priolli (1982:107) observa que os governos visavam "recobrir o país com um mesmo manto ideológico, que permitisse a sustentação política dos novos interesses". Sobre a utilização dos meios de comunicação pelos governos militares, ver Caparelli (1986:30-31), em que se aponta, entre outros aspectos, o exagero de alguns canais de televisão em parecer simpáticos aos respectivos governos; Melo (1981:46) analisa a televisão brasileira no contexto político e econômico, demonstrando suas vinculações com a estrutura oficial, no período militar. Ver ainda Mattos (1983:94-119), sobre a publicidade e influência governamental na TV brasileira.

¹² Linz (1984) parece sintetizar esse pensamento, de que um regime autoritário se assenta sobre uma massa despolitizada e/ou apática; destaca-se, nessa análise, o aspecto político em detrimento das características específicas da esfera econômica, para compreender as formas autoritárias de dominação.

material. Entre outros porque o Estado, trabalhando pela hegemonia de classe, age no campo de um equilíbrio instável de compromisso entre as classes dominantes e as classes dominadas. Assim, o Estado assume permanentemente uma série de medidas materiais positivas relacionadas às massas populares, ainda que essas medidas constituam igualmente concessões impostas pela luta das classes dominadas."

O início da década de 70 é tido como período auge da repressão, é também o momento em que o Brasil vence a copa mundial de futebol; correspondendo ainda a uma fase de ampliação dos índices de audiência das telenovelas (Ramos & Borelli, 1991), de adoção de padrões mais elevados de produção destas, bem como de grande expansão de vendas de aparelhos de TV (Mattos, 1990). Segundo Kehl (1986a), o padrão Globo de qualidade estaria diretamente ligado à concentração de renda do início dos anos 70, em que o público-alvo passava a ser das classes de média-alta para cima. Mas é também o período do chamado "milagre brasileiro", em que, efetivamente, algumas camadas dentre os assalariados puderam ampliar suas possibilidades de consumo. O país teve um crescimento econômico relativo, generalizaram-se as compras a prazo, fazendo com que as classes médias ampliassem seu poder de aquisição de bens¹³.

Do mesmo modo, em que pese o espaço dedicado na presente tese a destacar alguns aspectos - indiretos e sutis - presentes nas telenovelas atuais que estariam de acordo com a hegemonia neoliberal, não pretendemos com isso concluir que elas são responsáveis pela implementação e sustentação dos governos, nem das políticas baseadas nesse ideário.

O sucesso da implantação de políticas neoliberais no Brasil se deve, em parte, ao poderoso aparato ideológico que a acompanhou, baseado na promessa

¹³ Quadros (1991) analisa o "milagre brasileiro", destacando a concentração de renda propiciada por este e as efetivas oportunidades (ascensão social, melhores colocações no mercado de trabalho, salários superiores) sobretudo para as camadas médias urbanas. A economia mostra bom desempenho até o final dos anos 70, quando chega a crise do endividamento externo, sendo adotadas medidas recessivas de ajuste.

de modernização, na inevitabilidade do processo de globalização¹⁴, da queda de barreiras (não apenas econômicas, como também culturais) entre as economias nacionais, no pretendo ingresso do país rumo ao 'Primeiro Mundo'¹⁵, na difusão da crença segundo a qual o Estado paternal e 'pesado' (ou seja, cheio de encargos sociais e, portanto, endividado) e interventor (que regula excessivamente os movimentos que deveriam ser dados pelas forças 'espontâneas' do mercado) seria um modelo fadado ao atraso e à pobreza.

E, conforme procuramos demonstrar, é possível identificar nas novelas aspectos sutis da propaganda ideológica das políticas governamentais que têm

¹⁴ Fernandes (1997) aponta alguns 'mitos da globalização': o mito da 'novidade' da globalização; o da globalização produtiva; o da globalização financeira; o do confinamento econômico nacional; o da dissociação entre mercado, empresa e Estado. Considera a suposta inevitabilidade da globalização uma 'armadilha teórico-conceitual', que teria como finalidade desqualificar o discurso de oposição ao processo de globalização e à agenda neoliberal: "A leitura dominante sobre a globalização se revela, assim, uma mera representação ideológica (...). Trata-se, isto sim, de um recurso discursivo de poder, que visa desqualificar como 'absurda' e 'atrasada' qualquer proposta que se contraponha à agenda 'natural' dominante." (Fernandes, 1997:18).

¹⁵ Segundo Belluzzo (1997), muitos defendem a inevitabilidade da inserção passiva de economias nacionais no processo de globalização, numa formulação em que estariam implícitos dois pressupostos: "... a) a globalização conduzirá à homogeneização das economias nacionais e à convergência para o modelo anglo-saxão de mercado; b) esse processo ocorre de forma impessoal, acima da capacidade de reação das políticas decididas no âmbito dos Estados nacionais." Porém, adverte o autor, a expansão capitalista se dá numa trajetória muito mais complexa do que pode ser deduzido das 'leis de movimento' do modo de produção. Nas diferentes etapas do capitalismo, estariam envolvidas a articulação entre algumas instâncias fundamentais: "... a) as relações de poder entre os Estados nacionais, no âmbito de uma divisão internacional do trabalho em transformação; b) regimes monetários e cambiais, com sua hierarquia de moedas nacionais, sistemas de crédito e mercados financeiros; c) padrões tecnológicos e de organização empresarial; d) formas de concorrência entre as empresas; e) normas de formação do salário e do consumo dos trabalhadores e de outras camadas assalariadas; f) distintos padrões de intervenção estatal na esfera econômica." (Belluzzo, 1997:53-60). Donde compreendemos que as propostas que atraem os países do chamado 'Terceiro Mundo', não se consolidam na prática, visto que a realidade é mais complexa e o que funciona para alguns países, não se aplicará a outros; a propaganda feita em relação ao suposto funcionamento da economia é simplista e mistificadora.

predominado - dentro e fora do Brasil.

Mas é preciso destacar que a ideologia eventualmente propagandeada pela programação televisiva, por mais sintonia que mantenha com os respectivos governos ou outros representantes do poder, não é suficiente para explicar a adesão das classes trabalhadoras a projetos políticos.

Assim, ao destacar o ideário presente nas novelas, é preciso não perder de vista os aspectos materiais, bem como os elementos do senso comum a sustentá-las, sob o risco de atribuir excessiva importância à televisão¹⁶ como formadora da 'opinião pública'¹⁷.

Reiteramos a validade e o vigor das análises teóricas que levam em conta os elementos da ideologia - não como finalidade em si mesmos - mas como referencial privilegiado para a compreensão das formas pelas quais se articula/desarticula a hegemonia política, a cada diferente conjuntura.

¹⁶ Mesmo os enfoques mais rigidamente funcionalistas, marcados pela idéia de comunicação como controle social, já punham em dúvida a efetiva capacidade dos 'media' na mudança de opiniões do público. Klapper (1963), ao aprofundar a análise sobre os efeitos de textos publicitários exemplifica-o: "Se as pessoas tendem a expor-se sobretudo às comunicações de massa segundo suas próprias atitudes e seus próprios interesses e a evitar outros conteúdos, e se, além do mais, tendem a esquecer estes outros conteúdos apenas não se encontrem mais diante dos olhos, e se, enfim, tendem também a distorcer quando deles se recordam, então é claro que a comunicação de massa muito provavelmente não lhes mudará o ponto de vista. É muito provável que estas ainda reforçarão as opiniões preexistentes." (Klapper, 1963:247)

¹⁷ A expressão opinião pública comporta uma mistificação, um mito liberal, tal como a afirmação de um 'bem comum' que atinja a todos simultaneamente, vindo ocultar que nas sociedades de classes, o que se verificam são interesses que se contrapõem, que beneficiam setores sociais em detrimento de outros.

Capítulo 1

O Discurso da Rede Globo sobre o papel e a trajetória de suas novelas revelando o empenho por uma nova imagem

Foi a inclusão inédita do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) numa novela das oito, produzida pela Rede Globo e escrita por Benedito Ruy Barbosa, o que nos instigou a iniciar estudos sobre realidade, movimentos sociais e ficção na TV brasileira e, pouco depois, a formularmos as hipóteses iniciais desta tese.

Pouco tempo depois, o mesmo autor voltaria a fazer sucesso com uma trama que enfocaria supostamente as agruras e as heranças sociais do processo de imigração; e continuando, noutra novela, prometia retratar o Brasil da era Vargas, com o desenvolvimento de temas como a revolução constitucionalista de 32, o anarquismo, o comunismo, o fascismo na Europa, a ação integralista no Brasil e outros.

O nosso interesse acadêmico pelos movimentos sociais e organizações coletivas dos trabalhadores foi aguçado, assim, pela propalada 'novidade'.

A afirmação de que as novelas atuais passaram a refletir a realidade do país contém, de certo modo, a premissa segundo a qual a Rede Globo - ao contrário do que boa parte da intelectualidade que dela se ocupou como objeto de análise pensara - teria se 'modernizado', se transformado, enfim.

Fomos levados, de imediato, a repor algumas indagações: Afinal, as novelas da Globo passaram a retratar fielmente os movimentos de esquerda? A programação toda teria passado por transformações? O Jornal Nacional deixou de ser porta-voz do conservadorismo político e novos critérios de edição passaram a conformá-lo?

A considerar genericamente, a novela, tradicionalmente criticada pelo excesso de fantasia, agora tocaria fundo na realidade; a emissora, usualmente atacada por omitir e manipular a informação, serviria de palco e holofotes - anteriormente negados e censurados - aos movimentos coletivos e organizações

populares.

Desse modo, ao expor os resultados da pesquisa que realizamos sobre as novelas propriamente ditas, achamos por bem iniciar demonstrando alguns dos aspectos que a emissora que as produz tem feito questão de ressaltar sobre as mesmas. E junto com as definições que têm dado recentemente para as suas novelas - e, segundo pensamos, de modo articulado numa mesma fórmula - procuramos expor alguns pontos do atual discurso da Rede Globo a respeito de sua relação com instituições, governos e movimentos sociais, nas diferentes conjunturas.

Inicialmente, verificamos que, nos últimos tempos, a Rede Globo ampliou e deu visibilidade ao estudo e arquivo de memória sobre si mesma. Exemplificam-no a grande exposição organizada em São Paulo em 2001 (na Oca, no Ibirapuera), por ocasião dos 50 anos da televisão, da qual a Globo, que completava 35 anos, foi co-patrocinadora. Telões exibiam, simultaneamente, programas antigos e modernos da televisão brasileira, bem como eram mostrados programas de diversas partes do mundo que estavam sendo transmitidos ao vivo no momento.

Houve também a multiplicação de especiais dedicados a relembrar a memória do que se refere a ela. Lançou um livro junto com a novela *'Esperança'* e mais recentemente lançou um Dicionário, em dois volumes, para contar a história de suas produções. Tornou mais frequentes e bem demarcados os 'aniversários' de cada item da programação (34 anos de JN, 30 anos de Fantástico, 40 anos de novelas e assim por diante), aproveitando esses momentos para pôr em destaque seus méritos: enfatizando a prestação de serviços à cidadania. Deu mais corpo à auto-propaganda, antes confinada quase que exclusivamente a mudanças anuais no logotipo, slogan e 'vinhetas' (exibidos durante os intervalos comerciais).

Vemos isso, dentre outras iniciativas, como parte de sua ampla estratégia de formação de uma nova imagem.

Da análise que realizamos - tanto de material de divulgação da emissora, a partir de seu site na internet, livros e documentos escritos e/ou documentários televisivos e entrevistas de diretores e autores de novelas e demais informações veiculadas em meio à sua programação - consideramos que, dentre os pontos

permanentemente presentes, alguns merecem destaque, por aparecerem insistentemente - de modo aberto ou velado - e que julgamos importantes para os objetivos de nosso estudo.

Eles seriam, sumariamente, os seguintes: 1) A Globo não recebeu favores de governos, nem foi criada com apoio dos militares; 2) A Globo não omitiu ou manipulou fatos, nem dispensou tratamento desigual a políticos e partidos, conforme as conveniências do momento; 3) As novelas da Globo não alienam, ao contrário, remetem à realidade.

Além disso, a nova fase comportaria, supomos, a transformação da imagem pública do criador e dono das Organizações Globo, Roberto Marinho. Destacaremos, em particular, as edições (de noticiários ou revistas) por ocasião da morte do empresário. Mais que a simples atualização dos conteúdos e formatos de itens de sua programação, a Globo parece tentar remover da memória coletiva a idéia segundo a qual teria tido algum tipo de colaboração com os governantes nos tempos 'de chumbo', apagar, definitivamente, essa espécie de 'mancha' que tem marcado sua história.

A considerar pelo discurso atual desta importante empresa de comunicações, ela não estaria simplesmente tentando adaptar-se, nas últimas décadas, aos ares da redemocratização do país e da América Latina, ela postula ser reconhecida como agente central desse processo.

Indo além, na história que refaz e divulga, teria até mesmo feito parte da resistência à ditadura. Pouco a pouco, nessa operação de resgate moral, para a imagem da empresa de comunicação e de seus proprietários, promove-se Roberto Marinho, postumamente, a 'defensor de comunistas' (de acordo com material veiculado pela Globo, que abordamos neste capítulo)¹⁸.

¹⁸ Ao defender sua imagem pública, a direção da Globo age em diferentes frentes, e parece ter consciência das principais críticas que lhe cabem, dos ataques que foi acumulando ao longo dos anos em que se consolidava como a principal rede de TV do país: no que se refere às formas de implantação (ligada aos militares, ao grupo Time-Life e seu capital estrangeiro) e ao conteúdo da programação (caracterizada pela omissão, pela auto-censura, pela distorção e manipulação dos

Antes de entrarmos na exposição - e respectiva análise - de cada um dos pontos citados, iniciamos por buscar situar as motivações específicas para mudanças (reais e/ou de imagem, perante o público).

Situadas num quadro mais geral, que abrange outros países da América Latina que, assim como o Brasil, a partir dos anos 90, assistem a uma renovação da televisão (e, em particular, do item telenovelas), importa, por ora, ressaltar algumas características locais.

Segundo supomos, ligadas tanto à situação de presença quase hegemônica ocupada pela Rede Globo ao longo dos anos 80, diante das demais emissoras nacionais e, ao mesmo tempo, envolvendo um quadro particular de acontecimentos no campo político pós-militar, qual seja, o da eleição e queda de um presidente civil, processos marcados pela presença ativa da principal rede de televisão do país.

Para entrar no terreno das motivações da Globo a promover mudanças (ou a, ao menos, propagandear-lo) na última década, é preciso não deixar de mencionar a relação com os outros canais de televisão, que na virada dos anos 80/90 se modifica em função do acirramento da concorrência, ou seja, da luta por audiência. O crescimento do SBT e da Record, bem como o sucesso da novela *'Pantanal'* (pela hoje extinta Rede Manchete), não podem ser subestimados; talvez tenham funcionado como um dos fatores que provocaram alterações na postura da antes líder absoluta de audiência, Rede Globo.

Em 1979, de acordo com dados do Ibope, três em cada quatro moradias sintonizavam a Globo; vinte anos depois, ou seja, em 1999, esse número cai, mas ainda se mantém elevado: metade dos lares brasileiros se mantinham ligados na emissora. O Jornal Nacional, especificamente, tinha 75% da audiência nacional em 1979 e passa a 53% em 1999¹⁹.

Mas no interior da década de 90 houve oscilações nesse índice, puxando-o,

fatos e da realidade, pelo excesso de fantasia e pelo conteúdo conformista que predominava na programação que levava ao ar).

¹⁹ Cf. Keila Jimenez e Sônia Apolinário. "O preço da hegemonia". In Caderno 'Telejornal', Suplemento de 'O Estado de S. Paulo', 28/05/2000.

em alguns momentos, ainda mais para baixo.

Verificamos que a partir de 1992, a audiência do chamado 'horário nobre' da Globo passa a decrescer velozmente, o que envolveu, sobretudo, o Jornal Nacional.

Para esse noticiário, a audiência caiu vertiginosamente e em 1997, representava apenas pouco mais que a metade das médias obtidas no final da década anterior, em 1989.

Evolução das médias de audiência do Jornal Nacional Período 1989 - 1997			
1989	1992	1995	1997
59 pontos	51 pontos	42 pontos	35 pontos
(*) dados do Ibope.			

Segundo entendemos, a queda brusca de audiência do telejornal pode ser interpretada como 'deslegitimação do emissor'²⁰ (Eco & Fabri 1978); superado

²⁰ Segundo Eco & Fabri (1978), haveria 4 casos de decodificação 'aberrante': 1. Incompreensão ou rejeição da mensagem por ausência de código (quando o sinal não é decodificado ou quando há 'ruído' na comunicação), Incompreensão da mensagem por disparidade de código (quando, por fatores diversos - baixa escolaridade, por exemplo - o código não é bem compreendido pelo destinatário), Incompreensão da mensagem por interferências circunstanciais (embora compreendido, o código emitido é reelaborado pelo destinatário) e Rejeição da mensagem por deslegitimação do emissor: o código é compreendido pelo destinatário mas o sentido vem modificado por motivos ideológicos. Dentro desse caso estaria a 'guerrilha semiológica': a decodificação das mensagens midiáticas é intencionalmente divergente, a contra-informação a rejeição ideológica de um telejornal tido como não objetivo e parcial. Talvez a chamada 'imprensa alternativa' no Brasil, sob os governos militares, tenha caminhado no sentido da 'guerrilha ideológica', através de Jornais como '*O Pasquim*', '*Movimento*', entre outros, em que as reportagens e editoriais buscavam informar sobre o que a grande imprensa omitia. Informações dadas pela Rede Globo - com seu caráter de porta-voz do governo, seu tom oficial - eram, não raramente, desmentidas pela imprensa alternativa. Essa vocação permaneceu na imprensa sindical e na dos partidos de esquerda, sendo visível na propaganda gratuita dos partidos de oposição ao governo nos anos 80; mas vem perdendo-se paulatinamente. A Frente Brasil Popular, de apoio a Lula (PT, PSB e PC do B) em 1989, lançava-se ofensivamente contra a Globo. Copiava o logotipo Global, absorvia-o e o transformava em "Rede Povo". Nessa cópia deliberada, vemos uma forma de negar a Globo como única fonte de notícias e formação de opinião e uma forma de contrapor-lhe no

pouco a pouco pela preferência do público por informações dadas por emissoras concorrentes, seja pela qualidade das mesmas ou pelo simples descrédito despertado pelo telejornal antes mais tradicionalmente acompanhado.

A partir de maio de 1990, o SBT - fora da disputa de audiência das novelas, travada naquele momento entre Globo e Rede Manchete - decidiu experimentar a concorrência direta entre seu telejornal e o da Rede Globo, fazendo com que o TJ Brasil, apresentado pelo, à época prestigiado jornalista Boris Casoy, fosse ao ar no mesmo horário do Jornal Nacional. Seguro das vantagens que poderia tirar com a mudança de horário, graças à maior credibilidade, o proprietário da emissora, Sílvio Santos, afirmava:

"Estou sentindo, através de conversas com formadores de opinião, que o nosso TJ Brasil tem mais credibilidade que o Jornal Nacional e, como acredito que o público das classes A e B chega em casa depois das 7 e meia, acho que o certo é passar o nosso telejornal para as 8 horas" (Sílvio Santos, cf. 'Tiroteio no vídeo' in: Revista Veja, 09/05/1990).

O depoimento de Boris Casoy também confirmava a mesma crença na superioridade em relação do telejornal da Globo. Embora ponderasse que o líder de audiência tinha a ser favor o fato de ser bem feito, além do hábito dos telespectadores, afirmava eufórico, sobre o TJ Brasil por ele conduzido:

"Com um telejornal politicamente livre e agressivo, temos muito a oferecer ao telespectador" (Boris Casoy, idem, ibidem).

O Jornal Nacional continuaria liderando a audiência, mas também a apresentar, de tempos em tempos, novas baixas. Em 2000 e em 2001, causadas sobretudo pelo sucesso, ainda que descontínuo e momentâneo, de programas exibidos pelo SBT, respectivamente: *'Ratinho'* e *'A Casa dos Artistas'*.

Atendo-nos mais diretamente às novelas das oito da Globo, é preciso apontar que no período final da década de 80 até meados da de 90, também não mantiveram os índices recordes da emissora, embora tenham se mantido na

conteúdo, aproveitando-se de símbolos e sinais, de forma já tão conhecida e identificável.

liderança (para o gênero e horário).

A novela *'Roque Santeiro'* (1985), um dos marcos de audiência na década de 80 na Globo, obteve já na semana de estréia 67% da audiência nacional, no primeiro mês de exibição, alcançou os 72%, saltando no segundo para 75%. Mantendo média geral de 74%, rondou, em alguns momentos, o patamar recorde de 80% da audiência, somando 60 milhões de espectadores, segundo o Ibope (cf. "Um dia em Asa Branca" In Revista *'Veja'*, 02/10/1985). A audiência recorde rendeu à Globo o prêmio 'Destaque de Marketing - 1985', da Associação Brasileira de Marketing (cf. Dicionário da TV Globo, 2003:144).

Fato incômodo para a Globo virá em 1990, quando a novela *'Pantanal'*, escrita por Benedito Ruy Barbosa para a Rede Manchete, em alguns momentos, se equiparou à audiência das novelas globais²¹.

À época, Roberto Marinho, presidente das Organizações Globo, esnobou o sucesso da Rede Manchete. Advertindo para que deveriam ser tomados cuidados ao se avaliar *'Pantanal'*, afirmou:

"A novela não é essa estrela que a Manchete diz ter acendido.(...) Ela não é um sucesso absoluto coisa nenhuma, pois para conseguir sucesso real seria preciso colocar no ar uma novela no mesmo horário das da Globo, e vencê-las." (cf. 'Tiroteio no vídeo' in: Revista Veja, 09/05/1990).

No ano seguinte, foi a vez do SBT incomodar. A Globo, que já obtivera audiência média na faixa de 70% nos anos 70, de 60% na década de 80, iniciara mal o ano de 1991 com os 50% de *'Meu Bem, Meu Mal'* e consegue apenas 41% com *'O Dono do Mundo'*, que estreou na mesma data em que o SBT levava ao ar *'Carrossel'*. Indo ao ar às 20:00 horas, a novela mexicana *'Carrossel'*, da Televisa, exibida no Brasil pelo SBT em 1991, mexeu tanto com a audiência do Jornal Nacional, quanto da novela das oito na Globo, *'O Dono do Mundo'*, de Gilberto

²¹ Mesmo obtendo índices recordes para a emissora pela qual foi exibida, de cerca de 40 pontos, a rigor, não se pode afirmar que a novela da Rede Manchete tenha superado a da Globo, pois *'Pantanal'* ia ao ar, na Manchete, logo após o término de *'Rainha da Sucata'* pela Globo, ou seja, não 'competiam' diretamente; o telespectador não precisava escolher, era possível assistir às duas.

Braga. Três semanas antes da estréia de '*Carrossel*', o SBT tinha 6% da audiência no horário, contra 54% para o *Jornal Nacional*. Com '*Carrossel*', o público do SBT atingiu 21 pontos no Ibope, enquanto a Globo caía para 41. Embora a novela exibida pelo SBT tenha ficado muito abaixo dos índices da Globo - '*Carrossel*' chegou à marca dos 21% da audiência no horário, contra 41% de '*O Dono do Mundo*' -, é certo que a produção mexicana fez a líder de audiência no Brasil perder pontos. (cf. "*Carrossel Mexicano*" In Revista '*Veja*', 12/06/1991).

Mas cremos que, somadas as preocupações da emissora de recuperar sua posição de larga liderança (na preferência do público) diante dos demais canais de televisão - e considerando a instalação e expansão de novas tecnologias, tais como canais por assinatura (UHF ou a cabo), que pulverizaram as audiências em diversas partes do mundo -, também no campo da conjuntura política se encontram fortíssimas motivações para os processos de mudanças, que se referem sobretudo à imagem perante o público, desencadeados a partir dos anos 90.

É preciso referir-nos, aqui, à atuação da Rede Globo nas eleições presidenciais de 1989, e seu particular apoio ao candidato Fernando Collor de Mello²², afastado do cargo menos de dois anos depois de eleito, por uma Comissão Parlamentar de Inquérito, que apurou denúncias de corrupção envolvendo seu governo²³.

²² Reportagem de 1993 da TV inglesa, Channel 4, compara Roberto Marinho (dono das Organizações Globo) ao fictício magnata das comunicações criado por Orson Welles em "*Citizen Kane*". O título antecipa as conclusões: "Muito além do cidadão Kane". O poder das organizações Globo teria superado a ficção, em que um magnata controlava e manipulava a política, de modo direto e quase sem limites. Abordando as manipulações da emissora brasileira, aponta as formas utilizadas pela Globo, nas eleições de 1990, para promover Fernando Collor, e o esforço para depreciar o candidato de esquerda - chegando ao ponto de antecipar a derrota deste, no telejornal, às vésperas do pleito. No Brasil, o documentário teve sua exibição proibida no MIS, São Paulo, sendo exibido por sindicatos e entidades estudantis e depois apresentado em livro: Geraldo Anhaia Mello. *Muito além do cidadão Kane*. São Paulo: ed. Pagina Aberta Ltda., 1994.

²³ Haverá velhos e novíssimos exemplos de políticos que surgiram para o grande público graças ao 'mundo da ficção' ou do 'espetáculo'. A Globo fez uma estréia desastrosa na nova era política, ou seja, quando a chamada "Nova República"

A Globo havia atuado velada, porém ativamente em favor da candidatura de Collor, tendo vinculado excessivamente sua imagem à do político. Além do processo parlamentar, grandes atos públicos foram realizados em todo o país, em 1992, pedindo o *impeachment* do presidente, num amplo movimento popular.

Mesmo sem afetá-la no plano prático (uma vez que não foi envolvida em nenhuma das etapas do processo parlamentar que afastou o presidente), podemos afirmar que os danos à imagem do político “respingaram” na da maior emissora de TV do país, que o havia auxiliado na eleição.

Supomos que a Globo, a partir de então, passa a empreender uma espécie de batalha para afirmar-se como politicamente autônoma e confiável na tarefa de informar sobre a realidade do país. Enfim, visando à recuperação da imagem de credibilidade junto a seu público e a seus patrocinadores.

Em outros termos, a Globo teria tido que reorganizar sua forma de se apresentar, para manter-se protegida de desmoralização e descrédito. Daí o apelo a 'mais realidade' que se reflete nas telenovelas nos anos 90, como tendência internacional sobre o gênero, tal como em outros países da América Latina, mas também como parte de uma nova ordem geral na Globo, que atinge todo o resto da programação.

Foram diversas as modificações, da substituição de apresentadores de telejornais por jornalistas, demissões de altos funcionários da editoria jornalística, mas que não poderiam deixar de atingir o seu item de mais altos e mais constantes índices de audiência.

dava um importante passo: a primeira eleição direta para presidente da República após o fim do governo militar. O 'fenômeno Collor' colocou a Globo no centro de um episódio patético - por repor/atualizar a emblemática 'República das bananas' com que têm sido rotulados os países de democracia superficial e/ou fictícia - e, ao mesmo tempo, dilacerante para as pretensões de redemocratização do país. E julgamos que sua forma de atuar - tanto em favor da eleição, quanto omitindo-se durante o processo que culminou na queda -, a um só tempo, lançou-a para longe de sua pretensão de encarnar o moderno. Referimo-nos a 'fenômeno' Collor, para designar em conjunto a ascensão e queda desse governante; pois a Rede Globo teve papel fundamental tanto na eleição desse político, como, quando os protestos por seu impeachment tomavam as ruas em todo o país, foi a última a noticiar os fatos, desfavoráveis à imagem do então presidente da República.

E respondem à necessidade de adaptação aos novos tempos (não ditatoriais) e, simultaneamente, de melhoria da imagem (após o episódio Collor); esforço que, inúmeras vezes virá enfatizado pela própria Globo.

Embora o jornalismo se espetacularize cada vez mais - e talvez justamente por isso - coloca-se permanentemente a preocupação de angariar credibilidade.

Como uma tendência geral, em diversas partes do mundo, a televisão passou a demonstrar maior cuidado na escolha de quem deve apresentar os telejornais e houve substituição dos tradicionais apresentadores por jornalistas. Verificamos que, na Rede Globo, isso se dá logo após a queda de Collor o que nos leva a supor que teria funcionado como estratégia a mais na busca de recuperação do desgaste da imagem da emissora, impondo maior profissionalismo e credibilidade.

No telejornalismo, a dupla que durante décadas apresentou o Jornal Nacional – Cid Moreira e Sérgio Chapelin – cedeu lugar a jornalistas²⁴.

Deixando de lado, por ora, o aparente adesismo de setores da grande imprensa ao governo do PT, recém eleito, sobre a Globo, é necessário enfatizar que já vinha adotando medidas no sentido de mudar sua imagem, há pelo menos 10 anos.

A fala de um dos proprietários da Globo, em discurso de 1994 - lembramos: um ano eleitoral - é esclarecedora dos novos rumos que ela deveria adotar:

"Precisamos garantir que nosso jornalismo, nossa programação, nossas ações comerciais e administrativas jamais sejam influenciadas por interesses pessoais, amizade ou motivações não

²⁴ Até mesmo o visual mudou, de modo a, segundo nos parece, conferir mais credibilidade. O Jornal Nacional – que teve papel decisivo e indisfarçável na ajuda dada pela Globo para eleger Collor – passou a ser retransmitido de ambiente de redação de jornal como cenário (cuja função parece ser a de reconstituir a atmosfera de produção de reportagens jornalísticas, com elementos referenciais que lhe são correspondentes no imaginário de nossa época, em que operadores de microcomputador, funcionários falam ao telefone etc. são vistos simultaneamente à apresentação das notícias).

transparentes.²⁵

Independentemente de examinar se essa premissa foi ou vem sendo cumprida, importa destacar esse processo de modificação de sua imagem perante o público - que é parte da guerra permanente por audiência e por patrocínios.

A Globo alega que não recebeu favores de governos, nem foi criada com apoio dos militares:

A Globo se projeta como uma estrutura de poder que não se pode subestimar; já a partir de 1985, consolidava-se como a quarta maior rede de televisão comercial do mundo (superada apenas pelas norte-americanas CBS, ABC e NBC), e a maior do mundo em volume de produção (80%), cobrindo 98% do território brasileiro através de suas estações e afiliadas e detendo quase metade da verba publicitária, também consolidara-se como exportadora (Mattos, 1990:9).

Dados recentes têm servido crescentemente a confirmar as fabulosas dimensões da Globo:

“Hoje, a Globo cobre praticamente todo o território nacional, sendo vista por 99,84% dos 5.043 municípios brasileiros. Os números da Rede Globo são prova definitiva de seu crescimento: 113 emissoras entre Geradoras e Afiliadas, 74% de share no horário nobre, 56% no matutino, 59% no vespertino e 69% de share de audiência no horário noturno. (...) leva hoje a cultura brasileira a espectadores de cerca de 130 países em todos os continentes. (...) Inaugurada há seis anos, a Central Globo de Produção, em Jacarepaguá, é o maior centro de produção de tv da América Latina. Com um total de 1.300.000 metros quadrados, dos quais 150 mil de área construída, o Projac foi projetado para abrigar superestúdios, módulos de produção e galpões de acervo. (...) A Central Globo de Produção opera com seis estúdios de mil metros quadrados cada, fábrica de cenários, fábrica de figurinos, cidades cenográficas, centro de pós-produção e todas as áreas de apoio à produção, além do complexo administrativo.” (site da Rede Globo - link história da empresa, dezembro/2001).

A Rede Globo de Televisão se desenvolveu e se consolidou durante o

²⁵ Trecho de discurso proferido por Roberto Irineu Marinho, filho de Roberto Marinho e vice-presidente executivo da Globo, na convenção interna da Globo, em

período de ditadura militar no país (1964-1985). É íntima a relação entre sua história e a do período autoritário no Brasil²⁶.

As formas pelas quais a Rede Globo se fez "império" foram objeto de inúmeros estudos; a partir deles, conclui-se que a emissora teria emplacado por reunir três fatores: os fortes investimentos (graças ao acordo com o grupo norte-americano Lime-Life);²⁷ poder contar com os favores do governo a quem servia (sob comando dos militares) e os métodos de administração modernos e racionais (ou seja, a norte-americana Time-Life não apenas financiou a TV Globo, como enviou-lhe seu "know-how"). Destacamos que foi graças à implantação, pelo governo dos militares, do sistema de telecomunicações da Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações) que a Globo pôde se ampliar, atingindo rapidamente amplas parcelas do território nacional (Ramos & Borelli, 1991:81).

Os militares promoveram modificações na política de comunicações, criando o Ministério das Comunicações em 1967, implantando, através da Embratel (filiada à Intelsat - Consórcio Internacional de comunicações por Satélite), o Plano Nacional de Telecomunicações que possibilita a existência de redes nacionais de televisão, com estações repetidoras (Mattelart, 1987), iniciativas das quais a Globo se beneficiou rápida e diretamente.

fevereiro de 1994, cf. citado em Bucci (1996:163).

²⁶ Sorice (1998:26-27) destaca a qualidade técnica da rádio na Itália sob o fascismo, ao lado da manipulação da informação. A análise que faz da aliança entre fascismo e grande capital e os aparatos da indústria cultural, auxilia-nos a compreender o que se deu no Brasil sob a ditadura militar, isto é, de que modo aliaram-se as classes dominantes, os sucessivos governos e a Rede Globo, rede de televisão que rapidamente se transformou numa espécie de monopólio televisivo privado, produzindo lazer, arte e informação em conformidade com os interesses dominantes.

²⁷ A associação que se iniciou em 1962 entre a Globo e a Time-Life foi contestada juridicamente, à época. O Código Brasileiro de Telecomunicações e o Regulamento dos Serviços de Radiodifusão foram violados pelos contratos assinados pela Globo com a Time-Life. Instalou-se uma Comissão Parlamentar de Inquérito para investigar as ligações entre a emissora e o grupo norte-americano - consideradas ilegais, sobretudo pela associação com capital estrangeiro. A documentação acusatória, no entanto, foi considerada insuficiente e o processo foi encerrado, dando livre curso ao acordo. Daniel Herz. *A história secreta da Rede Globo*. Porto Alegre: Tchê! Editora Ltda., 1987.

Priolli (1985:31) analisa o Código Brasileiro de Telecomunicações e conclui que, a despeito de ter sido aprovado em 1962 - portanto, anteriormente ao golpe militar de 64 - tal código caracteriza-se por ser um projeto de *"... inspiração militar, plenamente identificado com as teses de integração nacional, segurança e desenvolvimento pregadas na ESG."* (Escola Superior de Guerra).

Dentre os estudos que mostram especificamente a relação da TV Globo com a ação estatal, vale ressaltar o de Ramos e Borelli (1991:85), que chama atenção para a sintonia existente entre a emissora e os governos militares, no que se refere a projetos culturais:

"a Globo não se adequa exclusivamente às transformações sócio-econômicas por que passava a sociedade brasileira, ela também se sintoniza com a ação estatal. Desde o governo Castelo Branco, o Estado autoritário passa a se preocupar com os assuntos de cultura, procurando realizar diretrizes que favoreçam o desenvolvimento de uma "cultura brasileira", de uma "identidade nacional" compatível com suas premissas coercitivas."

Diversos estudos atestam o papel ativo que tiveram as emissoras de televisão em nosso país - e de modo particular, a Rede Globo - , auxiliando a disseminar ideologias em sintonia com os propósitos dos governos militares.

Tanto as atitudes e os depoimentos de diretores da Globo quanto as declarações dos governantes confirmam a relação 'amigável' entre a Globo e os militares no poder²⁸.

Abaixo, trecho de depoimento de um dos diretores executivos da Rede Globo, à época do regime militar:

"Contem o presidente Geisel, as Forças Armadas, os legisladores, com o apoio de todos os meios de comunicação social deste país, que acima de seus debates e controvérsias colocam sempre seu compromisso de orientar e conduzir a opinião pública na sua luta

²⁸ Entre os fatores facilitadores do crescimento da Rede Globo, Mattos (1984) destaca a rapidez com que se desenvolveu a economia brasileira e sua indústria publicitária, além do relacionamento amigável com os governos militares. Kehl (1986a) descreve a TV Globo como: "Não diretamente controlada, mas viabilizada pelo Estado (...)".

permanente contra a radicalização, em busca dos caminhos da Justiça, da Ordem e da Democracia." Depoimento de Mauro Salles, citado em Kehl, (1986a:207).

Vários estudos sobre televisão no Brasil, ao focar a censura imposta aos meios de comunicação pelos militares, destacam a antológica frase, atribuída ao presidente Médici, em 1973, dando conta de sua tranquilidade em relação aos noticiários levados ao ar, os quais (subentenda-se: principalmente o Jornal Nacional, da Globo), tratavam de "aliviar" o quadro real do país (Mattos, 1990:17):

"Sinto-me feliz, todas as noites, quando ligo a televisão para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se tomasse um tranquilizante após um dia de trabalho."

Dessa espécie de simbiose com os governos militares, a Globo, atualmente, defende-se. Na fase atual, a Globo tenta como pode se desvencilhar da imagem de empresa que teria surgido e se desenvolvido à sombra dos 'anos de chumbo', com auxílio de favores dos governos militares.

Apuramos que essa auto-defesa está expressa no site oficial da emissora; no Dicionário por ela lançado recentemente (2003); em especiais comemorativos aos 40 anos da telenovela e de modo enfático nas edições do Jornal Nacional e Globo Repórter que cobriram os funerais do empresário Roberto Marinho, dono das organizações Globo.

Em 1990, portanto já no período pós regime militar, numa das raras entrevistas que concedeu, o dono das Organizações Globo, Roberto Marinho, fez questão de frisar independência em relação aos militares.

"Não recebi concessão nenhuma desses governos (militares), comprei as televisões de empresários malsucedidos. Só recebi duas concessões, uma do Juscelino, que o Globo atacava, e a outra, do outro adversário, o Jango Goulart, em 62, a TV de Brasília." (Roberto Marinho, em entrevista publicada no jornal O Estado de S. Paulo, Caderno 2, 05/maio/1990, pp. 4-5.) (Os grifos são nossos)

Ao contar sua própria história em seu site na Internet, a emissora também

procura destacar que obteve a concessão de governos civis, anteriores ao período militar, a despeito da data de funcionamento dos diferentes canais que possui ter se dado na vigência de governos militares. E ainda que, em vários casos, adquiriu canais junto a grupos privados já portadores da concessão (ou seja, sem contato direto com o respectivo governo). Nos termos da própria Globo:

*“Eram 11h daquele 26 de abril, em 1965, quando a Rede Globo de Televisão - então apenas o Canal 4 do Rio de Janeiro - entrava no ar e dava início a uma trajetória vitoriosa. (...) Destacando-se em um mercado televisivo essencialmente amador, flagrante na data de sua inauguração, a Rede Globo, cuja concessão no Rio fora outorgada no governo do presidente Juscelino Kubitschek, foi ampliando sua cobertura e, em pouco tempo, entrava no ar em São Paulo, através do Canal 5 (antiga TV Paulista, **adquirida do grupo Victor Costa**); em Belo Horizonte (pela emissora **adquirida do grupo J. B. Amaral** em 1968), em Brasília, em 1971 (concessão feita pelo **presidente João Goulart** em 1962), e em Recife (através de emissora **adquirida do grupo Victor Costa**), no ano seguinte.”* - site da Rede Globo – link história da empresa, dezembro/2001. (Os grifos são nossos)

Mas, por mais que a publicidade da Globo busque desintegrar, no plano simbólico (ou ideológico) o passado recente, caberia indagar se ela consegue efetivamente fazê-lo no plano prático. Para além de uma aliança tática - em que procuraria conviver com um determinado tipo de governo, sem no entanto ser conivente para com ele - a Globo compartilhou projetos nacionais decisivos com os governos militares, tais como o da promoção da integração nacional, visando desenvolver e impulsionar o consumo de massa, em que acabam tendo papel central, as telenovelas.

Governos militares e Rede Globo: as telenovelas brasileiras, integração nacional e consumo:

Touraine (1969) fala da integração social como forma de dominação, ao abordar a manipulação cultural e os aparelhos administrativos. E dá ênfase ao acesso e controle da informação como fatores de poder político. Por fim, define a

sociedade pós-moderna como sociedade que *seduz, manipula e integra*²⁹.

Vale a pena lembrarmos ainda a definição dada por Adorno (1967:9), no que se refere à indústria cultural como sinônimo da integração dos consumidores:

"La industria cultural es la integración deliberada de sus consumidores, en su más alto nivel. Integra por fuerza incluso aquellos dominios separados desde hace milenios del arte superior y el arte inferior. Perjudicando a los dos."

Promover a integração nacional - objetivo compartilhado pelas Organizações Globo com os governos militares, e que lhes rendeu amplas possibilidades de obtenção de lucro e ampliação de seus demais interesses empresariais - esse é fundamentalmente o intuito da Globo desde sua criação, e que se coadunou perfeitamente com os propósitos da fase de desenvolvimento da produção/consumo de massa em nosso país³⁰.

Ao descrever de que forma o golpe de 64 teria afetado os meios de comunicação de massa, no Brasil, Mattos (1990:13) afirma que:

"O crescimento econômico do país foi centrado na rápida industrialização, baseada em tecnologia importada e capital externo, enquanto os veículos de comunicação de massa, principalmente a televisão, passaram a exercer o papel de difusores da produção de bens duráveis e não-duráveis."

Sobre a importância de criar disposição ao consumo, é reveladora a afirmação do então diretor executivo da Globo, Walter Clark, em meados na década de 70:

"Esta é a importância maior da comunicação em um sistema produtivo: transformar a população em mercado ativo de consumo, gerando a disposição ao consumo, relacionando cada bem, produto

²⁹ Na segunda metade do século XX, caracterizada por Touraine (1969) como a era de institucionalização dos conflitos, o apego a comunidades primárias, locais, afastaria os indivíduos da integração. Em tempos de globalização, cremos que reatualiza-se o conceito fundado por esse autor já na década de 60.

³⁰ Barros (1974), em meados da década de 70, também já demonstrara que no Brasil, o Estado intervinha, buscando obter através da televisão uma "... conversão de grande parte de um público heterogêneo, no sentido de homogeneizá-lo."

*ou serviço ao estrato social a que está destinado, atingindo simultaneamente a todos os estratos e imprimindo maior agilidade ao mecanismo produtivo.*³¹

Trecho de uma Publicação da Central Globo de Comercialização, vai na mesma direção, sendo ainda mais explícito quanto ao papel da televisão, diante do processo de rápida urbanização no qual o país estava inserido, na década de 70:

*"...fator de educação de um novo mercado de trabalho e consumo, favorecendo o abandono de velhos hábitos e a integração cultural."*³²

A ambição de 'integrar' o país, a despeito da suposta não obtenção de lucros imediatos, é permanente e abertamente declarada. A seguir, transcrevemos declaração dada pelo dono das Organizações Globo, Roberto Marinho, no início da década de 90, quando, aparentemente, a emissora já alcançava todo o território nacional:

*"Estamos fazendo estações, inclusive criando mais afiliadas. Estamos chegando até a ter emissoras em lugares não remunerativos. Por exemplo, uma zona do Acre ou do Amazonas, achamos que devemos pôr emissoras lá. Em primeiro lugar, **você aperta um botão, e todo o território nacional se une.** Estamos fazendo afiliadas cada vez mais." Grifos nossos (Roberto Marinho, entrevista publicada in O Estado de S. Paulo, Caderno 2, 05/maio/1990, p. 4-5.)*

No esforço de indução ao consumo que, de resto, constitui a base e a razão

³¹ O depoimento de Walter Clark, numa palestra 06/07/1976 (cf. Kehl, 1986a:205) é comentado por Kehl : "A fala de Clark é uma pérola em matéria de educação de massas. À televisão caberia disciplinar a luta de classes (e, quem sabe, torná-la obsoleta), indicando às diversas camadas da população "os produtos a elas destinados", estimulando desejos compatíveis com o poder aquisitivo de cada uma e abolindo desejos "fora do lugar" - de forma a propiciar níveis de gratificação consumista adequados a cada classe. Nada de frustrações ou de aspirações inquietantes. O país funcionaria como um organismo perfeitamente ajustado, com funções diferenciadas dentro do grande mecanismo do mercado, regidas pela grande orquestradora de desejos que é a Rede Globo de Televisão." (Kehl, 1986^a:205).

³² Revista Mercado Global, no 37/38, 1977, citada em Kehl (1986a:194).

de ser da indústria cultural³³, é funcional a criação de uma "identidade nacional".

A necessidade de nivelar o corpo social é relacionada por Sorice (1998:45) como uma das características comuns à indústria cultural ocidental, que envolve ainda: universalismo, aculturação da massa e período propagandístico.

Kehl (1986a) define a TV Globo como um eficiente veículo de integração nacional - de uma população unificada não enquanto povo, mas enquanto público; trata-se de uma imensa rede, transmitindo uma única programação para milhões de telespectadores. A autora destaca que a integração se daria ao nível do imaginário - já que apenas 1/3 da população, à época, teria realmente condições de participar da distribuição de bens, ou seja, de integrar-se de fato. Essa tese foi corroborada pelo trabalho de Bolaño (1987:60) sobre TV e consumo. Na década de 80, ao analisar o público de TV no Brasil, conclui que:

"88% dos lares das classes D e E (critérios ABA) possuem aparelho de televisão. Na classe C esta porcentagem se eleva para 90%. Isto num país onde as classes A e B (menos de 25% da população) são responsáveis por mais de 88% do consumo."

Aqui, vale destacar os parâmetros do "consumo simbólico" e do "consumo de imagens" no Brasil. O IBGE (Instituto de Pesquisa de dados sobre a população brasileira) tem revelado, há anos, que existe elevado número de moradias em que há aparelho de TV, mas não há geladeira. Segundo as mais recentes estatísticas, haveria 2 milhões de lares brasileiros em que o único eletrodoméstico seria o aparelho de TV. Ao lado disso, aponta-se que, atualmente, apenas 15% do público seja responsável pela compra de 65% de tudo o veiculado pela publicidade televisiva (Ver: "Os paradoxos da TV no seu cinquentenário". In 'O Estado de S. Paulo', Caderno 2 - Cultura, p. D1, 18/06/2000). Segundo dados da mais recente Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios realizada pelo IBGE (em 2001),

³³ Segundo definira Adorno (1977a:289): "O que na indústria cultural se apresenta como um progresso, o insistentemente novo que ela oferece, permanece, em todos os seus ramos, a mudança de indumentária de um sempre semelhante; em toda parte a mudança encobre um esqueleto no qual houve tão poucas mudanças como na própria motivação do lucro desde que ela ganhou ascendência sobre a cultura."

referente à existência de bens duráveis nos domicílios brasileiros, apenas a presença do fogão supera o percentual de aparelhos de televisão:

Existência de bens duráveis em domicílios brasileiros em % - 1997-2001				
	1997	1998	1999	2001
N° de domicílios da amostragem	40.644.623	41.839.703	43.859.738	46.570.967
Fogão	97,01	97,4	97,4	97,6
Filtro d'água	57,22	56,4	55,6	52,7
Geladeira	80,27	81,9	82,8	85,1
Freezer	18,77	19,7	19,6	18,8
Máquina de lavar roupa	31,72	32,3	32,8	33,7
Rádio	90,33	90,4	89,9	88,0
Televisão	86,21	87,5	87,7	89,0
Fonte: IBGE - Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios.				

A Globo alega que não omitiu ou manipulou fatos, nem dispensou tratamento desigual a políticos e partidos

Mesmo procurando afastar-se de uma imagem atrelada aos militares, já na vigência de um governo civil³⁴, o início da década de 90 é ainda marcado por discursos e disposições práticas que revelam que o envolvimento da direção da emissora com representantes do poder, ao menos àquele momento, era tido como natural.

Antes de existirem outras emissoras com condições e capacidades concretas de avançar na luta pela audiência, a Rede Globo não demonstrava preocupação em defender-se de críticas à sua proximidade com governantes. Ao contrário, as ligações com os poderosos e/ou a manipulação de informações, ou mesmo o uso da tv em favorecimento de políticos, chegava a ser admitida pelos dirigentes da emissora, com tranqüilidade e sem disfarces.

Ou seja, se no período pós ditadura, em clima de redemocratização do

³⁴ Bucci aponta inversão na correlação de poder, finda a ditadura militar: "... o modelo de TV inventado na ditadura sobreviveu à ditadura. (...) Seria até lógico supor que, desaparecido o tirano (a ditadura e a concentração de decisões no Executivo), o veículo se adequasse a regras mais democráticas, menos subservientes. Seria lógico supor que TV e Estado se afastassem. No entanto, deu-se algo menos esperado: a televisão, de beneficiária, converteu-se na fonte do poder político." (Bucci, 1996:20).

país, houve a necessidade de demonstrar distância em relação aos militares, em entrevista que Roberto Marinho concedeu pouco depois da eleição de Collor de Mello, o dono das Organizações Globo não manifestava ainda esforços em demonstrar independência dos governos civis que se sucederam. Ao contrário, revelava até mesmo certa arrogância, ostentando o seu poder de influência nos rumos do país.

Ao responder sobre se usava seu poder e o que achava melhor para o país, respondeu enfatizando sua 'colaboração' para o engrandecimento do país:

"Em primeiro lugar, eu só usei o poder nesse terreno opinativo no 'Globo'; em declarações e discursos eu uso essa colaboração - que eu considero modesta para o país. Você vê que a Rede Globo não é política, embora os jornais da Rede Globo tenham uma repercussão muito grande e uma forma de opinar. Não opinar mostrando o melhor, opinar em favor de determinados indivíduos, mas na melhoria e no aprimoramento e engrandecimento do país." (Roberto Marinho, entrevista publicada in O Estado de S. Paulo, Caderno 2, 05/maio/1990, p. 4-5.)

Na mesma entrevista, indagado sobre se uma televisão como a Globo teria força de eleger um presidente, respondeu que ela poderia 'contribuir' para isso:

"Não. Ela pode, dentro de um conjunto de circunstâncias, contribuir, poderosamente ou não para eleger um presidente, um senador. Amanhã a TV Globo pode apoiar uma pessoa que não seja eleita." (idem, ibidem.)

Ou seja, nesse momento, o dono da Globo julga natural que um poderoso meio de comunicação interceda num processo eleitoral, apoiando um candidato, 'contribuindo' para que seja eleito; não se preocupando em mostrar que sua rede procura manter independência e/ou eqüidistância em relação aos candidatos.

Assim como também não faz questão de demonstrar que dispensava um tratamento imparcial aos postulantes a eleições presidenciais (ou outros cargos), ao contrário: expõe abertamente seus diletos e desafetos. Sobre Brizola, afirmou:

"Ele (Brizola) dizia que, quando ele assumisse a Presidência da República, a primeira coisa que faria era fechar a Rede Globo. (...) ... ele ficou em terceiro lugar, não conseguiu nada. Agora vai tentar ser

governador, o que será uma pena. A cidade precisa de outra pessoa, capaz de restaurar o Rio de Janeiro." (idem, ibidem.)

E expôs sem reservas a sua aflição, sentida ao ver a possibilidade de que, com auxílio dos votos transferidos por Brizola no segundo turno da eleição disputada com Collor em 1989, Lula vencesse:

"As coisas começaram a empretecer quando o Brizola trouxe seu contingente de votos para o Lula." (idem, ibidem.)

Ainda nessa fase, Roberto Marinho também exibía sua galeria de contatos com os diferentes mandatários, nos diferentes momentos da história recente da política brasileira. Parecia não se incomodar – mais que isso, achar bastante justificável e 'natural', que um poderoso meio de comunicação mantenha íntima relação com os governantes, com o poder.

Revela não apenas sua responsabilidade e autoridade na escolha de ministros - confirmando-se, praticamente, como um 'Estado dentro do Estado' -, como a prioridade dada a sua emissora de dar a notícia em primeira mão:

*"Fui almoçar com o Sarney e ele disse: '**Doutor Roberto, o senhor me ajuda a escolher um ministro da fazenda?**' (...)... Conversei muito com ele (Mailson da Nóbrega), achei que ele entendia daquelas coisas todas e, quando ele saiu, telefonei para o Sarney dizendo que tinha gostado do Mailson, que achava uma boa solução. Então ele me disse: '**Por favor, dê a notícia na TV Globo**'. Telefonei e mandei dar a notícia". (Grifos nossos. Observe-se ainda que, quando relata o diálogo entre eles, o faz em um modo que evidencia até mesmo nas 'entrelinhas' a sua importância e autoridade: ele se referia a Sarney informalmente, usando o tratamento 'você', enquanto o então presidente da República, por sua vez, era quem o reverenciava: tratava-o por 'Doutor' e 'Senhor'. Do mesmo modo, em outro trecho da mesma entrevista, se referirá a outro presidente, Collor de Mello, informal e paternalmente, chamando-o 'esse menino'. (idem, ibidem)*

Segundo supomos, isso evidencia que nesse momento, ou seja, 1990, a direção da Globo ainda não manifestava as mesmas preocupações que surgiriam

na fase seguinte, ou seja, depois da queda de Collor³⁵.

Ultimamente, a Globo tem tentado se eximir da denúncia de ter omitido ou manipulado fatos, bem como de ter dispensado tratamento desigual a políticos e partidos, conforme as conveniências do momento.

Como as principais críticas que recebeu - do período final da ditadura militar em diante - dirigiam-se a ter sido indiferente tanto aos atos públicos massivos em favor de eleições diretas³⁶, em 1984, quanto aos protestos pela saída de Fernando Collor da presidência³⁷, em 1992, ela, no presente, tem se referido repetidas vezes a tais eventos.

O tom de auto-crítica aparece de modo mais claro e direto na Revista Época, uma publicação da Editora Globo (provavelmente a direção da Globo se sinta mais à vontade para se pronunciar desse modo na revista do que na tv, já que a audiência da emissora é muito mais abrangente que o número de leitores da revista):

"Com uma audiência potencial de 157 milhões de brasileiros, atingindo 98,75% dos 5.500 municípios, ou seja, com esse poder, a Globo poderia criar e derrubar presidentes, privilegiar ou ignorar coberturas jornalísticas. Foi justamente contra esse poder que a população saiu às ruas, em 1984, para protestar. 'O povo não é bobo, abaixo a Rede Globo' foi o slogan mais repetido na campanha pelas eleições diretas, que comoveu o país naquele ano, mas não empolgou a rede. A Globo demorou para cobrir os comícios e foi duramente criticada pela omissão." (Revista Época, Caderno Especial, Agosto/2003, p. 22-23)³⁸

³⁵ No dizer de Bucci (1996:92), em artigo publicado originalmente em 16/09/1995, a emissora mudou o discurso, no espaço de 3 anos: "Os tempos mudam. Até há três anos, a tela da Globo era o altar dos colloridos. A tela da Globo fez campanha, campanha declarada, por Fernando Collor. Até o fim, a tela da Globo não noticiou as falcatuas do governo Collor."

³⁶ O movimento organizado pelos partidos e sindicatos que se opunham ao regime militar foi chamado Diretas Já!

³⁷ O movimento 'Fora Collor', também conhecido como movimento dos carapintadas, em função da forte presença da juventude e do movimento estudantil em favor do impeachment de Collor.

³⁸ Na realidade, não somente na campanha pelas diretas já, mas em passeatas ou movimentos grevistas, liderados por sindicatos e entidades em todo o país, de

Para livrar-se da acusação de omissão, sua estratégia parece se basear num esquema relativamente simples: trata de escorar-se nos jargões que rememoram os duros tempos de ditadura, apresentando-se como refém da censura, portanto, alvo do autoritarismo. Assim, a um só tempo, busca não apenas justificativa para seus enfoques e edições, como atribui a si mesma um papel de vítima do sistema. Como exemplo exacerbado dessa manobra, com a morte de Roberto Marinho, e a título de render-lhe homenagens póstumas, produziu-se uma edição especial do Jornal Nacional, em 7 de agosto de 2003 (um dia após a morte do empresário), em que vem a público uma frase atribuída a ele, dita em defesa dos comunistas que trabalhavam para o seu jornal durante a ditadura militar. A mesma frase encontra-se na Revista Época de 11/08/2003:

"Ministro, o senhor faz uma coisa, vocês cuidam dos seus comunistas, que eu cuido dos nossos lá do Globo." (Revista Época, Caderno Especial, Agosto/2003, p. 12)³⁹

Já para referir-se aos tempos de 'distensão' do regime militar e início da chamada 'Nova República', para os quais, provavelmente, o pretexto da censura teria pouca eficácia, a emissora apresenta, sacadas de seus arquivos de imagens, cenas do Jornal Nacional.

Em agosto de 2003, ao comemorar os 34 anos do Jornal Nacional, a Rede Globo lançou inserções de trechos antigos desse noticiário nos intervalos comerciais.

As antigas imagens do JN escolhidas traziam os locutores narrando o movimento pelas Diretas e os protestos pelo impeachment de Collor. Ou seja, viam-se Cid Moreira e Sérgio Chapelin noticiando passeatas e comícios pelas

trabalhadores em protestos nos anos 80, tornava-se comum o grito: "O povo não é bobo, fora Rede Globo", em alusão ao seu caráter parcial, que omitia informações úteis aos movimentos de esquerda, quando não as distorcia a favor dos patrões.

³⁹ Em 1965, o Ministro da Justiça do governo Castello Branco, Juracy Magalhães, teria chamado donos de jornais para uma reunião em que fixava como queria que a imprensa se comportasse. Na ocasião, teria entregue ao dono de 'O Globo' uma lista com 64 nomes de profissionais que deveriam ser demitidos. Com a frase acima, Roberto Marinho teria se recusado a fazê-lo, cf. Revista Época, Caderno

diretas e pelo impeachment, com a data respectiva impressa na tela. Nada mais era dito ou escrito além da frase comemorativa ao 34º aniversário do telejornal.

O objetivo parece-nos claro: confrontar, tacitamente, a afirmação corrente segundo a qual ela se omitira nesses dois momentos.

Tanto os gigantescos comícios da campanha por eleições Diretas, em 1984, quanto as ruidosas manifestações públicas pelo impeachment de Fernando Collor, em 1992, foram, de fato, anunciados pelo Jornal Nacional.

Quase 20 anos após a campanha pelas diretas e cerca de 11 anos após a queda de Collor - é preciso lembrar que, à época, o telejornal de maior audiência no país só deu enfoque quando, em cada um dos casos, já não era possível escondê-los, quando adquiriam proporções numéricas (e/ou abrangência política) que já não permitiam que fossem negados. Sempre a 'primeira' em tudo, a Globo era a última a noticiar reivindicações e/ou escândalos que afetassem os governos.

Ambos acontecimentos tinham em comum o fato de desfavorecer os setores políticos mais conservadores do espectro político nacional, em favor dos movimentos populares, das organizações sindicais e partidárias de esquerda.

A emissora não somente se limitava a ser a última a dar informações, como, do ponto de vista do chamado jornalismo investigativo, teve um papel tímido em relação às concorrentes.

Durante o processo que levaria Collor a afastar-se da Presidência, outras emissoras como SBT e Bandeirantes traziam em sua programação entrevistas e informações que eram peças-chave no processo de denúncias; Jô Soares, por exemplo (ainda no SBT), entrevistou o irmão de Collor, Pedro Collor, bem como o motorista do empresário alagoano PC Farias (tesoureiro da campanha e peça chave em todo o processo), revelando ao público, em primeira mão, detalhes e denúncias da corrupção, num momento em que também as revistas de maior circulação - tais como Veja e Isto é - empenhavam-se, buscando um papel ativo nos desdobramentos dos fatos.

De resto, algumas formas de edição se tornaram tão conhecidas quanto

previsíveis, rendendo à Globo algum descrédito: os números dos participantes de assembléias de movimentos grevistas e de atos públicos era sempre subestimado; imagens do local não eram feitas, ou o eram em momento em que já não houvesse mais tantos participantes. Nos comícios pelas Diretas, dava-se o mesmo. Assim como outros órgãos da grande imprensa, a Globo “driblou” até onde pode, deixando de dar a informação e as imagens das grandes aglomerações que se davam nas ruas de inúmeras cidades do país em 1983 e 1984.

Fazendo um balanço do jornalismo na Globo após o período mais duro da ditadura militar, Fernando de Barros e Silva⁴⁰ cita episódios como a tentativa de fraudar o resultado das eleições ao governo do Rio em 1982, quando venceu Brizola; a omissão da campanha pelas diretas, em 1984; a célebre edição do debate Collor X Lula, apresentada no Jornal Nacional dois dias antes da eleição; a ascensão de Alberico Souza Cruz - amigo de Fernando Collor de Melo - à direção de jornalismo da emissora, e ainda o fato dela esconder a crise econômica na reta final da disputa presidencial em 98, poupando o candidato à reeleição, Fernando Henrique. Conclui que em termos de pluralismo e isenção, o noticiário da Globo evoluiu nos últimos anos, sobretudo desde a ascensão de Evandro Carlos de Andrade, em 1995, à direção. Entretanto, sua característica marcante seria a despolitização. E afirma:

“O fato é que, nos seus 30 anos, o jornalismo da Globo nunca foi independente e, em momentos críticos, nem sequer jornalismo foi. (E indaga:) Esse é um entrave ao funcionamento da democracia no país?”

Dentre os episódios pelos quais a Globo foi acusada de um comportamento flagrantemente parcial no tratamento da notícia, destaca-se o do segundo turno das eleições presidenciais de 89, como talvez o mais crítico⁴¹. Momento delicado

⁴⁰ Cf. Fernando de Barros e Silva, “Frustração Democrática”. In Suplemento Tvfolha, ‘Folha de S. Paulo’, p. 2, 12/12/1999b.

⁴¹ Sobre o tratamento diferenciado a políticos de esquerda, segundo Bucci (1996), mais recentemente, as formas de um telejornal ou emissora optarem ou preferirem

da história do jornalismo da emissora, a edição do debate entre Collor e Lula, pelo Jornal Nacional, às vésperas do primeiro turno das eleições, ainda não foi definitivamente enterrada. Vários anos depois, encontram-se tentativas de justificar o ocorrido.

Do mesmo modo que se defende da propalada aliança com os governos militares, a Globo, vários anos depois, ainda continua explicando a edição feita às vésperas da eleição de 1989.

Exemplo disso pode ser visto através do programa que levou ao ar para comemorar os 50 anos da televisão no Brasil, em 2000, em que a emissora 'revisita' o ocorrido e procura insistir num ponto: Lula foi mal no debate.

Note-se que a emissora nem mesmo contesta o fato de emitir um julgamento que o eleitor - ou o telespectador - deveria fazer⁴².

Também não contesta o fato de que performance televisiva não pode ser confundida com programa de governo. Ou seja, sair-se bem nos 60 minutos de debate era decisivo, como se o candidato ao governo, na realidade, se candidatasse ao papel de ator, num programa de calouros, ao vivo. Enfim, como

um político é poupá-lo de críticas, ou evitar a exposição de sua imagem; que o telejornalismo mostra suas preferências mais pelo que não informa do que pelo que informa. Relata episódio em que a cidade de São Paulo enfrentou graves enchentes, mas a figura do prefeito não era mencionada. E dá como certo que, caso o ocupante do cargo fosse de esquerda, a postura da TV seria mais rigorosa: "Maluf não aparece na TV para orientar a população, para anunciar providências, para explicar. De seu lado, a TV também não cobra, não vai atrás, não exige. O Jornal Nacional entrevistou até o prefeito de Franco da Rocha. Que jogou a culpa no governo estadual. Quanto a Maluf, silêncio. Só se fala dele quando o assunto é cigarro ou cinto de segurança. Ah, se a prefeita fosse Luiza Erundina. Morreria afogada em denúncias de desgoverno." (Bucci, 1996:104).

⁴² O parâmetro de julgamento dos candidatos, em que a performance no debate entre os presidencialáveis promovido pela Globo é dado como decisivo, já aparecera em entrevista de Roberto Marinho, em 1990. Ao responder se Collor havia sido eleito com a ajuda da Globo, afirmou: "Eu era amicíssimo do pai do Collor, o Arnon, amicíssimo do pai desse menino. Quando começaram as eleições, ele, mal começou, veio aqui conversar comigo, não me disse 'olha, vou ser candidato, nada disso. Ele é muito simpático. Daí por diante comecei a conversar mais com ele (que) só topou o debate quando ficou em condições. No primeiro ele não foi tão feliz, no segundo foi muito feliz." ("Roberto Marinho". (entrevista) In *O Estado de S. Paulo*, p. 4-5, 05/05/1990).

se a eficácia de sua plataforma política fosse redutível à sua aparição na tela da TV.

Em outros termos, a Globo definiu qual o critério a ser usado para desqualificar ou eleger um chefe de Estado. A boa aparição no vídeo, a imagem, a forma e impositação ao falar (a de Collor, supostamente mais firme) substituindo todos os complexos pontos envolvidos numa escolha do mandatário da Nação.

A considerar pelo documentário comemorativo aos 50 anos de televisão no Brasil, até mesmo parcelas do próprio PT parecem ter assimilado como justo e decisivo o critério adotado (a considerar pelos depoimentos mostrados pela Globo, entre os quais, o do líder do PT, José Genoíno e o de um representante da campanha publicitária), mostrando em que medida raciocinam pela ótica imposta pela "era da TV".

E também não se questiona o fato de que realidade e imagem televisiva se confundam⁴³.

⁴³ Entretanto, o episódio de 1989 (edição do debate dos candidatos) é exemplo a não ser repetido pela emissora. Nos processos eleitorais seguintes (1994 e 1998) - na grande imprensa, a Globo incluída - mais que a manifestação da preferência por um candidato, optou-se por alardear as conquistas do plano Real (freio à inflação e estabilidade econômica), ao qual o nome de Fernando Henrique estava associado (em 94, como Ministro de Itamar Franco, em 98, como Presidente). Merece referência o episódio em que o ministro Rubens Ricupero explica - sem dar-se conta de que os microfones abertos, suas falas decodificáveis pelas antenas parabólicas - que às informações positivas sobre a política econômica do governo era dada visibilidade, enquanto as negativas eram omitidas é ilustrativo da visão generalizada sobre a facilidade de manipular informações, construir imagens públicas. Com cínico orgulho, escancara o domínio sobre o modelo "esconde-revela". Em 2002, novo formato de debate na Globo: um candidato não dirige questões diretamente ao outro, participa sempre sob a mediação do apresentador do programa (o jornalista Willian Bonner). Ao final do processo fez-se o 'elogio das eleições', sa 'festa' da democracia, da 'modernidade' representada pela urna eletrônica (observada por analistas de mais de 40 países), o alto nível dos debates (entenda-se: marcado por menor agressividade e ataques mútuos), enfim, a espetacularização do acontecimento político, a sua cada vez maior apropriação e modulação pela TV, em ritmo de despolitização. A decisão sobre a performance de cada candidato (que desta vez, não foi posta em confronto; cada candidatos (Antony Garotinho, Ciro Gomes, José Serra e Luís Inácio da Silva) foi entrevistado, individualmente, ao longo de julho/2002, no Jornal Nacional. Depois disso, a Rede Globo encomendou pesquisa ao Ibope - transferindo, assim,

Nesse sentido, está em sintonia com uma tendência geral dos meios de comunicação em todo o mundo, na atualidade, segundo a qual, processa-se uma fusão cada vez maior entre realidade e ficção, novela e jornalismo, cena política e cena televisiva. Diversos autores têm demonstrado que entre fantasia e realidade - ou seja, entre dois mundos antes aparentemente separados -, a fronteira se torna cada vez menor.

Marcondes Filho (1994:69-70), está entre os que identificaram, já em meados da década de 90, uma mesma lógica a marcar telejornais e telenovelas:

"... se as notícias e as informações que a televisão transmite entram no campo da ficção e se os fatos são fabricados para serem veiculados na televisão, então não se separam muito de outro gênero da televisão, as telenovelas. (...) Pelo que se vê, portanto, existe uma confluência dos dois gêneros (jornalismo e telenovelas) da televisão, na medida em que tudo vira ficção, ao mesmo tempo que nem tudo é exatamente ficção. Isso porque ambos estão sujeitos ao mesmo tipo de lógica, de estrutura que a televisão impõe a seus produtos."

Na atualidade, esse velho debate se recoloca, sob novas perspectivas, principalmente diante da fusão cada vez maior entre jornalismo e ficção, evidenciando inúmeras incompatibilidades entre informação e interesses econômicos.

Aparentemente, talvez haja mais motivações para tentarmos compreender o país e o mundo a partir das telenovelas do que através dos telejornais. A esse respeito, Martín-Barbero (2001:161) destaca o movimento do jornalismo em direção à fantasia, e ao mesmo tempo, o das novelas em direção à realidade:

"Na televisão (...): enquanto os noticiários se enchem de fantasia tecnológica e se espetacularizam a si próprios, é nas telenovelas e

responsabilidades, sobre qual teria tido melhor desempenho, segundo os telespectadores). Eleito o candidato de esquerda, a eleição de um operário foi mostrada como mérito da democracia brasileira, funcionando como o seu 'certificado de qualidade' (conforme resumiu o editorial da Revista 'Veja': "Sua vitória (de Lula) representa o triunfo de uma idéia, de uma férrea vontade pessoal, mas é também o certificado de qualidade da democracia brasileira." (Revista 'Veja', 30/10/2002, p. 35). Enfim, o auto-elogio portando prestígio, que coroa, por extensão, o papel da imprensa no processo eleitoral.

programas dramáticos que o país se relata e se deixa ver. Enquanto, nos noticiários, o vedetismo político ou farsesco se faz passar por realidade ou, pior ainda, se transmuta em hiper-realidade - essa que nos é escamoteada pela empobrecida e dramática realidade que vivemos -, nas telenovelas, nas dramatizações semanais, é onde se faz possível representar a história (com minúscula) do que acontece, suas misturas de pesadelo com milagres, as hibridações de sua transformação e de seus anacronismos, as ortodoxias de sua modernização e os desvios de sua modernidade."

Bucci (1996) destaca a aproximação ficção-realidade⁴⁴, apontando entre as características constantes na tv brasileira, o fato de o telejornalismo se organizar como melodrama. Ou seja, apresentando-se como espetáculo, como entretenimento, buscando vínculos afetivos com o público e tendo a imagem como principal critério da notícia. Bucci também fala da fórmula consagrada no Brasil de 'ensanduichar' o telejornal entre duas novelas, atraindo o público através do hábito deste pela ficção; o que lhe confere uma função mais emocional ainda. Ele afirma:

"O telejornalismo no Brasil é muito mais dramático do que factual. Organiza-se como ficção, e uma ficção primária: tem suspense, tem lição de moral, tem mocinhos e bandidos, os 'do bem' e os 'do mal', como desenho animado de super-heróis." (Bucci, 1996:49)

Além da fragmentação e espetacularização, há outro aspecto apontado tanto por Martín-Barbero quanto por Bucci no telejornalismo, consequência de sua aproximação com a ficção: o da superficialidade. Bucci aponta que, ao dramatizar

⁴⁴ A confusão entre entretenimento e jornalismo, que não é nova, viria sendo potencializada graças às mega-fusões. Ele exemplifica a compra da maior rede de TV americana, a TV ABC (jornalismo) pela Disney (entretenimento). E também a junção entre a Time (jornalismo) e a Warner (entretenimento), nos EUA. Surgem incompatibilidades. Afinal, o jornalismo da Time iria criticar, por exemplo, o cinema da Warner? Bucci (1996:178) exemplifica que a revista semanal Time, em junho de 1995, dedicou capa a o tema da moralidade na indústria do entretenimento, num momento em que o senador republicano Bob Doyle atacava letras de músicas ou filmes que glorificavam o uso de drogas, assassinatos etc. Segundo destaca Bucci, coloca-se um novo limite para o jornalismo, já que, no caso citado, a revista Time (jornalismo) abordava as críticas recebidas por produtos da Warner (cinema etc.), num momento em que, já ocorrida a fusão, a organização Time Warner tornara-se, por assim dizer, uma coisa só.

tudo, o jornalismo teria perdido a capacidade de explicar temas complexos⁴⁵. cremos que estão presentes essas mesmas características nas telenovelas e minisséries que se propõem a recontar fatos históricos ou a abordar movimentos sociais e outros temas da realidade.

Ainda em relação à aproximação entre realidade e fantasia, assinalamos que no mais recente processo eleitoral, em 2002, o 'papel' de uma estrela de telenovelas na 'cena' real, mostrou-se relevante. Referimo-nos ao depoimento de apoio dado pela atriz Regina Duarte ao candidato José Serra (PSDB), ao mesmo tempo em que declarava ter medo da vitória de Lula, pautou, em certa medida, alguns dos debates que se deram entre os eleitores nos dias subsequentes. Foi também uma atriz de novelas da Globo, Paloma Duarte, a aparecer na propaganda eleitoral de Lula para contrapor-se à postura da colega. Essa coincidência talvez tenha se revelado feliz à ambição da Rede Globo na fase atual, de mostrar-se um veículo independente, que produz jornalismo e informações com isenção e profissionalismo. Delineou-se, do ponto de vista simbólico, um certo 'equilíbrio de forças' (uma atriz de novela 'de cada lado' da disputa), que coroa espetacularmente a disputa democrática⁴⁶.

Nas telenovelas, um indício significativo de que não haveria mais nenhum esforço em manter separados espetáculo televisivo e realidade: a Globo já não inclui nos créditos de apresentação de suas novelas a clássica advertência "Esta é uma obra de ficção. Qualquer semelhança entre fatos e personagens aqui retratados terá sido mera coincidência"⁴⁷.

⁴⁵ Bucci define essa forma de jornalismo como quase sem qualquer capacidade crítica, caracterizada por um governismo atávico, e que tem sido um veículo ideal para a celebração da globalização. Martín-Barbero (2001:102), ao abordar as formas de jornalismo que têm se consolidado na América Latina, afirma que ter-se-ia cumprido o modelo inaugurado pelo lema da CNN, qual seja: informar sobre o que está acontecendo e não sobre o que aconteceu.

⁴⁶ Outra atriz de novelas da Globo, Patrícia Pillar, também ficara em evidência durante o processo eleitoral, por ser mulher do candidato Ciro Gomes (PPS), levando a refletir sobre se sua popularidade graças às novelas ajudaria, em alguma medida, a atrair votos para o marido.

⁴⁷ Também se tornou um tanto inadequado intercalar o penúltimo e último blocos de um capítulo com a advertência 'a seguir, cenas dos próximos capítulos', porque

A emissora tem louvado o suposto rompimento de barreiras. No documentário (Globo Repórter comemorativo aos 40 anos da telenovela)⁴⁸, uma das falas iniciais dá o tom da edição, qual seja, fazer um balanço sobre a relação estabelecida nas novelas da Globo, ao longo das décadas, entre ficção e realidade. E verificamos que isso aparece indissociável da idéia de que a emissora teria tido um papel transgressivo em relação aos limites impostos pela censura do período militar. Numa espécie de 'dueto', o jornalista Vinícius Dônolla e o ator Tony Ramos vão fazendo indagações entrecruzadas sobre as novelas e a realidade:

"Ficção ou realidade?" (pergunta o apresentador do programa, Sérgio Chapelin, para logo em seguida responder): "Na novela, um retrato fiel da vida brasileira." Vinícius Dônolla: "Na novela, o brasileiro se viu na frente do espelho; sonhos e fantasias; angústias, amores e ódios refletidos. A realidade inspirou a ficção?" Tony Ramos: "E a ficção começou a mexer com a realidade? Campanhas em novelas, de fato, sensibilizam milhões de pessoas. A trama do autor pode chocar, virar notícia, levar o país à reflexão, à imaginação: parece real!" Vinícius Dônolla: "E o real se mistura ao mundo imaginário." Tony Ramos: "De um lado, a novela brasileira..." Vinícius Dônolla: "No outro, a sociedade brasileira. Uma relação diária que chega aos 40..." Tony Ramos: "40 anos de casamento entre realidade e ficção." (Ao final, as imagens do rosto de ambos, jornalista e ator, se sobrepõem)

Pudemos notar que, ao invés de optar por uma apresentação cronológica

a vida real não se passa em capítulos e se a novela quer parecer-se ao máximo com a vida, o seu formato não deve ser constantemente lembrado ao seu público. Mas também, como outro sinal dos novos tempos: para preservar a possibilidade de que, dependendo dos impactos de um capítulo, os subsequentes possam ser cortados ou reelaborados.

⁴⁸ Através da reportagem levada ao ar pelo Globo Repórter em homenagem aos 40 anos da telenovela diária, em 10 de outubro de 2003, pudemos identificar muitos dos pontos de vista da emissora sobre suas novelas e estabelecer alguns balanços, a partir da confrontação de elementos, conforme delineada pela própria edição: mostrar a realidade em cena x 'alienar', criando fantasias e ilusões; capacidade de influenciar ou não o público; causar reflexão x impor idéias; omitir temas polêmicos e candentes x tocá-los direta e abertamente; submissão aos militares x ousadia e contestação. Por essa riqueza de elementos oferecidos à nossa reflexão, ao longo do presente capítulo, referimo-nos a ela repetidas vezes.

de suas novelas de maior sucesso, a emissora fez uma edição em formato vai-e-vem, mostrando cenas e destacando aspectos de novelas atuais, entrecortados pelas de novelas dos anos 70 e 80. Buscando em novelas - antigas e atuais - trechos que pusessem em evidência os mesmos temas, mostrando uma continuidade entre passado e presente da narrativa no gênero, procura mostrar que sempre retratou o conflito, mostrou a realidade como ela é; no passado, ou seja, no período de ditadura militar, o teria feito de um modo mais velado, sutil através da ironia e da recorrência à metáfora.

Tanto o fato de estar sob o governo Lula, quanto o esforço constitutivo de uma campanha por uma nova imagem, parecem ter tido peso na edição comemorativa: o fato ressaltado foi o de que as novelas sempre serviram de trincheira para uma batalha contra o conservadorismo e o autoritarismo. Eis que a Globo, para muito além de buscar defender-se da acusação de conivente com os desmandos autoritários ou de porta-voz dos interesses das classes dominantes, lança-se para o terreno de vanguarda. A Globo, assim, a considerar por sua auto-imagem, através das novelas, sempre esteve em sintonia fina com os anseios populares por valores como a liberdade de expressão e a igualdade e justiça social.

É preciso mencionar que as novelas de Dias Gomes e mesmo as baseadas em obras de Jorge Amado - ambos autores influenciados por ideologias de esquerda - foram ao ar pela Globo, durante o regime militar, mas quase sempre depois das 22:00 horas, quando a audiência é incomparavelmente mais reduzida que a do chamado horário nobre.

O jornalista Vinícius Dônolla afirma:

"Um sucesso de Dias Gomes, O Espigão..." (passam-se cenas da novela O Espigão, de 1974, com ruído de disparos e, em seguida, cenas de um tiroteio, na novela Mulheres Apaixonadas, de 2003) "Retrato emocionante do dia-a-dia. O que nos comove mais? A novela que vira notícia ou a notícia que vira capítulo de novela? A bala perdida, o parto no túnel, histórias brasileiras de onde se extrai a ficção, de um gênero que ganhou o mundo, sem ilusão, nem exagero..." (Novas cenas em que tiros são disparados, agora de volta a Espigão) "Em Espigão, Cláudio Marzo era Léo, um nortista,

defensor da natureza, vítima inocente das causas que abraçou."

Com isso, põe em destaque o 'retrato fiel da realidade' - 'sem ilusão, nem exagero' -, além de por em evidência traços de continuidade ou seja, que já em 1974, a novela fazia a denúncia da perseguição e morte de um ecologista. Do mesmo modo que numa novela atual mostrou a violência urbana, com ênfase para a cena da morte de uma das personagens, atingida por uma bala perdida num tiroteio no centro do Rio de Janeiro.

Novamente procurando dar noção de continuidade, mostram-se cenas de violência contra a mulher, em dois momentos: novela *'Roque Santeiro'* de 1985, em que um homem bate na mulher, representados pelos atores Yoná Magalhães e Othon Bastos e, em seguida, corta, entra cena de *Mulheres Apaixonadas* de 2003, com outro casal em que a mulher apanha do marido, com os atores Helena Ranaldi e Dan Stulbach. Desta vez, o repórter aproveita para mostrar tanto o caráter inédito, inovador da Globo, quanto seu alcance transformador, seu forte impacto em defesa dos direitos da mulher. Mostra como as novelas da Globo se colocam na vanguarda, antecipando-se, propondo à sociedade civil o encaminhamento de soluções para problemas sociais.

Vinícius Dônolla: "Violência entre 4 paredes; no tempo de Roque Santeiro, o Brasil não tinha uma única Delegacia de apoio à Mulher. Mas a novela já denunciava, sem medo, o drama que ainda aflige milhares de mulheres."

Mostram-se mais cenas da novela *'Mulheres Apaixonadas'* de 2003, agora da passeata pela Paz. Ao fundo, ouve-se a música "Brasil, mostra tua cara", na voz de Gal Costa, que fora tema de abertura de uma outra novela (*'Vale Tudo'*). E novamente o repórter destaca o papel da Globo em ações que beneficiam a sociedade, ou seja, a luta contra a violência urbana, pela paz. Narra uma cena de novela mas com entonação que sugere tratar-se de fato da realidade:

Vinícius Dônolla: "Na novela, um país que quer mudanças, que vai às ruas em busca de paz, realidade e ficção lado a lado, com o jeito e a cara do Brasil."

A Globo alega que suas novelas não 'alienam', ao contrário, remetem à realidade:

Na atualidade, a Globo tem insistido em apresentar o seu principal item da programação (as telenovelas) como algo essencialmente nacional e, principalmente, como conformado pelo 'realismo'. Procura sobressair-se em relação à principal concorrente, o SBT (que importa e exhibe telenovelas mexicanas), mas busca ao mesmo tempo contrapor-se às críticas usualmente dirigidas a ela, segundo as quais, suas novelas seriam fantasiosas, excessivamente fora da realidade.

Num especial sobre telenovelas, em 2001, ano em que a TV no Brasil completava 50 anos - e a Rede Globo, 35 anos - o próprio Benedito Ruy Barbosa é o primeiro a aparecer e declarar que as novelas atuais refletem a realidade do país.

Esse discurso parece ter se intensificado ainda mais após a vitória e posse do governo Lula. Mas não é novo, nem exclusivo da emissora. Pode-se dizer que está - ao menos parcialmente - presente em algumas teses acadêmicas⁴⁹.

No Dicionário da TV Globo, logo na introdução, exprime-se a idéia segundo a qual, nos anos 'de chumbo', a teledramaturgia da Globo chamava a atenção para os problemas que o país atravessava, sendo alvo da censura por essa razão:

"Nos anos 70, a teledramaturgia da TV Globo teve o importante papel de sensibilizar o público para os problemas políticos e sociais

⁴⁹ No que se refere a estudos especificamente voltados às novelas de Benedito Ruy Barbosa, encontramos ao menos duas formas de enfoque para com as quais temos inúmeras reservas: uma que dá os conteúdos gerais de suas novelas como autônomos em relação aos grupos sociais reais (que pretende retratar nas tramas), ressaltando tratarem-se de livres adaptações da realidade, sem comprometimentos políticos ou ideológicos com qualquer setor social - ou seja, enfatizando-lhes o caráter ficcional. Confere-lhes, adicionalmente, o mérito de oferecerem ampla visibilidade a temas da realidade reiteradamente omitidos ou ignorados (ver, por exemplo Hamburger 2000). Outra vertente de análise, afastada nitidamente da premissa segundo a qual o autor se manteria neutro politicamente, dá como certa a intenção deste em abordar a realidade social de um ponto de vista transformador, e saúda a verve crítica deste (ver, por exemplo Souza 2000). Ao longo do desenvolvimento da tese, indicamos de modo específico as nossas discordâncias para com essas análises.

que o país vivia naquele período, como por exemplo 'O Bem-Amado' (1973). Em função disso, não foram poucas as ações da censura no sentido de impedir a exibição de cenas, falas, personagens e mesmo de uma novela inteira - o que ocorreu com a primeira versão de Roque Santeiro (1975), censurada às vésperas de ir ao ar." (Dicionário da TV Globo, 2003:4)

Segundo a emissora, suas telenovelas teriam ocupado, eventualmente, o lugar do jornalismo da emissora na tarefa de criticar a realidade, uma vez que este estava entre os mais visados, dentre os veículos de comunicação à época dos militares:

"Durante o regime militar, em que o jornalismo da Rede Globo - em alguns casos, mais do que outros veículos de comunicação - era cerceado pela censura, coube à dramaturgia desempenhar a tarefa de retratar e criticar a realidade política e social do país. Com toda essa força de comunicação - e acima de tudo por sua aceitação pelos brasileiros -, a emissora é hoje uma das mais importantes fontes de difusão cultural dentro e fora do Brasil." (Luis Erlanger, Diretor da Central Globo de Comunicação, 'Apresentação' in: Dicionário da TV Globo, Vol I, Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 2003:ix).

Em documentário levado ao ar no dia 10 de outubro de 2003, comemorativo aos 40 anos da telenovela, através do Globo Repórter, a edição procura enfatizar que, em plena ditadura, as novelas produzidas pela emissora já levavam ao ar temas audaciosos. Cita diversos exemplos nessa linha, tais como *'Pecado Capital', 'O Bem Amado', 'Saramandaia'*.

No esforço de revolver o passado, desenterrar dele uma imagem 'subversiva' e corajosa para a Globo, a edição pôs-se a esmiuçar as novelas do período militar, revelando ao público - com décadas de atraso, então - que o que se via ali eram traços sutis de rebeldia e crítica social.

Vale a pena reproduzir a lógica expressa no documentário, para convencer o público de que as novelas exprimiam a crítica social, desafiando, para tanto, o poder dos militares. A edição comemorativa destaca, três décadas depois, que na

novela 'O Bem Amado'⁵⁰, de Dias Gomes, exibida em 1973, estaria contida a crítica à mortalidade no Nordeste:

Vinícius Dônolla: "Real, surreal. No tempo em que as palavras eram proibidas, as imagens de um Brasil fantástico driblavam a censura." (ao fundo, cenas do personagem Odorico Paraguaçu, personagem vivido por Paulo Gracindo, discursando do palanque, na novela 'O Bem Amado', de 1973) Segue-se depoimento do ator Lima Duarte: "Sucupira era a cara do Brasil; de um Brasil que não podia se expressar, um Brasil que não podia falar. Era um país onde não morria ninguém, no Nordeste. Quer ironia maior que esta? Não morria ninguém; ele (o prefeito Odorico Paraguaçu) não conseguia inaugurar o cemitério, porque não morria ninguém." (ao fundo, cenas da mesma novela, em que o próprio prefeito morre e, finalmente, será possível inaugurar o cemitério da cidade). Vinícius Dônolla: "A crítica se fez pela sutileza; mais tarde, a novela recontou a história do Brasil..."

A mesma novela é comentada, como exemplo de crítica bem humorada. Novamente é destacado o papel da Globo em driblar a censura:

Vinícius Dônolla: "As superproduções que se vêem hoje, feitas aqui no Brasil, por brasileiros, e exibidas no mundo são fruto de um longo e comovente aprendizado. Décadas de história. Olhando para trás, quanta coisa mudou! Vencemos a censura nos anos 80, falando de tramóias e corrupção; algumas vezes com uma visão crítica e contundente da realidade, outras, com uma boa dose de humor."

Em seguida, Lima Duarte fala de seus personagens, (em meio a cenas de 'Roque Santeiro', de 1985 e de 'O Bem Amado', de 1973, ambas de Dias Gomes). Sobre Zeca Diabo, de 'O Bem Amado' (1973), fala de como compôs um feroz matador: com revólver, trajes e feição de matador, mas que falava com voz fina, propositadamente destoante, o que teria agradado ao público. Mais adiante, outra novela de Dias Gomes é lembrada. Trata-se de 'Saramandaia', de 1975. A

⁵⁰ Ao renunciar à chefia da Casa Civil da Presidência da República, o Ministro Golbery do Couto e Silva teria afirmado: "Não me perguntem mais nada, acabo de deixar Sucupira." (cf. Epígrafe in Gomes, 1990). A julgarmos por esse fato, cremos que não era incomum a identificação geral da cidade fictícia de Sucupira com o Brasil, admitida até mesmo entre membros do primeiro escalão dos governos militares.

explicação dada, quase 30 anos depois, é de que o personagem que tinha asas e voou no capítulo final representava a liberdade:

Vinícius Dônolla: "João Gibão voou sobre a cidade de Bole-bole. Em 'Saramandaia', Dias Gomes sugeriu o vôo da liberdade nos tempos de repressão. Realidade, porém fantástica. (...) "

'Saramandaia' foi a novela em que o autor Dias Gomes pode exprimir de modo mais amplo um universo onírico, podendo ser enquadrada, enquanto narrativa, como expressão do realismo mágico. Desse modo, a manobra agora utilizada pela emissora, de imputar-lhe valor simbólico, é facilitada, uma vez que se oferece a incontáveis e ilimitadas interpretações.⁵¹

Pois bem, atentemos agora para um outro item que nos interessa muito de perto: a idéia segundo a qual as novelas da emissora trazem para o seu público a reflexão.

Segundo pudemos apurar a partir de materiais de divulgação e publicidade da emissora, percebemos que não é só da acusação de alienar o público que a Globo se defende. Ela também busca isentar-se de manipular opiniões através das novelas e repele a crítica segundo a qual imporia idéias ao público. Requer, para si, isto sim: o papel de promotora da reflexão e, a partir daí, de eventuais transformações.

O depoimento de atores que ela incluiu no documentário dão bem a medida do que estamos afirmando. Em dado momento do Programa, Vinícius Dônolla volta a insistir sobre o tema ficção e realidade e é novamente Tony Ramos o porta-voz do entendimento geral a ser transmitido sobre essa relação:

*Vinícius Dônolla: "Melhor do que ninguém, atores sabem o quanto a **ficção influencia a realidade.**" Tony Ramos (concedendo seu depoimento no local em que fora filmado o capítulo em que ele e outra personagem de 'Mulheres Apaixonadas' são baleados): "Não podemos acreditar que mexemos de tal forma e que mudamos de tal*

⁵¹ Segundo definição de Massaud Moisés (1978:251), o realismo mágico é inesgotável: "Por ser um mundo de símbolos, o realismo constitui um palco de infindáveis estranhezas e mistérios que nenhuma sensibilidade esgota e nenhum congresso de críticos consegue analisar em definitivo."

forma a vida das pessoas. Não! Nós propomos com eles a discussão dessas vidas." (grifos nossos)

Ao mesmo tempo, a própria Globo exibe orgulhosa mostras de seu poder de influência sobre o público. Exemplos estão em toda a parte (iniciando pelo papel de polícia que exerce através do programa Linha Direta).

'Sem imposições', conforme sublinha o discurso predominante na emissora, influenciaria seu público, na direção de ações pela cidadania.

No caso específico das novelas, encontramos vários exemplos, tais como o (vastamente propagandeado) aumento de doação de órgãos, atribuído à história contada numa novela das oito.

Na fala do diretor Jayme Monjardim, um misto de surpresa e gratificação, na constatação de que, com a TV, os resultados a uma proposta são obtidos velozmente:

"Você planta uma idéia e minutos depois você já está colhendo isso. De repente uma campanha anti-drogas para um país inteiro e o país inteiro adere..." (ao fundo, cenas de O Clone, 2001). "De repente, você plantou a idéia de doação de órgãos e..." (ao fundo, cenas de 'De corpo e Alma', 1993).

A própria autora dessas duas novelas aparece dando seu depoimento:

Glória Perez: "Quando eu fiz a campanha dos transplantes, recebi carta de agradecimento do INCOR, dizendo que, pela primeira vez, tinham chegado corações a mais." (Esse depoimento Também está presente no Dicionário na TV Globo - Volume I)

Note-se que, a partir da cuidadosa edição, a emissora mostra seu poder de influência (influência que se dá, grife-se, sem imposições). Ao lado da precaução em mostrar o seu papel como indiscutivelmente positivo, seja como proposta de reflexão, ou serviço de utilidade pública, de formação de cidadania. Procura converter suas ações em mais uma forte componente de auto-propaganda, através de falas que dão a dimensão das ações sociais pelas quais a Globo quer ser reconhecida como precursora.

Telenovelas: para elas, o tempo não para, ou assistimos a um museu de

'grandes' novidades?

As definições dadas pela Rede Globo às suas novelas, que procuramos destacar no presente capítulo, parecem ter a seu favor, ao menos duas importantes tendências: 1) temas da realidade, de fato fazem parte, cada vez mais, do enredo das novelas; 2) a interatividade telenovela-público⁵² se tornou mais fácil com a massificação do uso do correio eletrônico: mais do que nunca, o autor da novela ou a emissora que a produz passaram a receber de modo imediato as críticas ou elogios de quem acompanha a trama (o que não significa, automaticamente, uma maior participação deste nos rumos da mesma). Esses dois elementos colaboram com uma imagem de maior proximidade entre público e telenovela, bem como entre ficção e realidade.

O quadro de aparentemente novas tendências dos meios de comunicação - no qual está inserida a Rede Globo - somadas ao que vem sendo afirmado de maneira insistente pela emissora mais recentemente, reascende algumas polêmicas 'clássicas' sobre o papel da televisão e, de modo específico, o das telenovelas.

Nos itens a seguir, procuramos evidenciar nossas perplexidades, concordâncias, bem como ressalvas dentro desse quadro, expondo assim os referenciais que nortearam nossa observação e análise sobre as novelas de Benedito Ruy Barbosa produzidas pela Globo a partir dos anos 90.

A telenovela, afinal, provoca reflexão em vez de omitir ou mistificar a realidade?

Com pouca pressa e muito cuidado antes de aceitar como verdadeiro o discurso que vem se propagando a respeito das telenovelas da Rede Globo na última década, julgamos que cabe - ainda - refletir sobre a persistência do papel pedagógico das telenovelas. Verificando as diferenças - talvez sutis - entre refletir, debater e propor transformações versus 'educar', incutindo o conformismo.

⁵² Duvidamos da efetividade dessa participação; não a vemos como sinônimo de possibilidades de impor mudanças profundas, pois se dão num plano muito superficial, num terreno muito restrito e já inteiramente delimitado pelos produtores de TV.

Ainda que não esteja descartada a capacidade dos destinatários dos meios de comunicação de produzir usos originais a partir dos *media*, isto é, de reelaborar-lhes os significados, segundo pensamos, é ainda válido o afirmado por Sarques (1983:226), a respeito da legitimação dos valores dominantes:

"... a novela, na medida em que legitima, de forma explícita ou latente, os valores dominantes com os quais as telespectadoras se identificam, concorre para mantê-las conformadas à ordem vigente e reforçar a reprodução da ideologia que alicerça a estrutura de dominação e discriminação."

Sobre a efetividade da comunicação, a partir dos *media*, já refletira Baudrillard (1972), de modo radical: considera que os mesmos acarretam uma 'não-comunicação', uma vez que as trocas nesse ato não podem ser realizadas por meio do diálogo.

Também Sodré (1978:23) destaca o discurso televisivo como marcado pelo predomínio de quem fala e cujo propósito é 'falar sozinho':

"Não se constrói aí nenhum espaço onde a verdade possa vir a ser provocada pela linguagem: a significação já nasce fechada. A abertura cede à univocidade, o monólogo substitui o diálogo."

Ao lado disso, e a despeito da propalada capacidade do público em interpretar criativamente, somos levados a indagar: continua atual a reflexão sobre o caráter tendencioso dos *media*?

Creemos que sim, em suas novas e velhas formas: a superficialidade, a fragmentação, a banalização de tudo, em resumo: a espetacularização.

A própria junção cada vez maior entre ficção e realidade representa, segundo nossa opinião, a exacerbação da era do espetáculo, tal como definida por Debord (1997).

Martín-Barbero (2001:86) afirma que, por fim, permanece ainda o problema da construção artificial dos fatos e da manipulação de informações:

"... ao ser interessada, a comunicação possui distorções, campos restritos de expressão, temas que ainda ficam intencionalmente na sombra."

No referente às telenovelas, vale revisitar os estilos de narrativas e as marcas impressas pelos autores e diretores que, agora, mais que nunca, vêm aparentemente incorporando a realidade, mas fazendo, de fato, o vasto uso do 'velho' naturalismo, enfatizando a afetividade, recorrendo à simbologia.

Sobre aspectos da realidade tal como são oferecidos pelas novelas que nos propusemos estudar, cabe-nos investigar se, ainda que a pretexto de provocar a reflexão e incitar a imaginação, tais elementos articulam-se ou não de modo a delimitar o campo dentro do qual deve se dar o debate⁵³.

Para refletir sobre quanto espaço a telenovela permite à reflexão e/ou participação do público, vale a pena destacar o clássico esforço de Mc Luhan (1969) em classificar os 'meios' - em 'quentes' e 'frios', seguindo critérios de qualidade (técnica) na definição e na oferta de dados, para classificá-los de acordo com o grau de participação que deixariam aberto ao público.

Ao buscar determinar a peculiaridade dos meios de comunicação, considera meios quentes aqueles que saturam quase completamente a capacidade do espectador, fornecendo grande quantidade de dados e não deixando espaço ao esforço do público em apreender o que lhe é transmitido. Meios frios, ao contrário, requerem a participação do espectador. É o grau de participação do público que define a particularidade dos 'media', ou seja, "...a forma quente exclui e a forma fria inclui" (McLuhan 1969). No momento em que propõe essa divisão, ele classifica a TV como um 'meio frio', que enseja a participação do espectador.

Na linha dessa proposição, poderíamos procurar responder: Quanto espaço uma cena ou toda a trama de uma telenovela atual deixam à livre interpretação? Ou, ao contrário, esse gênero televisivo se fecha completamente, à medida em que conduz sutil ou abertamente a uma moral, a uma conclusão unívoca?

É Martín-Barbero (2001) a exemplificar o que vem sendo feito na televisão colombiana, com respeito a temas da realidade, sobretudo um tema delicado

⁵³ Pensamos, como Gramsci (1978), que na formação do consentimento, na sustentação da hegemonia burguesa, não deixam de estar presentes mecanismos de coerção.

como a guerrilha. Ele destaca a importância adquirida pelo apelo à simbologia, na construção da opinião pública:

"...a iconografia se transforma em testemunho e artefato de negociação, as distorções e a oficialização da informação são usadas claramente como mecanismos de confrontação, a combinação de gêneros, como maneira de relatar o conflito, e os símbolos funcionam como articuladores na construção da opinião pública." (Martín-Barbero, 2001:104-105) (grifos nossos)

Conforme procuramos destacar, ao falarmos especificamente das novelas de Benedito Ruy Barbosa, o movimento dos trabalhadores rurais sem terra e a militância de esquerda em geral são mostrados a partir, muito mais, de aspectos simbólicos do que concretos, fragmentos de concepções presentes no imaginário coletivo, reagrupados a partir do que este possuía de mais conservador. Veremos, num outro exemplo, um temor difuso em relação ao anarquismo ou comunismo a caracterizar os personagens de novelas como *'Terra Nostra'* e *'Esperança'*, tornando tais conceitos negativos sem a necessidade de utilizar muitas palavras ou escolhendo-as cuidadosamente.

Embora, na atualidade, a Globo busque destacar exclusivamente o caráter inovador e/ou contestador de suas novelas, mesmo sob a ditadura militar, o que se vê, conforme indicam estudos realizados sobre novelas dos anos 70, é a sintonia entre telenovelas e políticas governamentais (Khel, 1986b); (Ramos e Borelli, 1991).

À época da ditadura militar no Brasil, a esfera estatal solicitava - e a Rede Globo a ela correspondia - uma programação televisiva com enfoque nacionalista e temas considerados educativos, o que envolvia as telenovelas.

É fato que toda a programação das emissoras de TV - e não somente os telejornais - estiveram sob censura durante o regime militar no país. Vários autores apontaram os 'cortes' que atingiram diretamente as telenovelas do período. Além disso, destacam as consequências das mudanças políticas sobre os rumos desse item da programação das emissoras de tv:

"A partir da virada dos anos 60/70, a telenovela se encontra imersa

num processo cultural cada vez mais atravessado pelos influxos modernizadores da sociedade e coercitivos do Estado autoritário." (Ramos & Borelli, 1991:80)

Mas não se pode dizer que as emissoras se transformaram em objetos passivos nas mãos dos militares. Elas se adaptaram, procurando tirar proveito da situação, em geral, apelando ao nacionalismo nos moldes requeridos pelo respectivo regime político e a tônica geral era dada pelo otimismo.

Para Ramos e Borelli (1991), a telenovela *'Meu pedacinho de chão'*, de Benedito Ruy Barbosa, exibida entre 1971 e 1972, seria o exemplo mais claro do empenho em imprimir à programação, e em especial às telenovelas, a vertente nacionalista e com intenções pedagógicas.

Mattelart (1987), ao analisar as telenovelas brasileiras, assinala que o nacionalismo foi essencialmente simbólico sob o regime militar no Brasil. Ou seja, justamente o processo de grande desnacionalização de uma economia livre ao capital transnacional se fazia acompanhar, no nível imaginário, de uma recuperação da identidade nacional.

Kehl (1986b:289) mostra que, entre os aspectos característicos das novelas da década de 70 - *'Irmãos Coragem'* (1970/71), *'Selva de Pedra'* (1972/73), *'Fogo sobre terra'* (1974/75), *'Escalada'* (1975), *'Pecado Capital'* (1976) entre outras - está a propaganda da política desenvolvimentista. As tramas mostrando, como conflito principal, o homem dividido entre a cidade e o campo. Afirma:

"Trata-se de ajustar o homem brasileiro, transformado nessa categoria abstrata e passiva chamada público, a uma imagem mais afinada com os discursos desenvolvimentistas dos governos militares."

Segundo a autora, mesmo em novelas posteriores, persiste o enfoque para o mesmo conflito, que se dá através de um meio rural idealizado:

"Em 'Roque Santeiro', outro apelo evidente se dirige à nostalgia rural do brasileiro. Com uma vantagem: não é o rural melancólico, abandonado, de tantos imigrantes que vieram engrossar o IBOPE das telenovelas. É o rural idealizado da televisão. Interior sem banzo, sem seca/enchente, sem Jeca-tatu, sem bóia-fria..." (Kehl,

1986b:320).

No caso específico da década de 90 em diante, em que pese a maciça campanha da Globo para mostrar-se desatrelada a interesses de governos ou das classes dominantes, é objetivo da presente tese destacar como são propagandeadas, através das telenovelas, as políticas neoliberais, que norteiam tanto o governo do presidente Fernando Collor de Mello (1990-92), o de seu sucessor, Itamar Franco (1992-94), quanto os dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso (1994-1998 e 1998-2002)⁵⁴.

É possível estabelecer uma correlação direta entre as sucessivas conjunturas políticas que marcaram o Brasil nos últimos 50 anos e a respectiva evolução, nas telenovelas, no que se refere ao tratamento dado a temas da realidade nacional em suas tramas.

Nessa direção vão os estudos que destacaram os "heróis" de telenovelas do período militar e suas respectivas trajetórias, amplamente compatíveis com o respectivo ideário desenvolvimentista:

"... as novelas das 20h da Globo, as mais abrangentes e mais assistidas da televisão brasileira, cumpriram nos anos 70 - quando começaram a se modernizar e a se afirmar com uma estética realista - o papel de oferecer ao brasileiro desenraizado que perdeu sua identidade cultural um espelho glamurizado, mais próximo da realidade de seu desejo do que da realidade de sua vida, e que por isso mesmo funcionou como elemento conformador de uma nova identidade, identidade brasileira, identidade-de-brasileiros, talvez o mais parecido com uma identidade nacional que este país já teve."
(Kehl, 1986b:289)

⁵⁴ Os sucessivos governos foram seguido o receituário fixado por reunião realizada em Washington, em 1989 entre representantes do governo norte-americano e dos organismos financeiros internacionais (FMI, Banco Mundial e BID), que ficou conhecida como "Consenso de Washington". As recomendações de tal reunião abrangem dez áreas, segundo destaca Teixeira (1996:224): "disciplina fiscal, priorização dos gastos públicos; reforma tributária; liberalização financeira; regime cambial; liberalização comercial; investimento direto estrangeiro; privatização; desregulação e propriedade intelectual." Que, segundo o autor, podem ser resumidas em: redução do Estado e abertura da economia. Ele aponta que, tanto o governo de Fernando Collor quando o de Fernando Henrique Cardoso mantiveram compromisso com essa mesma agenda.

Do mesmo modo, parece-nos possível demonstrar que, nas tramas atuais, verifica-se a presença de vasta propaganda afinada com o ideário político vigente a partir dos anos 90 no Brasil: o neoliberalismo. Das situações criadas pelos autores para seus personagens aos diálogos que sustentam a respectiva trama.

Por último, cabe ainda refletir sobre que papel a televisão e em particular as novelas procuram de fato desempenhar se, a despeito de darem maior visibilidade aos movimentos sociais e à organização sindical e demais lutas coletivas dos trabalhadores, o fizerem a partir de referenciais patronais ou de construções que imitam o movimento real, subtraindo-lhe, porém, aspectos essenciais ao representá-lo na ficção.

Trazer 'mais realidade em cena' surge, muitas vezes, como forma de servir à 'domesticação' do protesto e não de - como quer fazer crer a Globo - propor a reflexão e/ou a mudança. A reflexão, nesse caso, já comporta soluções. Muitas vezes - ainda que, aparentemente procure contemplar anseios populares - traz em si respostas plenamente alinhadas com o pensamento das classes dominantes, para as quais talvez não interessem alterações sociais profundas.

Ao problematizarmos o poder excessivo e a interferência dos meios de comunicação, para o caso brasileiro, cabe-nos indagar se é louvável ou deplorável para a democracia que sejam as novelas a abordar a 'realidade' e apresentar, segundo a lógica da respectiva emissora que a produz, alternativas.

Martín-Barbero (2001) menciona o desproporcional espaço ocupado pelos *media* em países da América Latina, apontando a debilidade das sociedades civis como um dos fatores para essa desmedida capacidade de representação que neles adquire a televisão.

O espaço é assumido cada vez mais pelo ritmo e presença da TV e da linguagem publicitária têm consequências e riscos. Estamos de acordo com a afirmação de Beatriz Sarlo:

"Pois bem, se os conflitos não são apresentados pela política, as mídias tomam seu lugar, indicando outros caminhos pré-políticos ou

*antipolíticos para resolvê-los (...)*⁵⁵.

No caso específico do qual estamos tratando, além da linguagem, cabe refletir sobre as formas mais gerais pelas quais a Rede Globo busca articular-se como estrutura de poder. Entre outros fatos, porque o próprio discurso generalizante, em torno da suposta identidade (cultural) nacional, da qual a emissora faz derivar seus slogans, comporta deformações e pressupõe conformismos. Confere ao fenômeno - contraditório e em que as modificações são permanentes - uma aparência unificada e estável⁵⁶.

Mas sobretudo por que a emissora - não mais exclusivamente com base na programação que leva ao ar - vem buscando ampliar ainda mais a sua esfera de influência. Sob o risco de realizarmos uma análise ultra simplificada, que encara o discurso publicitário da emissora como encerrado sobre si mesmo, ou seja, carente de materialidade, é fundamental que, ao lado da vasta propaganda⁵⁷, destaquemos a presença efetiva - e crescente - das Organizações Globo em ações sociais⁵⁸, assim como a eficácia de sua suposta colaboração junto a

⁵⁵ (Sarlo apud Martín-Barbero, 2001:98).

⁵⁶ Segundo Hall (1997:10): "A identidade totalmente segura, completa, unificada e coerente é uma fantasia. Ao contrário, à medida que os sistemas de significado e de representação cultural multiplicam-se, confrontamo-nos com uma multiplicidade desconcertante e fugaz de identidades possíveis, podendo nos identificar com cada uma delas - ao menos temporariamente."

⁵⁷ Há que se ressaltar a força da publicidade - em torno da programação e de suas ações - da Rede Globo, já que ela se dá de modo enfático e persistente: basta mencionar que, ao longo das quase 24 horas no ar, todo intervalo comercial da programação contém ao menos uma chamada auto-promocional, ou seja, uma inserção de publicidade alusiva a sua programação ou às ações da Fundação Roberto Marinho, dentre outras.

⁵⁸ A Globo investe, diretamente ou através de sua Fundação Roberto Marinho, criada em 1978, em vários projetos nas áreas de educação, saúde e cultura, entre os quais: Criança Esperança, Geração de Paz, Amigos da Escola, Ação Global, Jornalismo Cidadão. Além desses projetos, há formas de ação diversificadas, dando-se, por exemplo, a partir do chamado 'comercial social', em que a emissora abre espaços, gratuitamente, em seus intervalos comerciais, para mensagens sociais e comunitárias tais como: campanha de amamentação, doação de sangue, contra a dengue, parcerias contra as drogas, bem como com a Fundação Abrinq (brinquedos para a criança) e com a Fundação Onda Azul (Reciclagem, Ecologia). Destaca-se ainda o 'merchandising social', este, um conceito criado pela própria

instituições da Justiça, vide o programa 'Linha Direta'⁵⁹. Sobre este, a emissora tem se orgulhado em afirmar que, em quatro anos e meio de exibição, o programa auxiliou na captura de mais de 283 pessoas que estavam foragidas da justiça. Eis o peso de sua influência.

Para além de problematizar o discurso da emissora, sobre seu papel e de suas telenovelas, cabe destacar esse novo arranjo ou deslocamento, em que a Globo assume para si ainda mais parcelas de responsabilidades sociais (tradicionalmente atribuições do Estado), e simultaneamente trata de intensificar a propaganda (que sempre promovera) coroando seus supostos méritos.

De mero veículo dos slogans oficiais próprios dos governos militares⁶⁰, a emissora teria passado, pouco a pouco, a formular, por si mesma, metas e responsabilidades para com a preservação da cultura, do patrimônio histórico, bem como melhoria da saúde e da educação, ou ainda contra a violência urbana entre outras, e a fazer cumpri-las - orientadas, naturalmente, a partir de suas próprias concepções políticas e culturais -, e acompanhadas de respectiva propaganda integradora⁶¹.

Globo, envolve diretamente suas telenovelas, as quais devem - segundo a emissora - sempre abordar um tema de importância social, dentre os mais recentemente veiculados, destacam-se: respeito aos idosos, campanha contra o alcoolismo, contra drogas, pela doação de medula óssea, prevenção da Aids, pela adoção de menores (Informações obtidas junto ao site oficial da Rede Globo).

⁵⁹ No programa semanal (vai ao ar às quintas-feiras, após a novela das oito), são reconstituídos casos policiais, mostradas fotos de supostos criminosos e é fornecido um número de telefone (0XX21 25479040) para que sejam feitas denúncias sobre o suposto paradeiro de tais indivíduos. A encorajar as denúncias, segue-se a clássica ressalva: "Sua identidade será mantida no mais absoluto sigilo". Em 2003, passou a integrar o programa uma 'série jornalística', abordando casos policiais que teriam marcado a história do país.

⁶⁰ Miceli (1984:51), ao referir-se à publicidade oficial no Brasil pós-64, afirma que: "O Estado avoca a si o papel de manter acesa a chama da memória nacional e por conseguinte se transforma no criador e bastião da identidade nacional."

⁶¹ Mattelart, Xavier & Mattelart (1987:127) vêem as fundações culturais como as da Rede Globo como "...mecanismos poderosos que permitem a essas empresas investir no campo da educação e ampliar consideravelmente suas funções sociais. Podemos facilmente imaginar a importância dessas zonas de influência não-tradicionais para a introdução das novas formas de ação cultural."

Telenovelas: da alienação à reflexão?

No atual campo de análise, têm prevalecido estudos guiados por uma visão otimista quanto a crítica da programação televisiva, segundo a qual, os media em geral são vistos como promotores da cultura e da democratização da sociedade, assim como constituem um dos principais vetores da modernidade⁶².

No que se refere especificamente às novelas, além de discordarmos da concepção que dá como certa a função de promotora da reflexão, reivindicada pela Rede Globo para suas novelas, mais que isso, rejeitamos a tese segundo a qual as abordagens sobre os movimentos sociais são cada vez mais arrojadas no interior das telenovelas, e menos submetidas a controle e censura, estatal ou privada.

Reiteramos: é justamente por julgar que um sistema social não se reproduz de modo automático, nem contínuo e muito menos sem possibilidades de rupturas, deslocamentos - mas, ao contrário, desenvolve-se através de múltiplos processos contraditórios e simultâneos - que nos interessa o exame detido dos aspectos de manutenção da hegemonia ideológica⁶³.

⁶² Ver, por exemplo: Gilles Lipovetski, *O império do efêmero*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

⁶³ Por superficialismo ou armadilha retórica, muito da crítica ao pensamento althusseriano ignorou os ulteriores aprofundamentos que o autor conferiu a seus pressupostos teórico-filosóficos iniciais, bem como desconsiderou o conjunto de suas obras. Situamos dentre as inúmeras vulgarizações de seus conceitos, uma interpretação corrente que, a partir da concepção sobre a ideologia dada pelo autor, imputa-lhe indevidamente a idéia segundo a qual os meios de comunicação sob o capitalismo seriam meros instrumentos ideológicos da burguesia, ou seja, equivaleriam a um controle monolítico do poder por parte de quem o detém. A primeira coisa a esclarecer é que não se pode fazer derivar do pensamento althusseriano qualquer definição segundo a qual uma única classe detenha o controle (político ou ideológico), sendo ele enfático na afirmação da existência de múltiplas frações, grupos e classes a constituir as formas diversas de poder. Sobre a expressão 'classe dominante', afirma: "...não há jamais **uma única** classe dominante, mas um grupo de classes ou de frações de classes 'no poder'". (grifado no original) Louis Althusser (Carta a Fernanda Navarro) In Louis Althusser, *Sur la philosophie*. 1994:125-126. Outro aspecto central ao seu pensamento é o de que nenhuma forma de ideologia se dá de maneira não contraditória ou absoluta, nem mesmo as ideologias dominantes; ou seja, até

E cremos que as telenovelas da Rede Globo podem constituir, nesse sentido, um vasto campo para a análise. Mas, se com a condição de não imputar-lhes o papel de manipuladora da opinião, tampouco concedemo-lhes o de promotora da reflexão, fornecedora de elementos de subversão, questionamento ou transformação da ordem social vigente.

Nossa análise estando norteadada por essa preocupação, uma das questões que propomos investigar é se a estrutura que produz as novelas - e dela participam a emissora propriamente dita e o respectivo autor - atua ou não na produção de significados políticos e culturais para os temas que levam ao ar e que conclusões gerais podemos tirar das respostas a essa indagação.

As dinâmicas de hegemonia se realizam no interior e sobre a cultura popular, portanto, num terreno indefinível a priori; sujeito a múltiplas variáveis, dentre as quais, a capacidade relativa, das diferentes parcelas do público, em organizar respostas críticas aos conteúdos dos media. Que estaria, em certa

mesmo as classes dominantes têm dificuldades em constituir-se como tal, sendo complexo e às vezes lento esse processo, e sempre resultado de lutas e contradições: "... a experiência histórica mostra que é preciso tempo, às vezes um tempo muito longo para que uma classe dominante, que tenha tomado o poder, consiga forjar para si uma ideologia que se torna enfim dominante." (Louis Althusser, "Philosophie et marxisme". In op. cit., 1994:76). Enfatiza ainda que não basta, para as classes dominantes, constituírem-se politicamente, ou seja, instituírem-se na esfera de poder político; defrontar-se-ão, permanentemente, com os processos contraditórios que a ideologia comporta e deverão lutar para constituírem-se como ideologicamente dominantes. Ele adverte: "... seja prudente com a expressão ideologia dominante. São raros os períodos históricos em que nos defrontamos com uma ideologia dominante verdadeiramente una e unificada: **ela é sempre contraditória**, tendente à unidade dominadora, mas não chegando aí senão muito raramente e a muito custo." Embora não subestime os elementos e as condições concretas da dominação dada sob o capitalismo, adverte para seu caráter tendencial (e não absoluto). Segundo Althusser, seria preferível "...falar de tendência (contraditória) de uma **ideologia tentando se constituir como unidade** (não-contraditória) e tendendo à dominação sobre os elementos ideológicos herdados do passado e que **ela não chega jamais a verdadeiramente unificar em ideologia única e dominante**." Louis Althusser (Carta a Fernanda Navarro). In op. cit., 1994:125-126. Onde se esclarece o equívoco de qualquer interpretação do pensamento do autor que considere os processos de formação/consolidação/ruptura de dada ideologia como imutáveis, monolíticos, estáticos ou desligados de intensas lutas de classes.

médias se esgotava) e políticos, conservando-se como guardiã ideológica das massas perigosamente "liberadas" pelo abrandamento dos mecanismos repressivos do governo e pela emergência dos primeiros movimentos de massa - greves e manifestações - depois de 10 anos de silêncio."

Em outros termos, impôs-se, como necessidade aos produtores de telenovelas, abandonar o caminho da auto-censura a temas polêmicos.

Também para Ramos & Borelli (1991:95), é a modernização da sociedade brasileira que requer uma reorientação da narrativa televisiva. Enumeram os três fatores que teriam levado a TV a buscar conferir maior realismo à programação:

"(Primeiro) A descoberta do cotidiano, do 'real', responde a uma exigência por fatias maiores de público do que aquela possível de atingir com o melodrama clássico. Segundo, ela reflete a incorporação de um grupo de escritores marcados por um projeto nacionalista mais à esquerda, cuja concepção estética era talhada pelo realismo literário e teatral. Poderíamos ainda dizer que um elemento externo complementa este quadro: a presença do Estado que demanda por temáticas referentes à 'nossa realidade'."

Do mesmo modo, ao longo da década de 90, para a principal Rede de televisão, tratava-se de vencer a disputa que se acirrava pela concorrência (outras emissoras, começavam a crescer) no horário nobre e, ao mesmo tempo, pôr sob controle o debate sobre temas candentes - com ênfase no movimento sem-terra, que avançava, proporcionalmente ao índice de violência no campo, bem como o de desemprego em massa.

Referindo-nos especificamente aos conflitos por terra, o ano de 1996, quando vai ao ar '*O Rei do Gado*', é marcado pelo aumento vertiginoso do número de 'ocupações' de terras⁶⁵.

⁶⁵ Também registrava-se na metade da década de 90, o aumento do número de conflitos por terra (em 1992 e 1993 houve um total de 722 conflitos, que continuaram a acontecer: em 94 e 95, foram mais 819) e dezenas de assassinatos no campo, a cada ano (154 mortos no período 1992-1995), cf. dados citados por Stédile & Gorgen (1996:104-111).

Evolução do número de ocupações - Período 1991-1996					
1991	1992	1993	1994	1995	1996
77	81	89	119	146	398
Fonte: Consideradas ocupações ligadas ou não ao MST, cf. dados do Setor de Documentação da Comissão Pastoral da Terra (CPT), citados em Coletti (2002:53)					

Realidade e Ilusão convivem nas telenovelas: uma forma a mais na distorção de fatos reais?

As reflexões sobre os meios de comunicação de massa e poder político há tempos apontam que mostrar “meias-verdades” tem se revelado mais eficaz que omitir fatos e diversos estudos enfatizaram o uso de fatos da realidade, como forma de reforçar ideologias⁶⁶.

Além da eficácia da inserção de “fatos reais” nas ficções televisivas, consideramos que, ao menos para o caso brasileiro, é de grande utilidade a constatação segundo a qual a TV, quando não pode evitar um tema ou fato, trata de propor formas de interpretá-los (antes que setores mais “radicalizados” o façam).

É desse modo que Kehl (1986a:289) analisa a orientação na estratégia de programação da Globo, em que, procurando levar “mais realidade”, “menos fantasia” ao público, nem mesmo a insatisfação popular deve ser omitida.

A partir de então, a realidade social já não podia ser completamente omitida e nem só de exagero e arbitrariedade passam a ser constituídas as tramas. Muito além da censura: busca-se o controle. Segundo Kehl, o controle da informação/opinião é, assim, exercido pela indústria cultural de um modo mais eficiente do que a prática dos governos militares, de censura e omissão em relação aos temas emergentes. Tratar da realidade, colocar o ‘povo’ na TV, teriam grande eficácia na contenção de radicalizações. Os debates que interessam ao público devem ser canalizados, antes que ‘setores mais radicais’ lancem mão:

⁶⁶ Althusser (1968), ao definir as funções da ideologia, já apresentara o conceito por ele denominado alusão/ilusão. Por esse mecanismo, a ideologia revelaria alguns aspectos da realidade, ocultando, simultaneamente, outros. Essa revelação parcial do real, ao auxiliar no processo de ocultação (de outros aspectos), ocorre em favor de interesses de classes.

"... a televisão não pode se limitar a criar ilusões e fantasias muito distantes da vida brasileira. Ela precisa apontar para a realidade, reintegrar continuamente em seu sistema de espetáculos as modificações sofridas pelo público ao qual se dirige, avançar sobre novos fenômenos sociais, interpretando-os segundo uma versão segura antes que sua significação concreta tome rumos imprevistos e descontrolados. A televisão bem-sucedida não pode ser estritamente conservadora. Ela se alimenta do novo, do progressista, do que surge a partir de algumas vanguardas culturais e também a partir de manifestações das classes oprimidas."

Assim, segundo pensamos, diante da emergência de fatos sociais de grande impacto, nos anos 90, como a luta sangrenta pela reforma agrária – são milhares as mortes no campo, em torno da luta contra os latifúndios – teria se tornado inevitável, para uma emissora de TV como a Globo, abordar o tema⁶⁷. A fórmula para fazê-lo, no entanto, parece continuar a mesma identificada pela autora citada acima.

O enfoque que Benedito Ruy Barbosa dá à posse da terra em suas tramas, conforme procuramos mostrar nos capítulos a seguir, faz com que sua contratação pela Globo, na década de 90, coadune-se perfeitamente aos interesses de 'educar' o trabalhador do campo e outros trabalhadores. Para não perdemos de vista a importância da 'educação', pelos meios de comunicação, desse elemento potencialmente perturbador, uma vez que os conflitos pela terra e o movimento por reforma agrária estão na ordem do dia no Brasil.

Por fim, longe de um olhar otimista para com a suposta 'nova forma' de a Rede Globo levar a 'realidade' ao ar, alinhamo-nos aos estudiosos da televisão no Brasil que vêem, mesmo na atualidade, traços característicos do período em que a televisão iniciava seu processo de estruturação e desenvolvimento, mantendo e

⁶⁷ Parece-nos ainda que, mesmo quando o movimento de massas não está claramente no centro das atenções (ou seja, mesmo quando não há discussão em torno de uma possível greve geral, ou alguma grande manifestação do MST, por exemplo), permanece a campanha televisiva para desqualificar outras fontes de informação e liderança (CUT, partidos, líderes etc.), que pode se dar pela estigmatização, pela desmoralização (ou adotando um discurso maniqueísta no tratamento dado a essas instituições tidas como "radicais"), conforme o caso. Mas

reatualizando funções pedagógicas, bem como integradoras.

Sorice (2000) aborda a função pedagógica como característica das fases iniciais da indústria cultural. Em nossa opinião, para o caso das novelas da Rede Globo, eles continuam presentes, de forma renovada e articulada junto a novas características.

Na era atual, a TV brasileira é ainda produto do mesmo projeto autoritário que, pela via da espetacularização do real, abusando do ufanismo e patriotismo, continua buscando a integração imaginária do país (Bucci, 1996) - o que, por si, já representa a negação do Brasil marcado por desigualdades inconciliáveis. Ainda que sob novas roupagens, a receita dada para encarar as desigualdades, parecidos, é ainda o conformismo e a resignação.

Ainda que haja de fato uma redefinição nas formas da Globo abordar a realidade e, em particular, os movimentos sociais, essa aparente 'reconciliação' não deve ser confundida com uma efetiva democratização da emissora; está longe de significar que os diferentes segmentos sociais tenham garantidos espaços de difusão efetiva de suas idéias e valores. Não há razões - que não o temor à perda de audiência - para as mudanças na Globo; portanto, tais mudanças não poderiam ser profundas, nem radicais. A emissora se beneficia desse modelo social que exclui (seja em sua face populista, militarizada ou neoliberal) - e portanto, não há motivos plausíveis para crer que essa empresa que nele prosperou iria deixar de manter compromissos para com o ele. Tampouco para apostar que ela desejaria a ampliação da democracia, incompatível com o cerne político do neoliberalismo⁶⁸.

algo permanece igual: desqualificá-las como fonte plausível de informações/opiniões.

⁶⁸ Moraes (2001) destaca o conteúdo conservador do pensamento neoliberal. Seus defensores, no limite, opõem-se de tal modo às políticas sociais do Estado, que chegam a opor-se à democracia. Assim, o pensamento neoliberal é, a um só tempo, liberal e conservador, e parte de um diagnóstico segundo o qual a extensão do direito ao voto prejudica os bem-sucedidos, ou seja, "As massas pobres - incompetentes ou indolentes, pouco importa, mas sobretudo malsucedidas na competição pela vida - ganham porém o direito de votar, organizar-se e atuar no universo político. Exercerão esse poder impondo aos ricos e proprietários - operosos, engenhosos, bem-sucedidos - um confisco de suas

Se as novas novelas produzidas pela Rede Globo de televisão mudaram em relação às aquelas produzidas nos anos 60 e 70 - com as transformações proporcionadas pelo clima de abertura política no período "pós ditadura militar" do país, a partir da segunda metade da década de 80 - não podemos afirmar que isso signifique simplesmente que, daí em diante, tenha havido a apropriação da 'cena' televisiva pelos setores que se antagonizam às formas político-sociais vigentes.

As telenovelas mais recentes, que interessam mais diretamente ao presente estudo, têm retratado formas de organização política dos trabalhadores. Exemplos: o MST (movimento dos trabalhadores rurais sem-terra, campesinato), o movimento anarquista (o anarco-sindicalismo é retratado em novelas de época ambientadas na década de 20 no Brasil), a ação de representantes parlamentares (deputados que defendem causas populares, por exemplo; a figura dos políticos os supostos representantes da esquerda), entre outros.

A despeito disso, parece-nos possível demonstrar que, mesmo ao incorporarem conflitos existentes na sociedade atual - do desemprego à luta pela terra - as telenovelas o fazem sob enfoques marcados pelo conservadorismo político.

Novelas como *'Escrava Isaura'* e *'Dancing Day's'*, para citar duas de grande sucesso também no exterior, foram produzidas na década de 70, em plena ditadura. Uma mostrava a saga de uma escrava pela libertação; a outra, as agruras de uma ex-presidiária, sua determinação rumo à conquista de sua reinserção na sociedade. Embora envoltas em exageros e fantasia - o melodrama permanece sendo o eixo (Ramos, 1996)⁶⁹ - e sem abordar diretamente problemas políticos cruciais, segundo pensamos, não possuíam visões tão sintonizadas com as políticas governamentais, como algumas das atuais novelas vistas hoje na

propriedades e/ou dos frutos por elas gerados, mediante taxações progressivas." (Moraes, 2001:62).

⁶⁹ Ramos afirma, mesmo sobre as novelas da década de 90, que 'Todas as suas variantes são, na verdade, uma hábil combinação de gêneros, tendo o melodrama como base, porém integrando-o com outras possibilidades ficcionais.' (José Mário Ortiz Ramos. "Telenovela brasileira: sedimentación histórica y

mesma emissora, a Rede Globo de Televisão.

Particularmente as novelas de Benedito Ruy Barbosa - mesmo aquelas demarcadas no tempo passado - segundo supomos, são construídas de modo a possibilitar a emergência de temas sociais pertinentes e atuais; ao mesmo tempo, refletem projetos políticos dos respectivos bloco políticos no poder, sendo úteis ao ideário político dominante.

Portanto, enfatizamos que não se trata de retomar a respeito desse autor de novelas a clássica indagação sobre se a sua visão crítica se diluiria no interior da programação de uma emissora como a Rede Globo. Nesse caso específico, cremos que, a despeito das aparências - afinal, tem sido ele a enfocar os temas sócio-políticos mais polêmicos da realidade brasileira em novelas das oito na Globo - não estamos diante de visões contestadoras da ordem vigente; a partir de temáticas de grande interesse e repercussão, e que envolvem o retrato dos trabalhadores e seus movimentos sociais (passados ou atuais), perfazem-se tramas fictícias sob a marca do conservadorismo político.

Embora consideremos que, na atualidade, as telenovelas venham sendo menos 'visadas', no sentido de menos criticadas pela intelectualidade, em nossa opinião, elas possuem um papel ainda mais arrojado: aquele de interpretar sob ótica coincidente com a dos principais grupos que detém a hegemonia político-econômica até mesmo os movimentos sociais que a ela mais se antagonizam.

Por fim, se a telenovela, na atualidade, já não oculta as lutas sociais, julgamos que, ao interpretá-las, o faz destituindo-lhes de seus significados essenciais, bem como cerceando as formas de interpretá-las, através de cuidadosa construção da opinião pública.

Qualquer que seja a forma adotada, o conteúdo, parece-nos, é o mesmo: banalizar a contestação.

Se é um equívoco afirmar que a programação da TV tem um papel determinante sobre as opiniões de quem a vê, não podemos deixar de afirmar que ela, como potente meio da indústria cultural, cada vez mais, tem conseguido no

condición contemporánea". In Diálogos de la comunicación, n. 44, Lima, Felafacs,

Brasil estabelecer os parâmetros dentro dos quais o debate político deve se dar.

Ou seja, se a TV não determina, ela, ao menos, vai dando os contornos - o que não é pouco. E cremos que as telenovelas têm peso nesse processo de construção e reprodução de idéias sobre a realidade do país. Ainda que não se possa afirmar simplesmente que a TV impõe, ou que condiciona diretamente a audiência, parece-nos que - sobretudo a partir do exemplo da potente emissora à qual temos nos referido aqui, a Rede Globo - ela tem desempenhado ao longo das décadas um papel decisivo, que revela inquestionável influência na cena política do país, mais pela forma específica de focar as questões - dando-lhes os parâmetros - do que por omiti-las. Segundo Bucci (1996:14), a TV tem delimitado o espaço público brasileiro. Ele afirma que:

*"Ela não determina o que cada um vai fazer ou vai pensar (...). a televisão se apresenta com os mecanismos necessários para integrar expectativas diversas e dispersas, os desejos e as insatisfações difusas, consegue incorporar novidades que se apresentem originalmente fora do espaço que ela ocupa e, em sua dinâmica, vai dando os contornos do grande conjunto, com um tratamento universalizante das tensões. (...) Pouco a pouco, a linguagem audiovisual da TV, perpassando os domínios diversos do debate público, monopolizou-o. O jeito próprio que a televisão inventou de ver o mundo, ou melhor, de ver o país, contaminou o modo de olhar dos cidadãos. Políticos, querendo chamar a atenção do público, passaram a ter de aparecer na TV."*⁷⁰

É certo que o olhar crítico em relação às novelas talvez jamais tenha sido monopólio de intelectuais; ou seja, mesmo por parte do público que lhes é aparentemente fiel, são comuns afirmações como 'novela é tudo ilusão'; 'isso só acontece em novela'; 'a Globo mostra tudo bonito'.

O importante, enfim, é destacar que há muito se superou a forma superficial

1996 apud Martín-Barbero, 2001:171)" (os grifos são nossos)

⁷⁰ Ver Mauro Wolf (1985), conceitos como *agenda setting*, voltado ao exame da formação da visão de mundo dos indivíduos através dos meios de comunicação; a capacidade/poder dos media na definição dos temas, na seleção de assuntos a serem discutidos, a receberem destaque nos noticiários e, por consequência, na política. O autor chama atenção para "as rotinas produtivas que operam na indústria dos *mass media*."

de análise segundo a qual o papel do público era subestimado em sua relação com a TV e em particular, com as telenovelas⁷¹. Mas junto com essa superação, cremos que se convencionou um olhar excessivamente condescendente para com esse item da programação. Ou um outro que, por demagogia ou ingenuidade, alça o público, em seu conjunto, à categoria de refratário às idéias presentes nos diversos itens da programação.

Partiu-se, parece-nos, de um extremo a outro: num, o telespectador é vítima dos abusos da programação impositiva; noutro, esbanja superioridade, máxima capacidade de 'libertar-se' ou ignorar tudo o que é levado ao ar, ou seja, é árbitro supremo da relação público-televisão.

Se é verdade que um produto da indústria cultural pode ser interpretado livremente pelo público, ou seja, não segue em 'mão-única'⁷², é ao mesmo tempo relevante observarmos que condições efetivas o público possui de dar respostas. Esse poder ou capacidade não fazem parte de nosso objeto de pesquisa, mas merecem nossa atenção para não cairmos em análises superficiais ou numa vazia interpretação relativista, em relação à capacidade do público, segundo a qual, todo

⁷¹ O público vem modificando as maneiras de olhar; a audiência se modifica e se transforma, sob impulso das novidades da TV ou outros meios (Martín-Barbero, 2001). Também tem sido destacada, através de pesquisas recentes, a capacidade de renovar os usos da TV, que se revela através de diferentes atitudes em relação às novelas. Julgamos possível destacar esse tipo de fenômeno em relação ao público da Rede Globo, que reelabora, muitas vezes na forma de sátira, algumas incongruências e exageros das telenovelas. As próprias emissoras de TV passaram a produzir programas em que se mostram as falhas, os bastidores, e outros, em que a TV satiriza a TV. Atualmente na Globo, como exemplos, há o 'Vídeo-Show', que ilustra o primeiro caso e o 'Casseta & Planeta', que exemplifica o segundo. Os personagens das novelas da própria emissora são submetidos a 'releituras' que expõem seu ar caricatural. Martín-Barbero (2001:150) comenta que a maioria desfruta mais do ato de contar a novela do que de vê-la. Acrescentaríamos que muitos as vêem para rir delas, dos aspectos exagerados, esdrúxulos ou do talento pessoal de um ator ou atriz. E as novelas que brincam com as novelas tradicionais continuam a aparecer.

⁷² Segundo Bettetini (1991:123), o texto predispondo uma 'conversação', pode provocar múltiplas respostas, da mais passiva aceitação à mais completa recusa. Grandi (1994:122) adverte que o sentido das relações entre interpretação e posição social não deve se dar de modo determinista, uma vez que atuam no âmbito das práticas interpretativas, que não são unívocas, mas diversas.

telespectador tem sempre capacidade de interpretar de maneira original uma mensagem televisiva.

Cremos que o afirmado por Certeau (1980:289) sobre os textos tem validade também para o oferecido pela televisão, ou seja, ele explica que a autonomia do leitor dependeria da transformação das relações sociais, as quais sobredeterminam a relação deste com os textos, e que a criatividade do leitor cresceria na proporção em que decrescesse o peso da instituição que a controla.

E conforme também observa Sorice (2000:103), são complexas as relações que interconectam produção e recepção dos textos, gerando sentido e é preciso considerar, ente outros fatores, que a atividade de leitura reflete as condições materiais e sociais dos leitores, o que, em parte, limita as possibilidades no processo de decodificação.

Sobretudo, é preciso ter-se em conta que, se os 'media' podem propor e/ou produzir diversas leituras e possibilidades interpretativas, ao mesmo tempo, não se pode negar a existência de uma ordem simbólica dominante.

Se os produtos da indústria cultural comportam interpretações originais por parte do público, é preciso considerar que o processo de decodificação de um texto veiculado, de uma narrativa, pode prefigurar possibilidades interpretativas, limitando o campo (Ver Casetti, Lumbelli & Wolf 1980; Eco, 1979 e 1990; Hall, 1980)⁷³.

E julgamos que o 'texto' das telenovelas que são objeto do presente estudo enquadra-se perfeitamente nessa complexa situação, em que, se se pode afirmar que constitui um equívoco imputar-lhes consequências ideológicas inequívocas, ao mesmo tempo, supomos que não se pode afirmar que inexistam certos limites

⁷³ Segundo definem Casetti, Lumbelli e Wolf (1980), o conjunto de regras textuais são constituídas por um sub-universo semântico específico, o que equivale a afirmar que os textos - mediáticos e outros - produzem as próprias formas possíveis de leitura, de fruição, assim como produzem, igualmente, o 'leitor'. Umberto Eco (1979) fala em 'cooperação interpretativa'. Hall (1980) denomina 'leitura preferida', uma dentre as modalidades de decodificação de um texto mediático. Também as formulações dos teóricos da chamada 'Screen Theory', formada por estudiosos ligados à Revista Britânica Screen, argumentam que os 'media' são potentes e capazes de produzir uma 'leitura dominante' (Sorice, 2000).

dentro dos quais se movem as mensagens ali produzidas, através de enredo, imagens, diálogos, cenários.

Por esse conjunto complexo de elementos envolvidos nos processos comunicacionais, consideramos que, a despeito das formas criativas - originais, não orientadas pelos produtores de TV - de recepção das telenovelas pelo público, ao mesmo tempo, é preciso não subestimar a sofisticação da indústria cultural, bem como ter, em relação às suas formas de sondagens sobre as preferências, opiniões e anseios do público, uma visão excessivamente ingênua da tarefa que desempenham, ao aperfeiçoar e transformar a programação, para mantê-lo cativo⁷⁴.

Ao analisarmos o texto das telenovelas, não perdemos de vista que é em função das respostas do público (as quais constatamos a partir do exposto em jornais e revistas, conforme exprimimos nos capítulos seguintes), que se dão muitas transformações tanto nas tramas como no discurso da respectiva emissora.

Ao lado das novas descobertas sobre os meios de comunicação e a indústria cultural, destaca-se a percepção de que os produtores de novelas passaram a observar cada vez mais atentamente as reações do público⁷⁵, a fim de incorporar mudanças. A Rede Globo, em particular, demonstra utilizar-se permanentemente de formas de aferir as reações, a opinião do público. Com ativos departamentos de opinião pública, a Rede Globo dispõe de condições que lhes permitem alto grau de elaboração, indicando o que e de que forma mostrar as ideologias, práticas, organizações e lideranças políticas de esquerda. Vale dizer, à favor da continuidade de sustentar altos índices de audiência e, ao mesmo tempo, preservar sua credibilidade, precisa levar em conta a natureza e o alcance das tensões sociais. Ela dispõe de meios de conhecer quais os setores (sindicais, profissionais e outros), estão mais ativos, em cada momento, e/ou supostamente,

⁷⁴ A palavra cativo tem como sinônimos: escravo, dominado, mas também, seduzido, atraído.

⁷⁵ Atualmente destacado como um aspecto geral das mídias, há tempos está presente na Globo. No capítulo 2, referimo-nos detidamente aos departamentos de pesquisa da Globo. Exemplificamos, no capítulo 3, mudanças efetuadas nas tramas e/ou personagens, em função de agradar o público.

em melhores condições de elaborar respostas críticas, caso o discurso televisivo exceda nas formas de caracterizar, descrever, relatar os movimentos populares (seja na forma declaradamente jornalística ou na ficção das novelas).

As novelas atuais - que têm sido alvo permanente da crítica de grupos profissionais, para ficar num só exemplo - ao focar temas relativos aos trabalhadores e movimentos sociais, dirigem-se ao público em geral, mas considerando cuidadosamente o terreno em que se movem, dada a presença dos partidos políticos de esquerda, bem como as demais organizações coletivas por estes influenciadas. Pois, conforme observa Hall (1982:61), a hegemonia pressupõe:

*"...que o domínio de certas formações seja assegurado não por construções ideológicas, mas por uma liderança cultural (...) e que seja realizado principalmente através de **meios em condições de vencer o consenso ativo** dos grupos e das classes subalternas."(grifos nossos).*

Acreditamos que é justamente porque a tv pode funcionar como propulsora de reflexões e de crítica social que os grandes produtores da indústria do imaginário - e aí incluída a Globo - possuem em comum o fato de demonstrarem atenção cada vez maior para com as reações do público. E de redobrar os cuidados sobre os possíveis efeitos da programação que leva ao ar, sobretudo quando se trata de temas subversivos⁷⁶. E, convenhamos: é tarefa das mais delicadas abordar numa novela uma organização coletiva que questiona e combate, de modo nem sempre pacífico, a concentração da propriedade privada nas mãos de poucos.

Ainda que a segunda metade da década de 90 tenha sido caracterizada por certo refluxo do movimento sindical⁷⁷ e popular, momento que coincide com a

⁷⁶ Ver Armand Mattelart & Michèle Mattelart. *De l'usage des médias en temps de crise*. Paris: Ed. Alain Moreau, 1979, pp. 217-242: usos dos media na manutenção do consenso em tempos de crises políticas.

⁷⁷ Antunes (1995) indica o quadro complexificado (marcado, ente outras características, pela fragmentação e heterogeneização das classes trabalhadoras) e de múltiplas tendências e direções, que teria afetado o movimento sindical tanto

aceleração da implementação de políticas neoliberais, um outro movimento social - e talvez este, ainda mais assustador para as classes dominantes - ganha força: o MST.

Do mesmo modo, a abordagem feita por uma telenovela sobre o movimento sindical e da militância comunista - mesmo mostrada no contexto da década de 30, como é o caso da novela *'Esperança'* - talvez exija cuidadosa atenção por parte dos que a escrevem e produzem, se consideramos o fato de que, fora das telas, ou seja, no país real, um dos candidatos à presidência da República possui um histórico pessoal que pode ser associado diretamente ao dos personagens 'militantes de esquerda' da citada obra fictícia.

Por fim, seja pela própria capacidade de realizar minucioso exame e/ou reelaboração de tudo o que leva ao ar (típica de modernas e sofisticadas empresas de comunicação como a Rede Globo), seja pelas dificuldades inerentes aos processos de resistência cultural dos setores subalternos - ou mais propriamente, pela combinação de ambos - a forma de retratar os trabalhadores e os movimentos sociais continua, mesmo nas obras de Benedito Ruy Barbosa (e talvez sobretudo nestas), condicionada pelas visões hegemônicas.

nos países de capitalismo avançado, a partir da década de 80, quanto os do chamado terceiro mundo, nos anos 90.

Capítulo 2

Os autores e a busca de identidade contida nas telenovelas

Não perdemos de vista as críticas que foram atribuídas à TV Globo, nem as justificativas apresentadas pela emissora, conforme procuramos expor no capítulo inicial da presente tese. Assim instigados, propomo-nos a observar de que formas a 'realidade' foi sendo tratada em cenas de novelas, através dos tempos, em busca da identificação entre as novelas e o público.

Atualmente, um dos elementos destacados na apresentação feita pela Globo de evolução de suas telenovelas, é a motivação para as modificações e modernizações das telenovelas: buscar adaptá-las - através de temas e personagens - ao gosto do público brasileiro:

*“A partir de um gênero clássico na dramaturgia popular, o folhetim, a Rede Globo desenvolveu a moderna novela de televisão. No início, o modelo ainda era o rádio: romances açucarados em capítulos, geralmente realizados em estúdio e assinados por autores estrangeiros. (...) Outras produções na mesma linha acabariam por convencer a Rede Globo de que a fórmula da telenovela precisava ser revista. As aventuras distantes, vividas por heróis lendários, deveriam ser substituídas **por temas e personagens mais próximos da realidade brasileira**.” - (site da Rede Globo – link história da empresa, dezembro/2001).*

Ainda segundo a Globo:

*“Das 24 horas diárias no ar, a maior parte da programação é criada e realizada nos estúdios da Rede Globo, o que demonstra uma **sintonia fina com os costumes e a cultura do público telespectador**. Este acervo, dublado em diversos idiomas, leva hoje a **cultura brasileira** a espectadores de cerca de 130 países em todos os continentes.” - (idem, ibidem) (grifos nossos)*

Assim, a emissora destaca o fato de fazer uma novela com características nacionais e destaca a importância dos costumes e da cultura brasileira nesse processo. E podemos acrescentar: com isso, pode criar maiores condições de

formar/reafirmar uma 'identidade nacional'; enfim, forjar maior identidade entre telespectadores e personagens televisivos.

O certo é que os autores de telenovelas, já há tempos, buscam formas de construção da realidade, com o objetivo consciente de despertar no público maior identidade.

Ortiz (1991) aborda aspectos da identificação entre público e telespectador a partir da figura do herói; aponta que, nos filmes modernos, o herói simpático substituiria o herói trágico, provocando no espectador maior identificação. Enfatizando os elementos de realidade como centrais a esse processo, o autor afirma:

"Os personagens folhetinescos estão distantes da realidade, vivem exageradamente os dramas cotidianos, transfigurando a vida pelo mistério. Neste sentido eles são mais arquétipos do que modelos que possam inspirar um determinado comportamento a ser seguido na sociedade. Já os personagens fílmicos são investidos de um psicologismo que os torna mais críveis; eles contêm elementos de realidade que possibilitam ao telespectador se identificar com eles. O final feliz tem uma função compensatória numa sociedade que busca, a todo preço, a felicidade privada." (Ortiz, 1991:32)

Kehl (1986b:285) detecta a *interferência inconsciente* da TV no comportamento do público, a qual se dá à medida em que o que é levado ao vídeo lhe pareça familiar. E chama atenção para as formas de buscar a cumplicidade do telespectador utilizadas pelos autores de novelas: os personagens devem ser ideologicamente parecidos com o público; a força do senso comum alicerça a busca de identidade entre personagens e público. Afirma:

"A principal cumplicidade do autor com o público se dá em relação a seu repertório cultural - é nesse lugar que se dá a identificação com a novela. Se estamos encarando as coisas a partir dos mesmos pontos de vista e da mesma escala de valores, tudo pode acontecer na novela."

Para nossa pesquisa é relevante destacar o papel dos autores de telenovelas atuais e o fato de que buscam aproximar-se da realidade, procurando com isso a identificação do público para com seus personagens. Encontramos

depoimentos que destacam que os elementos extraídos da "realidade" jogam papel decisivo nesse sentido:

*"O assunto quando é bem tratado, é bem aceito. O que importa é uma história que corresponda, de certa forma, ao que acontece na vida real. O telespectador gosta de ver-se identificado com as histórias e os locais de minhas novelas. Por isso todas elas se passam no Brasil e contêm conflitos que se enquadram em nossa época."*⁷⁸

Além da busca da identificação com o público se dar através das modificações em torno da figura do herói ou no uso de elementos do senso comum, parece-nos, enfim, que a 'espetacularização' é o que marca invariavelmente as formas de mostrar a realidade.

Debord (1997) já apontara, de modo muito pertinente - denominando nossa época como a 'sociedade do espetáculo' - que a mercadoria, em suas múltiplas e contínuas superposições, domina todo o espaço social. Banalização e aparência dominam a sociedade moderna, sob a diversão multi-colorida do espetáculo⁷⁹.
Afirma:

⁷⁸ Depoimento de Ivani Ribeiro, citado em Ramos & Borelli (1991:70).

⁷⁹ A partir de linhas de investigação e de análise suscitadas por categorias econômicas derivadas d'O Capital, bem como de interpretações de enunciados sobre política e ideologia presentes nas obras de Karl Marx, desenvolvem-se muitas das teses sobre a sociedade atual, em que a comunicação é tida como elemento chave. Dentre tais categorias, destacamos o fetichismo da mercadoria, de onde, a sociedade capitalista é definida como produtora de alienação e coisificação. Essa a base da conceituação desenvolvida por Debord (1997), que, ao abordar o consumo alienado de bens como instrumento de busca de felicidade ou de compensação pela ausência dela, aponta a 'sociedade do espetáculo' como caracterizada pela degradação do ser para o ter, e ainda, do ter para o parecer. Marx, ao definir o caráter fetichista da mercadoria, destacou a arbitrariedade na relação entre valor e mercadoria, sob o capitalismo, que lhe conferiria uma forma 'fantasmagórica': "... a forma mercadoria e a relação de valor dos produtos de trabalho, na qual ele se representa, não têm que ver absolutamente nada com sua natureza física e com as relações materiais que daí se originam. Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. (...) Isso eu chamo o fetichismo que adere aos produtos de trabalho, tão logo são produzidos como

"A alienação do espectador em favor do objeto contemplado se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte."

Na elaboração de um real 'espetacularizado' nas telenovelas, têm papel destacado: o poder das palavras e das imagens e sons. Propomo-nos, então, a examinar com atenção os aspectos cenográficos e algumas fórmulas usadas pela linguagem televisiva, sobretudo a publicitária.

O uso de imagens e o poder das palavras:

A Rede Globo é considerada a maior do mundo em volume de produção, pois 80% de sua programação diária é composta por produção própria. São cerca de 4.420 horas⁸⁰ anuais de produção de séries, programas de variedades, shows, noticiário e, obviamente, telenovelas.

Seus técnicos compõem uma geração já inteiramente "formada" dentro do ambiente de produção televisiva, que acumulou larga e valiosa experiência.

Há tempos a Globo demonstra saber fazer uso do meio televisivo baseado em alta qualidade técnica – que foi convencionalmente chamado padrão Globo de produção.

Apoia-se sobretudo no uso de imagens de altíssima qualidade e custo (excepcionalmente, alguns capítulos iniciais de novelas são produzidos em película de cinema)⁸¹.

mercadorias, e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias" (Marx, 1988:71).

⁸⁰ Conforme dados citados no site da emissora: WWW.Redeglobo.com.br.

⁸¹ Sobre a realidade e a força das imagens na televisão, Adorno afirmara: "A fronteira entre a realidade e a imagem torna-se acentuada para a consciência. A imagem é tomada como uma parcela da realidade, (...). Dificilmente será ir longe demais dizer que, reciprocamente, a realidade é olhada através dos óculos da TV, que o sentido furtivamente imprimido ao cotidiano volte a refletir-se nele." (Adorno 1977b:349)

Mas é sobre suas formas particulares de edição de imagens que importa determo-nos, é a partir daí que, segundo supomos, “maquia” a realidade que leva ao ar.

Sob o “império da imagem” (Kehl, 1986a), com ênfase na forma, a Globo neutraliza o conteúdo dos problemas sociais que leva ao ar. Utiliza um visual *clean*, rapidez das imagens, superficialidade, tom paternal e apaziguador em sua programação - dos noticiários às telenovelas:

"A cor, sem dúvida, contribuiu para a glamurização da imagem de um país que, na década de 60, era representado na música, no cinema e na produção cultural em geral como miserável e subdesenvolvido. A estética brilhante e clean da publicidade e do "padrão-Globo-de-qualidade" foi se tomando hegemônica e inviabilizou em poucos anos a estética do cinema novo e do CPC." (Kehl, 1986a:202)

Assim, no presente estudo, procuramos dedicar especial atenção às formas como são compostos os cenários, a ambientação, bem como a outras formas do não-verbalizado, ao implícito, enfim, a tudo o que comunicam as imagens - em sua “linguagem visual” - que contém aspectos de grande importância analítica.

Observamos que, ao destacar e analisar o poder das imagens, procuramos não isolá-lo de outros fenômenos. As imagens, por si, não seriam suficientes pois, conforme observa Debord (1997) *"O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens."*

É sobretudo essa mediação das relações sociais pautada pela espetacularização e como ela se dá, que nos interessa, ao abordarmos as telenovelas, no interior da programação de uma rede de TV como a Rede Globo.

Marcondes Filho (1989) também detecta a forma de apresentação espetacularizada como estratégica na descaracterização do conteúdo crítico de um tema ou notícia que a televisão veicula:

"(...) os meios de comunicação, principalmente os eletrônicos, ao relatarem uma ocorrência ou um movimento social reivindicatório, um fato, enfim, atribuem-lhe status de espetáculo, de show propagandístico do grande circo de atrações que é vendido ao público como vida social. (...) Por isso a TV pode apresentar até

notícias e relatos sobre movimentos revolucionários, guerrilheiros, anti-sistêmicos em geral: a sua descaracterização como fatos críticos e explosivos já foi feita anteriormente, não direta e formalmente no que se refere à linguagem, mas na sua apresentação." (Marcondes Filho, 1989:53)⁸²

Se até mesmo as notícias e relatos jornalísticos, ao serem transformados em show - entre outros fatores, pela vasta informação visual que comportam -, contribuem para neutralizar a crítica, nas novelas, as possibilidades de reflexão são ainda mais facilmente eliminadas, posto que são, por natureza, ficcionais, vale dizer, inteiramente conformadas ao 'espetáculo'.

Considere-se ainda que, ao lado do alto padrão de qualidade de imagens, a Rede Globo apurou, ano a ano, o cuidado com a linguagem, fazendo o uso cada vez mais precisamente estudado das palavras.

Ao comentar a forma de editar notícias utilizada pelo Telejornal da Rede Globo - mas que, segundo cremos, se estende a outros itens da programação -, Benjamin (2002) destaca o poder de dar nomes às coisas, como eficaz que a omissão de fatos. Ele afirma que:

"Nomear é muito mais eficaz que silenciar ou mentir. Quem esconde algo pode ser surpreendido, quando o que se ocultou vem à tona. Quem tem o poder de dar nomes define como os demais vão pensar. É o poder das palavras, que vem sendo exercido à exaustão."⁸³

⁸² O autor alerta, ainda, para os elementos externos ao texto, no processo de descaracterização das notícias: "O cenário, o apresentador, as cores e todas as informações paralelas produzidas e veiculadas junto à notícia propriamente dita formam o pano de fundo neutralizador do telejornalismo. Não é nas palavras e no texto que se irá encontrar a política de esvaziamento." (Marcondes Filho, 1989:53)

⁸³ Benjamin (2002) exemplifica o uso cuidadoso das palavras, pelo telejornal da Rede Globo, visando conferir, junto ao público, impacto positivo a uma notícia anti-popular: "Oito e meia da noite, começa o Jornal Nacional da Rede Globo de Televisão: "O governo reafirmou hoje seu compromisso com o ajuste fiscal" - eis a manchete mais importante. Logo me dou conta da genialidade perversa da frase, vazia de informação, mas repleta de conteúdos positivos: "re-afirmar" mostra coerência; "compromisso", de forma sutil, remete a lealdade; "ajustar" é tornar justo. Tudo soa bem. Só ao ler os jornais do dia seguinte percebi que o fato gerador da manchete não era tão bom. Em seu esforço para alcançar (e superar) as metas acordadas com o FMI, o governo brasileiro havia cortado parte das

A Globo adiante no domínio da linguagem televisiva:

É preciso reconhecer que, desde décadas atrás, ou seja, mesmo quando em diversas partes do mundo, a TV ainda se desenvolvia lenta e controversamente, nota-se na Globo uma desenvoltura extraordinária; ela está inserida, desde muito cedo, e de modo absolutamente harmonioso no ritmo das modernas empresas de comunicação de massa. Em outras palavras, dominou precocemente o meio televisivo - e para isso, o *know-how* da Time-Life, sem dúvida, muito terá contribuído -, sem hesitar sobre sua vocação comercial.

Senão, vejamos um exemplo: Martín-Barbero (2001) menciona que a telenovela na Colômbia, em seus primórdios, esteve submetida à narrativa literária, nas vezes em que recorreu à obras de literatura para produzir tramas televisivas, ou seja, nas décadas iniciais, prevalecia uma concepção subordinada da televisão ao texto literário:

"Sem haver perdido sua inocência nas mãos dos comerciantes, a televisão se oferece aos escritores como um precioso modo de expansão de suas obras, assumindo para si mesma uma tarefa puramente difusiva: a de ilustrar as obras, com imagens sujeitas à lógica narrativa da escrita, da obra escrita." (Martín-Barbero, 2001:152)

Cremos que essa contradição, na TV brasileira, foi superada velozmente pela Globo que, recorrendo a adaptações, já nos anos 70, mostrava saber tirar proveito de aspectos valiosos de grandes obras e escritores (tais como Jorge Amado, Guimarães Rosa, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, entre outros), aproveitando-os em suas novelas e minisséries, sem, porém, submeter-se nem ao ritmo narrativo da literatura e, segundo cremos, sem tampouco manter proporcional espaço que a obra original oferecia entre crítica social e outros apelos (tais como o erotismo, o romance de amor, a exuberância visual da natureza).

verbas destinadas à merenda escolar. Era essa a "reafirmação" do "compromisso" com o "ajuste", conforme a hábil escolha de nomes feita pelos jornalistas da Globo." César Benjamin. *O poder das palavras*. Site Internet, 2002.

Prevalece a imagem sobre os demais aspectos e a espetacularização do relato sobre a realidade já se fazia presente em novelas do início da década de 70, como parte constitutiva do conjunto de elementos que a auxiliaram a obter sucesso também no exterior.

Como principal exemplo disso, lembremos que a recém inaugurada TV a cores - e considere-se toda a tecnologia implicada nesse novo produto - encontrou técnicas e profissionais à altura na televisão brasileira. A novela *'Gabriela'* (1975) foi um sucesso dentro e fora do Brasil, sua produção deu 'cores' especiais à protagonista, lançando Sônia Braga à categoria de diva, bem à moda hollywoodiana. Mas os aspectos da miséria e contradições sociais, retratados na obra original, praticamente desaparecem, tanto sob o 'império das cores', quanto pelo artifício observado por Yamamoto (apud Mattelart, 1987:95) a respeito da adaptação pela Globo de *'Tenda dos Milagres'* (1985), de Jorge Amado, em que a pobreza é glamourizada, o pobre aparece bem cuidado, a população miserável aparece com dentes perfeitos e maneiras refinadas, numa espécie de *'Disneylândia antropológica'*.

Essa evidente posição de 'vanguarda' da Globo em relação a outras emissoras latino americanas produtoras de telenovelas, no que se refere ao domínio de uma técnica e narrativa televisivas, interessa-nos de perto, pois julgamos que nela está a chave para compreender de que particular estética se fala, quando se trata de produções Globo.

Até aqui, destacamos características gerais do processo de incorporação de temas da realidade nas novelas da Globo. Para identificarmos mais especificamente o tratamento que foi sendo adotado nas diferentes conjunturas políticas pelas quais atravessava o país, em relação aos movimentos sociais, às temáticas que envolvem organização e ação reivindicatória dos trabalhadores, recorreremos a uma análise mais pormenorizada, que envolve o enfoque para os diferentes autores de novelas. Julgamos pertinente enveredarmo-nos pelos caminhos percorridos por autores de novelas da Globo, buscando apreender-lhes o estilo de narrativa, como uma forma a mais de compreendermos que fatores

contribuem para imprimir a uma determinada novela o aspecto 'fantasioso' ou 'realista'.

Procuramos, por fim, mostrar algumas nuances entre importantes autores de novelas do Globo, buscando enfatizar por que, dentre todos, o autor Benedito Ruy Barbosa parece-nos o mais 'alinhado' ao conservadorismo político.

A “era” Janete Clair e a fase atual: um breve balanço

Parece-nos que o escasso interesse pelo estudo sociológico das telenovelas e suas formas de retratar a realidade, ou ainda sua análise superficial podem conduzir a conclusões apressadas como por exemplo: a “era” Janete Clair era “alienante”; a “era” Benedito Ruy Barbosa é “realista”.

A novelista Janete Clair, entre outros, foi alvo de impiedosa crítica, por imprimir a sua tramas *"doses exageradas de romantismo, nenhuma concessão ao realismo, excesso de escapismo."* Um resumo da rejeição que setores de esquerda tinham pela escritora foi traduzido por Xexéu (1996:104) na seguinte interpretação:

"O sucesso da novelista era sempre associado aos desmandos da repressão. Janete seria o braço do regime militar na TV, alienando a audiência, enquanto o governo desmontava a luta armada, fazia a economia crescer de forma artificial e destruía a arte brasileira com a ajuda da censura".

Diversos estudos procuram mostrar que o trabalho de Janete Clair - diferentemente do que afirmavam seus críticos - possuía preocupações sociais e focalizava questões centrais da realidade brasileira. Campedelli (1983) e Xexéu (1996) estão entre eles.

Campedelli (1983:5-6) procura mostrar que, mesmo com ênfase nos aspectos sentimentais, Janete Clair apresentava histórias com forte apelo social. Ela exemplifica, citando a novela *'Duas Vidas'* (exibida em 1976), em que:

"O tema, de uma atualidade extraordinária, focalizava a questão da desapropriação de uma rua inteira, no Bairro do Catete, no Rio de Janeiro, para a construção do metrô."

Segundo Xexéu, os verdadeiros aliados da ditadura recebiam apoio irrestrito do poder, o que não era, de modo algum, o caso de Janete Clair, que estaria entre as artistas mais perseguidas pela censura, tendo tido inúmeros de seus roteiros inteiramente desfigurados pelas imposições dos censores. Isto foi particularmente marcante na novela *'Fogo sobre terra'* (exibida em 1974), que contava o conflito entre dois irmãos, em campos opostos sobre a desapropriação de Divinéia (uma fictícia cidade interiorana), por interesses de uma multinacional. O autor também se refere à novela *'Duas Vidas'*:

"O vilão de Duas Vidas era o metrô. Começaram aí os problemas de Janete. O metrô era mais uma obra do governo federal e, como tal, não poderia ser criticado na televisão. p. 108"

Cansada das interferências e cortes nessa novela, a autora escreve à Divisão de Censura e Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, uma longa carta, da qual extraímos os trechos a seguir:

"Quem lhe escreve é uma escritora perplexa e desorientada em face dos cortes que vêm sendo feitos pela Censura Federal nos últimos capítulos da novela Duas Vidas. (...) Não posso entender igualmente o porquê da proibição de outra cena em que o dono de uma casa de móveis reclama contra a poeira produzida pelas obras do metrô, que lhe emporcalha os móveis e afugenta a freguesia, quando todos nós sabemos dos transtornos ocasionados por essa obra pública." (Dicionário da TV Globo, 2003:73)

Sem obter êxito, a carta teve ao menos o papel de documentar o descontentamento da novelista.

Nas palavras do marido de Janete Clair, o escritor Dias Gomes - cujo destaque das obras está no apelo ao "realismo" e em cuja bibliografia está relacionada a ligação com o Partido Comunista - nem a autora, nem as novelas escritas por ela eram reacionárias:

"Mesmo sem gostar de política, ela (Janete Clair) abraçava idéias humanitárias e estava sempre de acordo comigo."

"(...) Apesar de não ter nenhum compromisso político, eu acho que

*ela não fez nada reacionário.*⁸⁴

Em julho de 1978, 'O Astro', outra de suas novelas, teve grande sucesso de público e manteve em suspense, ao longo de 5 meses, quem seria o autor de um assassinato na trama, fazendo ressoar a pergunta 'Quem matou Salomão Hayala?'.
A

Após três dias do capítulo final dessa novela, o poeta Carlos Drummond escreveu, em sua coluna no Jornal do Brasil: *"Agora que O Astro acabou vamos cuidar da vida, que o Brasil está esperando lá fora"*.

Ali, ao mesmo tempo em que apelava ao país - após o último capítulo de uma novela - a deixar de se preocupar com os dilemas fictícios por ela colocados e preocupar-se com coisas mais importantes, ponderava que, até mesmo em função da vida difícil que levam, os brasileiros tinham que sonhar um pouco. Na ocasião, atribui a Janete Clair a denominação carinhosa 'usineira de sonhos'. Um texto aparentemente ambíguo (começa em tom de reprimenda à exagerada atenção voltada ao capítulo final da novela e termina enfatizando a necessidade de sonhar), mas talvez essa perplexidade do poeta supere justamente os limites das críticas vindas da esquerda às novelas, naquele momento: em Drummond, vê-se, ao lado do temor que peças de entretenimento ocultassem a realidade, uma preocupação (em geral, ausente nas reflexões sobre o papel das novelas x participação política) com que ao povo, já destituído de mínimas condições materiais de vida, faltasse também o acesso à esperança, ao sonho, à imaginação, à diversão, enfim, o espaço à subjetividade.

No presente estudo, procuraremos destacar que o excesso de fantasia pode se apresentar como uma forma menos elaborada ou menos comprometida de distorção e manipulação de fatos da realidade, se comparado a determinadas formas de 'mostrar a realidade', que podem ser mais facilmente impregnadas, segundo supomos, de reacionarismo.

A 'crítica social' em Gilberto Braga: as novelas do período da 'Nova

⁸⁴ Depoimentos de Dias Gomes, citados em Xexéu (1996), respectivamente nas páginas 38-39 e 110.

República'

No período final da ditadura militar no Brasil, na Globo, já estavam presentes novelas que abordavam a corrupção.

Por volta de 1985 teve início um breve período de experimentações de temas, supomos, estimuladas pelo clima de fim do militarismo no país. '*Vale Tudo*', '*Que Rei sou eu?*', '*Roque Santeiro*' são os exemplos mais significativos.

Não se pode subestimar o impacto de tal 'safra' de novelas, para os propósitos de nosso estudo. Afinal, elas tocaram em temas pertinentes às discussões políticas que se davam naquele momento e ousaram no enfoque.

É preciso destacar, sobretudo, as de autoria de Gilberto Braga nesse período. Ele passou a ser considerado especialista em retratar a alta sociedade carioca em suas 'falcatruas' e em propor discussões éticas. Também como característica típica de novelas desse autor, a inserção de um ou mais personagens medíocres que deploram o Brasil, exaltando supostas vantagens de países do chamado 'Primeiro Mundo'.

Ainda que adotando um tom melodramático - em que as soluções se encerram no coração do homem (Bucci, 1996)⁸⁵, novelas como '*Pátria Minha*', de Gilberto Braga, talvez tenham tido o mérito de renovar o sentimento de valorização do país (afastado do nacionalismo cultuado pelos militares, que era traduzido pela aceitação passiva do autoritarismo, bem sintetizado pelo slogan 'ame-o ou deixe-o'), reportado às mudanças e transformações sociais, que então pareciam possíveis, no clima geral de esperanças, exaltado com o fim do militarismo.

O estudo de Nogueira (2002) sobre as novelas da década de 80 e início dos anos 90, aponta o período como um curto espaço de ousadia nas temáticas e narrativa das novelas. O autor, que analisou sobretudo as novelas '*O dono do Mundo*' (1991) e '*Pátria Minha*' (1994) de Gilberto Braga, ao verificar-lhes os

⁸⁵ Bucci (1996) observa, sobre '*Pátria Minha*', de Gilberto Braga: "... estamos diante de um patriotismo tipicamente melodramático, por definição melodramático, grandiosamente melodramático: encerra no coração do homem a solução para a realidade à sua volta." '*Pátria Minha é caipira e pastoril*' in Bucci (1996:81-83).

relativamente baixos índices de audiência, conclui que não haveria mais espaço à transgressão ou inovação nas novelas.

Ele atribui o fato à guinada conservadora da sociedade brasileira, a qual teria feito o telespectador, naquele momento, rejeitar o modelo recém lançado de novelas, fazendo com que a discussão politizada fosse rapidamente atenuada ou substituída pelo romance tradicional.

Para Gilberto Braga, as baixas audiências - em contraste com o aumento das de novelas mexicanas, exibidas por uma emissora concorrente no mesmo horário, à época - foram interpretadas com certa ironia:

"Os telespectadores acharam a trama de 'O Dono do Mundo' pessimista e acabei perdendo público para 'Carrossel'. Para tê-los de volta, enchi a novela de raios de sol e esperança. Ficou boba, mas deu certo." (ver Gilberto de Abreu, "Braga se 'populariza' para escrever". In Suplemento Tvfolha, 'Folha de S. Paulo', p. 6, 18/10/1998.)

Num tom mais sério, admite que o público se assustara com a temática da corrupção. Resume:

"A trama da novela (O Dono do Mundo) e a discussão que ela suscitava eram tão próximas do mundo real que acabaram assustando o espectador mais pobre." (idem)

Sem aprofundarmo-nos no debate sobre estilos de narrativa, atentando à linha temática das novelas do período citado, julgamos pertinente questionar até que ponto serviam à politização das discussões sobre os problemas sociais.

Somos inclinados a pensar como Lima (1990) que, ao estudar as novelas *'Vale Tudo'*, *'O Salvador da Pátria'* e *'Que Rei Sou Eu?'* todas produzidas pela Rede Globo, aponta-as como *"referentes fundamentais na construção do cenário político em que se dá a eleição (presidencial) de 1989"*, mas como um referencial não necessariamente reflexivo, nem crítico.

Em outros termos, é importante enfatizar a particular crítica às práticas políticas presente em tais novelas. Ou seja, conforme completa Vittorazzi (1997:47):

"Nessas novelas, assim como na imprensa e telejornais, percebe-se uma grande ênfase na desqualificação da política como atividade, e do político como profissão."

Além disso, valemo-nos da referência feita por Fernando de Barros e Silva, ao explicar que ainda seria o dramalhão a caracterizar as novelas nas décadas mais recentes, afirma:

"Mesmo (a novela) 'Vale Tudo', lembrada como caso célebre de dramatização das mazelas de um país que se descobria aético e corrupto, terminou na forma de um thriller policial, perguntando 'quem matou Odete Roitman'." (ver Fernando de Barros e Silva. "Síndrome de amore mio". In Suplemento Tvfolha, 'Folha de S. Paulo', p. 2, 14/11/1999.)

Em todo caso, pode-se indagar: A experiência teria se revelado ousada demais? Ou seja, ao estimular o estado de alerta contra os corruptos, as novelas da Globo teriam participado da campanha popular que se formou contra o presidente que ela própria ajudou a eleger?

Independentemente das respostas que poderíamos dar a essas indagações, segundo pensamos, é na segunda metade da década de 90 que a Globo passa a abordar diretamente questões sociais mais polêmicas⁸⁶.

⁸⁶ Após o fim do período-militar, ou seja, na segunda metade da década de 80 em diante, a "indústria cultural", por assim dizer, também passa a produzir suas formas de "exorcizar" o período. O livro de Fernando Gabera (1979) "O que é isso companheiro", foi transformado em filme, dirigido por Bruno Barreto em 1997 e recebido com indignação pela esquerda. Na Globo, merece destaque a minissérie 'Anos Rebeldes', que retratava os anos de chumbo no país. Em nossa opinião, assim como no filme baseado na obra de Gabeira, aqui também as ações de esquerda foram tratadas genericamente como aventureirismo. Denominou 'Anos Dourados' uma minissérie sobre os anos 50; e 'Anos Rebeldes' aquela sobre os 60-70, ou seja, em nossa opinião, tratando até mesmo de evitar chamá-la anos de chumbo, como são referidos genericamente aqueles tempos. A escolha do título, por si, ameniza o terror da época, preferindo chamar a atenção para outro aspecto, a rebeldia. A Rede Globo levou ao ar uma minissérie em que supostamente contavam-se os anos de chumbo a partir de uma ótica "realista". A tortura, a opressão, a clandestinidade aos que se opuseram ou resistiram é mostrada; ao mesmo tempo, seus "protagonistas", ou seja, os opositores do regime militar eram retratados como simplesmente utópicos, idealistas, românticos; seus ideais e sua relação com os partidos é infantilizada, esvaziada

Julgamos que as novelas do citado período da 'Nova República' - e mesmo aquelas após o impeachment do presidente Fernando Collor - que mostravam a corrupção no poder (na esfera da representação política) e nos negócios (os crimes do 'colarinho branco'), faziam-no sem com isso discutir a fundo as injustiças e as desigualdades sociais próprias da sociedade capitalista. Representavam a denúncia, ou a crítica e a rejeição a comportamentos no interior de uma engrenagem, a qual não é necessariamente questionada.

De todo modo, o que se sobressai nesse período é a abordagem direta de questões nacionais antes tidas como tabus. Isso pode ter causado à direção da emissora, pautada mais pelo conservadorismo político, algum sobressalto. Julgamos que as novelas do período inicial da 'Nova República' não haviam encontrado o equilíbrio necessário - bem entendido: necessário às novas expectativas da emissora que as produz - entre incorporação de elementos da realidade e os de continuidade daqueles de fantasia, mais característicos das novelas; este viria completar-se através das obras recentes de Benedito Ruy Barbosa. É ele quem ousa escrever uma novela das oito que supostamente retrata o movimento sem-terra: trata-se de '*O Rei do Gado*', de 1996. Essa a razão para havermos escolhido como objeto do presente estudo esse autor de novela, e a forma como é construído o discurso sobre a disputa pela posse da terra no Brasil atual em suas tramas. Uma questão cara à sociedade capitalista: a da propriedade privada, que o autor tratará como nenhum outro; transformando a figura do grande fazendeiro em herói, estigmatizando as lideranças da luta por reforma agrária.

de conteúdo histórico, de opções político-ideológicas, perdendo qualquer sentido. Ao mesmo tempo, ganha relevo uma rebeldia que, como esvaziada de sentido, aparece como rebeldia sem causa, ou um 'modismo' que teria 'varrido' o final dos anos 60 no mundo todo. E suas ações (como o seqüestro ao embaixador americano em 1972) como um gesto inconseqüente, com contornos de "amadorismo" e "arroubos" da juventude, que desejava extravasar sua rebeldia, mas não conhecia os "canais" supostamente "adequados". Sobre os impactos da minissérie '*Anos Rebeldes*', ver Doris (2000), que analisa as opiniões de telespectadores sobre a referida minissérie, tendo entrevistado sobretudo jovens.

Após décadas em que os empresários, fazendeiros - os ricos e poderosos em geral - ocuparam as tramas televisivas como 'vilões'⁸⁷, Benedito Ruy Barbosa vem 'redimir-lhes': em suas tramas, os representantes das classes dominantes aparecem invariavelmente como heróis, conforme procuramos exemplificar nos próximos capítulos desta tese.

O 'realismo doméstico' de Manoel Carlos

No período mais recente, outro autor de novelas da Globo vem se notabilizando pelos altos índices de audiência alcançados no horário nobre. Trata-se de Manoel Carlos, cuja atenção despertada na grande imprensa pode ser exemplificada pelo fato de a Revista *'Veja'*, num período de pouco mais de dois anos, ter lhe dedicado duas vezes o destaque em matéria de capa.

Aproveitamo-nos de tais edições de *Veja*, que nos interessam por trazerem depoimentos do autor, mas sobretudo, por revelarem que a 'receita' do sucesso do autor estaria ancorada na forma com que o mesmo transporia para a tv temas da realidade.

Em janeiro de 2001, estava no ar com estrondoso sucesso de público a novela *'Laços de Família'*, acompanhada, em média, por cerca de 32 milhões de brasileiros, figurando entre os grandes índices de audiência para o horário⁸⁸.

A novela *'Mulheres Apaixonadas'*, no ar a partir de fevereiro de 2003, veio atingir novos recordes: chegando à média de 50 pontos no Ibope em junho do mesmo ano, com picos de audiência de 58 pontos⁸⁹.

Ao buscar exprimir técnicas e outros fatores que conferem regularidade do trabalho de Manoel Carlos, a reportagem indica algumas características das

⁸⁷ Ver o trabalho de Souza (1996), sobre o papel social dos vilões das novelas e sua importância para deflagrar debates sobre a realidade social. Afirma: "... o receptor tem condições de reconhecer no vilão o sujeito que conduz, a partir do seu discurso, uma determinada crítica à sociedade. E, nesse sentido, o receptor é convidado a trilhar os caminhos dessa crítica" (Souza, 1996:127).

⁸⁸ Cf. "A novela que hipnotiza o país". (Manchete de Capa: 'Nos laços da Novela') In Revista *'Veja'*, p. 86-93, 10/01/2001.

novelas desse autor. Julgamos relevante transcrevê-las parcialmente aqui, uma vez que pretendemos compreender como e por que as novelas da Rede Globo, principalmente a partir da década de 90, são consideradas mais 'realistas' em relação às anteriores.

No caso desse autor, alguns dos artifícios técnicos para torná-las parecidas com a vida real são exemplificados a partir da novela *'Laços de Família'*. Nela, foram realizadas cerca de dezoito locações externas por semana, sendo que a média das demais novelas da Globo é de seis. Isso serviria para mostrar os personagens freqüentando restaurantes, bancos e padarias, o que os aproximaria do cotidiano dos espectadores. A novela também contou com mais espaço: ocupou 4.500 metros quadrados de cenário nos estúdios do Projac; nas demais novelas, são utilizados, em média, 3.200 metros. A razão para isso é que - diferentemente do costume, em que o cenário primordial é a sala de visitas - neste caso, as cenas foram gravadas em diferentes cômodos da casa dos personagens (cozinha, banheiro, quartos etc.). Por determinação do autor da novela, os personagens devem aparecer em diversos momentos do dia: ao acordar, no trabalho, nos momentos de lazer etc., o que requer mais figurinos: foram utilizados cerca de doze por semana, contra uma média usual de seis. No que se refere ao custo por capítulo, foram utilizados cerca de 100.000 reais, valor correspondente à média orçamentária das novelas das 8 da emissora. Embora possuindo mais figurinos e locações externas, contou com custo relativamente baixo dos cenários de classe média, já que não teriam sido necessários ambientes suntuosos, tais como os requeridos por novelas de Gilberto Braga. O número de personagens da trama também foi o dobro da média das novelas desse horário na Globo: ou seja, 80 atores, quando o costume gira em torno de 40. O que faz tais números crescerem é o elenco de apoio: grande no caso de novelas de Manoel Carlos, pois o mesmo faz de personagens como médicos, jornalheiros, porteiros, padeiros etc., mais que simples figurações, dando-lhes voz, fazendo-os conviverem ativamente

⁸⁹ Cf. "Mulheres Apaixonadas e Apaixonantes". (Manchete de Capa: 'Mulheres Apaixonadas: a paixão pela novela das oito') In Revista *'Veja'*, p. 68-77, 09/07/2003.

com os personagens centrais. (cf. Revista 'Veja', 10/01/2001). Em '*Mulheres Apaixonadas*', esse número subiu para 105 personagens (cf. Revista 'Veja', 09/07/2003).

Ao lado desse conjunto de características, os temas atuais abordados pelo autor também aparecem como indícios da sua atenção, voltada a conferir contornos 'realistas' às tramas⁹⁰. Suas novelas incluem, invariavelmente: drama familiar, machismo, violência, sexo e doença.

Outro elemento que auxilia decisivamente para avaliar o caráter 'realista' de tais novelas, é o depoimento do próprio autor⁹¹, que afirma basear-se em pessoas que conhece ou conheceu, para compor seus personagens.

*"... escrevo apenas sobre o que conheço. Nas minhas novelas não há grã-finos porque nunca convivi com eles. **Muitos personagens, inclusive, nasceram das minhas observações e lembranças da vida real.** No caso de '*Mulheres Apaixonadas*', a mulher de classe média que tem caso com o motorista de táxi baseia-se numa história que ocorreu no bairro em que eu morava em São Paulo." (In Revista 'Veja', 09/07/2003, p. 75) (os grifos são nossos)*

Destacamos a opinião do autor, ao explicar o sucesso de suas histórias e, ao mesmo tempo, porque, segundo ele, seus personagens não são milionários, nem pobres, sendo quase sempre de classe média, 'remediados':

"O sujeito que acompanha as minhas tramas gosta de reconhecer ali situações parecidas com as que ele vive e personagens semelhantes aos seus próprios parentes. Eu me empenho para que ele não se decepcione." (...) "O espectador gosta de se ver na tela da TV." (In Revista 'Veja', 10/01/2001, p. 88)

⁹⁰ Há quem julgue que o fato das tramas, contemporâneas, serem ambientadas no Rio de Janeiro (considerada a paisagem da mais charmosa cidade brasileira e o fascínio que representa sobre o público), mais precisamente na zona sul carioca e seu estilo de vida mais liberal, também favoreceriam/contribuiriam à ambientação de temas considerado 'tabus' (cf. Revista 'Veja' 10/01/2001 e Revista 'Veja', 09/07/2003).

⁹¹ Este mesmo artifício aparece em relação aos trabalhos de Benedito Ruy Barbosa, conforme abordaremos oportunamente.

Trata-se, enfatizamos, da opinião do autor. Nossa percepção, de acordo com observação que pudemos fazer, foi bem diversa.

Chamou nossa atenção o fato de mencionar o enfoque para a classe média, uma vez que as formas de representação dos trabalhadores nas novelas nos interessa. Assistimos a uma amostragem - cerca de 15 capítulos gravados - de cada uma das duas mais recentes novelas de Manoel Carlos (*'Laços de Família'* e *'Mulheres Apaixonadas'*), a fim de confrontar o predominantemente comentado nas revistas e jornais a respeito do suposto 'realismo' do autor em suas novelas.

Chamaram nossa atenção dois fatores: primeiro, diferente do que afirma, ele não transpõe para as tramas a classe média (ou a maior parte de seu público) e sim uma pequena parcela dela: a classe média alta. De resto, enfoca os pequenos proprietários e empresários e, somente secundariamente, outros trabalhadores assalariados. Segundo, as elevadas doses de violência - relacionada, sem mais, entre as várias características presentes em novelas desse autor - parecem ser o mote essencial das tramas. A obra desse autor, de fato, enfoca temas de interesse tais como alcoolismo, homossexualismo, violência doméstica, relacionamentos amorosos entre pessoas de idades e condições sociais díspares, doenças graves, o tratamento familiar dado à pessoas idosas, entre outros - tudo envolto em surras, espancamentos, uso de armas, balas perdidas, tiroteios, e muito sofrimento e lágrimas (numa das semanas em que pudemos observar a trama, a atriz mirim Bruna Marquezine, que vive o personagem Salete, chorou ou se emocionou em todas as cenas em que apareceu) - , e tudo ambientado de modo a fazer sobressair o estilo de vida e hábitos de consumo da classe média alta em diante.

Do ponto de vista da ocupação de seus personagens centrais, em sua quase totalidade correspondem à alta classe média, profissões liberais (autônomas) e pequenos ou médios proprietários. Administradores, médicos, arquitetos, veterinários, professores, músicos ou proprietários de livrarias, escolas, clínicas, haras, bares, lojas. Secundariamente, encontram-se personagens que encarnam empregados domésticos e prestadores de serviços.

Chama atenção a ênfase dada aos serviços privados de saúde e educação: em *'Laços de Família'*, a protagonista (personagem da atriz Vera Fischer) é proprietária de uma clínica de estética que funciona nos padrões de clínica médica; alguns médicos trabalham para ela; a instituição hospitalar onde a personagem Camila realiza o tratamento da leucemia é caracterizado como ultra sofisticado e aparelhado. Trata-se, explicitamente, de uma unidade privada.

Em *'Mulheres Apaixonadas'*, vários dos personagens trabalham num grande e respeitado hospital privado; outra parte da novela trabalha na escola particular da personagem Lorena, vivida pela atriz Suzana Vieira.

Além do ostensivo merchandising utilizado nas novelas desse autor⁹², a cada capítulo, desfilam no vídeo intermináveis seqüências em que aparecem bens de consumo acessíveis apenas à camada alta da classe média e às elites. São dezenas de modelos de celulares de última geração, e também de computadores, aparelhos de som, instrumentos musicais, filmadoras, câmaras fotográficas digitais, carros e motos sempre modernos e sofisticados, assim como o interior das residências, a respectiva decoração, o vestuário dos personagens e os hotéis, restaurantes e bares que os personagens freqüentam.

Todo esse conjunto faz confirmar que, para a imensa maioria do público que acompanha as novelas, o consumo seja apenas simbólico, ou seja, de imagens dos produtos ou serviços privados veiculados.

Sobre a propalada relação com a realidade, tomamos dados da novela *'Mulheres Apaixonadas'*, sobre a qual cremos ser elucidativo apontar a relação entre os capítulos em que cenas que envolveram algum tipo de violência e o alto índice de audiência:

⁹² A novela *'Mulheres Apaixonadas'* figura como êxito comercial absoluto e estabelece um recorde na emissora, com duas inserções de merchandising por capítulo. (Cf. Revista *'Veja'*, 09/07/2003: p. 68).

As cenas de conteúdo mais violento coincidem com os picos de audiência (Novela <i>'Mulheres Apaixonadas'</i> , de Manoel Carlos)			
Capítulo	Audiência / em pontos, no respectivo capítulo	Audiência média/ em pontos, no mês do respectivo capítulo	Evento relevante
14 de abril de 2003	53	41	Personagem Dóris (Regina Alves) leva uma surra do pai, por humilhar os avós
21 de maio de 2003	58	46	Personagem Heloísa (Giulia Gam) ataca o marido Sérgio (Marcello Antony) com uma faca
9 de junho de 2003	51	47	Personagem Raquel (Helena Ranaldi) apanha do marido Marcos (Dan Stulbach)
2 de julho de 2003	56	50	Personagem Paulinha (Ana Gualda) xinga a personagem Clara (Aline Moraes) de 'sapatona' e ambas se agriem
Fonte: Revista 'Veja', 09/07/2003, p. 68-77			

Por fim, a tendência acima apontada se confirma - de que as cenas de violência é que chamavam a atenção do público na referida novela. No dia 11/08/2003, vai ao ar o capítulo em que dois personagens são atingidos por balas perdidas num violento tiroteio (que se passa supostamente no centro do Rio de Janeiro). Registrou-se que 8 em cada 10 domicílios estavam com os aparelhos de TV sintonizados na Globo (Ibope: agosto/2003).

O autor, ao incorporar em suas tramas aspectos da violência urbana e/ou das neuroses que lhe são particulares, está, de fato, lançando mão da realidade.

Mas não podemos deixar de indagar se, na forma de abordagem não se trata de apelo (que nada tem de novidade) ao sensacionalismo, à espetacularização da violência, para atrair a audiência. Nesse caso, o verdadeiro motor das tramas, a 'fórmula' exaltada como 'realismo' não passa de um artifício dos mais comuns aos produtos da indústria cultural.

O pico mais alto de audiência de sua outra novela de sucesso também está longe de revelar o 'realismo' como ponto mais característico do autor, mas sim o 'dramalhão'. A novela *'Laços de Família'* proporcionou à Globo seu pico de

audiência em 2000, no dia 11 dezembro, em que foi ao ar capítulo em que a personagem Camila (interpretada por Carolina Dieckmann), portadora de leucemia, teve os cabelos raspados. Na ocasião, estima-se que a audiência foi a 61 pontos, equivalente a 79% dos aparelhos de TV do país.

Assim, parece-nos que, embora envolta pela publicidade: 'a vitória do estilo de um autor: o realismo de Manoel Carlos' (cf. Revista 'Veja', 10/01/2001), 'Realista obstinado', com inclinação por um 'realismo familiar ou doméstico' (cf. Revista 'Veja', 09/07/2003), a característica predominante ainda seja o mais tradicional drama sentimental, somado a doses extras de exploração da violência urbana.

Julgamos ainda que essa simples 'cotidianização da narrativa'⁹³, conferida há tempos às novelas brasileiras, não significa que elas tenham se tornado 'realistas'.

A identificação com o público, o ainda, o fato de o público valorizar algumas campanhas sociais postas em evidência pelas novelas (seja no sentido de esclarecimento sobre como detectar ou evitar o contágio de doenças, seja no estímulo à doação de órgãos, ou em favor do desarmamento da população) não pode ser confundido com realismo. Ou, no dizer de Bucci (1996):

"O ponto é que, de algum modo, o novelão das oito reflete (como espelho e como elaboração) o país e suas tensões. Isso nada tem a ver com realismo, ou com 'obra política', mas com um universo estético em que o telespectador se vê, se insere e se compreende."
(Bucci, 1996:93).

Vimos utilizando a expressão 'realismo' entre aspas, afinal, conceito de ampla aplicação e interpretação, mesmo quando se trata de designar um gênero artístico.

Tanto a própria Globo (com o intuito de reafirmar a colaboração que tem dado à discussão e reflexão de temas atuais), quanto materiais de divulgação e/ou

⁹³ Para falar de um realismo que existe desde muito cedo na novela brasileira, recorreremos à expressão de Pignatari (1984). Ver Décio Pignatari. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, p. 60, 1984.

crítica referentes às novelas, ao referirem-se à abordagem da realidade, reúnem sob a mesma rubrica: a violência urbana, a emancipação da mulher, o apelo à solidariedade, a corrupção, entre outros.

E algumas vezes, denominam a atual postura e/ou estética das novelas, genericamente, 'realista'. O que, a rigor, não está incorreto, caso consideremos estritamente a oposição entre excesso de imaginação x abordagem da realidade⁹⁴.

Para os propósitos de nosso trabalho de pesquisa, interessa fixar algumas diferenciações no interior desse conjunto de temas e enfoques que tem sido tratado indistintamente.

Dentre os aspectos agrupados como 'realidade nas novelas', interessam-nos particularmente os referidos diretamente aos trabalhadores, seja em sua organização e ação reivindicatória ou simplesmente mostrados em suas relações com os patrões.

Até aqui, procuramos investigar o que vem sendo feito nas novelas, de um modo geral, que as teria alçado à categoria de 'realistas'; isso nos permitiu compreender as formas pelas quais se busca a identificação com o público, e também, como se criam espaços nas novelas para forjar consensos sobre temas da realidade. Mas o que nos interessa mais de perto é destacar de que modo a Globo se relaciona com temas ligados mais diretamente aos movimentos populares, às críticas ao governo e/ou à sociedade capitalista.

Se ao abordar assuntos como o homossexualismo, a emancipação da mulher, a ecologia, a violência urbana, o uso de drogas e o alcoolismo, as

⁹⁴ Surgido na metade do século XIX e sob influência do positivismo, o realismo, como movimento literário (estende-se posteriormente sobre o teatro, pintura, cinema ou outras formas de expressão artística) objetiva representar fielmente tanto as relações humanas quanto demais características da realidade e, sobretudo, opõe-se ao romantismo, vale dizer, ao que se considerava excesso de imaginação e lirismo. Note-se que, a partir daí, pode-se classificar as novelas como 'realistas'. Uma vez que, entre as tradicionais e as novas novelas haja, de fato, essa relação de oposição. Mesmo mantendo o drama como eixo central, é preciso avaliar se as novas novelas se opõem ao antigo modelo narrativo, à medida em que lhe são incorporados temas da realidade.

telenovelas podem assumir posturas aparentemente mais arrojadadas⁹⁵, o mesmo não ocorre com temas mais densos e mais diretamente incômodos para as elites classes dominantes; aqueles diretamente relacionados com as estruturas bases da sociedade de classes.

Em torno de temas como o combate à violência contra a mulher, para citar um exemplo, cremos que há possibilidade, ao menos superficialmente, de criar soluções fictícias que se aproximem mais facilmente da unanimidade. Assim, uma emissora de TV poderá, apoiada em campanha desse gênero, propagandear-se até mesmo como propulsora do debate e avanço social pela emancipação feminina.

Mas estamos interessados na abordagem de temas em que a possibilidade de aglutinação de interesses e opiniões é reduzida, como parece-nos ser o caso da divisão de terras no Brasil, que envolve, no presente, a reforma agrária, o movimento dos trabalhadores sem-terra (lembrando ainda que a questão não é atual; tendo provocado, ao longo de toda a história do Brasil, conflitos sangrentos e intermináveis). Em outros termos, mais do que olhar para a forma de tratamento dada aos temas 'tabus', interessam-nos aqueles considerados mais diretamente 'subversivos'.

Assim, não é nada simples a análise sobre a suposta incorporação de temas e enfoques que os novos tempos proporcionariam (ou até forçariam) à TV, a partir do final dos anos 80, em que na América Latina tem início a

⁹⁵ Ou melhor, a abordagem, por arrojada que pareça, não chega a tocar no questionamento do tipo de sociedade em que estão inseridos, nem propõe a superação do mesmo, ou o questionamento dos grupos políticos ou classes sociais que se beneficiam direta ou indiretamente da situação. Assim, poderá ser abordada a violência doméstica contra a mulher, mas dificilmente será denunciado o turismo sexual ou o tráfico de mulheres como correlacionado a empresários e políticos poderosos. O uso de drogas pode vir a ser abordado e suas consequências cruamente encenadas, mas as conexões entre Estado, poder judiciário, polícia e traficantes dificilmente será esclarecido e esmiuçado no horário das oito. O alcoolismo poderá ser mostrado como um mal, mas as emissoras de TV dificilmente rejeitarão a verba publicitária de bebidas (nem de tabaco) nos intervalos comerciais. Desse modo, a tímida e parcial abordagem de temas da

redemocratização de cada um dos países que permaneceram por décadas sob ditaduras militares. Afinal, a TV na América Latina se atualiza, mas não sem os riscos de favorecer setores tidos como 'subversivos'. Imagine-se uma novela que trouxesse, na Colômbia, uma visão subliminar ou abertamente simpática à ação da guerrilha (ou seja, com as Farc); no Brasil, a simpatia por líderes revolucionários ou pró movimento sem-terra. Segundo pensamos, as novas formas de controle situam-se nesse limiar entre mostrar, sim, temas da realidade, mas com o cuidado com enfoques que possam incitar à subversão da ordem vigente⁹⁶.

Sobre os limites à autonomia do autor de telenovelas produzidas pela Rede Globo

Afinal, onde terminam as características próprias do trabalho de cada autor de novela e entram os limites impostos pela emissora que produz as respectivas tramas? É sobre isso que procuramos refletir a partir do presente item.

A exemplo das discussões surgidas a *Nouvelle Vague* na França - em que se indagava se o autor seria quem escreve ou quem dirige o filme, sobretudo em face do crescente desenvolvimento e complexificação da indústria cinematográfica, com os interesses das produtoras imperando cada vez mais, e levando a indagar qual o peso relativo do autor, roteirista, diretor - Nogueira (2002) desenvolve o tema da autonomia autoral nas telenovelas. Embora conclua que os autores de telenovelas ainda gozam de um papel relevante, afirma que por pressões por audiência, esse papel viria se diluindo nos últimos tempos.

O certo é que há ao menos alguns parâmetros claros a cercear a ação do autor (o que não o impede, obviamente, de lidar de forma criativa, burlando-os...), entre os quais podemos citar: as pesquisas de opinião, as regras da auto-censura; a pressão dos anunciantes; os códigos e leis que regem o veículo e a

realidade é propositadamente confundida com 'realismo', mas não estaria revestindo justamente o seu oposto, ou seja, a ocultação e mistificação do real?

⁹⁶ Já nos referimos à dificuldade da TV Globo em revisitar temas como o comunismo, repressão e tortura política, guerrilha urbana ou rural nos anos 60.

programação; sem falar na ação mais direta do Estado, através dos respectivos governantes, caso a emissora mantenha uma relação de proximidade com os mesmos; e mais recentemente, a suposta maior possibilidade de interação entre público e TV, através dos meios disponíveis via internet.

Por fim, parece-nos um grave equívoco a aposta exagerada na autonomia do autor, diante das inúmeras determinações - muitas delas extrapolando o "campo" restrito da telenovela - às quais fica sujeito um roteiro.

Sob o império dos patrocinadores: desde os tempos da radionovela e das 'soap-operas'?

A TV é tida como um produto por excelência da indústria cultural⁹⁷ e, no Brasil, será sobretudo através das telenovelas que se dará a integração do público enquanto consumidor.

Ocorre tardiamente, ou seja, com décadas de atraso, e ela procura justificativas para ter-se omitido, sob o pretexto da censura.

⁹⁷ Nos anos 40, os primeiros a usarem a expressão 'indústria cultural', foram Adorno e Horkheimer (1985): a expressão 'cultura de massas' não identificava corretamente os 'produtos culturais' que a sociedade capitalista gerava. 'Indústria cultural' define o processo - de natureza industrial - de produção de bens culturais (mercadorias) de forma fragmentada e standartizada, que servia à obtenção de lucros e não às necessidades humanas de satisfação de aspirações estéticas. Apontavam a dominação ideológica como base dos mecanismos constitutivos de tal 'indústria'; a diversão e o entretenimento como formas de promover a alienação, através da ilusão de felicidade. Compartilhando dos mesmos cânones conceituais, Marcuse (1978) aprofundará a reflexão em torno do caráter manipulatório da 'indústria cultural', apontando que teria como objetivo gerar formas específicas de pensamento e comportamento que reduziriam os homens aos termos de um falso universo, ou seja, gerar o homem 'unidimensional'. Fromm (1983), buscando operar com categorias da psicanálise, se dedica a refletir sobre a criação de necessidades de consumo operadas pelo capitalismo e o papel da TV - da publicidade, em especial - na determinação de aspirações e desejos de consumo. Coube sobretudo a Habermas (1968) - que compartilhou das teses iniciais da 'Escola de Frankfurt' de maneira menos constante - refletir sobre a técnica e a ciência enquanto ideologia. Cara contribuição, diga-se, sobretudo considerado o clima francamente favorável às interpretações tecnicistas que, invariavelmente, faz predominar no debate de idéias, o culto à evolução tecnológica, que talvez não deixaria imune sequer o próprio Habermas.

A televisão brasileira, enquanto indústria, desenvolve-se a partir da década de 60, iniciando sua implantação como veículo de massa.

No quadro de transformações e inovações que caracterizam esse período, está inserida a telenovela diária - *"Programação obrigatória das emissoras, elemento fundamental na distribuição dos horários e dos custos"* - que surge com narrativa apropriada para expandir o público das emissoras, ou seja, elevar os índices de audiência (Ramos & Borelli, 1991).

Tidas como precursoras das telenovelas, as radionovelas tiveram origem na década de 30, nos Estados Unidos. Patrocinadas por fabricantes de sabão (Procter and Gamble, Colgate-Palmolive, Lever Brothers, entre outros); levadas ao ar com o objetivo de vender seus produtos às donas de casa, são chamadas 'soap-operas', ou seja, 'óperas de sabão' (Ortiz, 1991)⁹⁸.

As radionovelas chegam ao Brasil em 1941, seguindo padrão de financiamento de inúmeros outros países da América Latina: sob controle de empresas fabricantes de sabão multinacionais, com grande poder de decisão sobre seu formato e sua produção. Segundo Ortiz (1991:27):

"... agências publicitárias como Lintas (Gessy-Lever) e Standard Propaganda (Colgate-Palmolive), criam seus próprios departamentos de rádio. Como essas agências mobilizam recursos superiores aos das empresas radiofônicas, elas passam a funcionar como unidades produtoras, contratando escritores, tradutores e artistas, para adaptar e encenar as novelas de maior prestígio."

As telenovelas, na década de 60, são produzidas a partir de esquema semelhante a esse, que sustentara as radionovelas:

"... a agência era dona do programa, era quem decidia a novela. Quem negociava com a direção da emissora, quem ia ser o diretor, a escolha do elenco, tudo." entrevista cit. in Ramos & Borelli (1991:60)

Allen (1985:20) analisa as "soap-operas" como uma forma de produção cultural que teria sido penetrada pelo capital desde sua criação: autores e

⁹⁸ Ver em Ortiz (1991) as influências recebidas pela telenovela (do folhetim à radionovela, teatro e cinema).

produtores sabiam de antemão que o critério de julgamento de seu trabalho seria a capacidade de manter alta audiência a baixo custo.

Tidas como "fábricas de sonhos" (Xexéu, 1996), "mania nacional", "doce epidemia", "folhetim eletrônico" (Ramos & Borelli, 1991) ou o equivalente nacional do "chá das cinco" dos ingleses (Mattos, 1990), as telenovelas passaram a fazer sucesso no Brasil apenas na década de 60.

Até meados da década de 60, a TV era como um "brinquedo de luxo das elites" (Mattos, 1990) e telenovela "não dava Ibope", ou seja, não atingia índices significativos de audiência.

Somente a partir desse período, em que a TV se populariza, o quadro se altera.

Mostramos, a seguir, quadro de evolução do número de aparelhos de TV, em que se destaca um aumento elevado, e dentro de um curto período, principalmente de 1950 a 1962. Em seguida, segue o crescimento até os dias atuais.

'Explosão' do n. de televisores em uso no Brasil, nas décadas 50/60	
Ano	Aparelhos em uso
1950	200
1952	11.000
1954	34.000
1956	141.000
1958	344.000
1960	598.000
1962	1.056.000
1964	1.663.000
1966	2.334.000
1968	3.276.000
1970	4.584.000
1972	6.250.000
1974	8.781.000
1976	11.603.000
1978	14.818.000
1979	16.737.000
1980	18.300.000
1986	26.500.000
1989	28.000.000
1990 (estimativa)	30.000.000
Cf. dados Abinne, cit. em Mattos (1990:10) e Anuário do Grupo de Mídia 94/95, cit. em Souza (1996:13).	

Para o ano 1990, era estimado que chegar-se-ia ao total de 30.000.000 de aparelhos (Souza, 1996:13). Essa cifra foi ultrapassada rapidamente: entre 1994 e 1998, teriam sido vendidos 28.000.000 de aparelhos, expressando um 'boom' de consumo, situado nas camadas C e D, sob a 'era' do Real⁹⁹. A mais recente pesquisa do IBGE (Amostra de Domicílios em 2001) revelou que há televisão em 89% dos domicílios brasileiros.

Em 1999, segundo agências de publicidade, metade de toda a verba publicitária gasta no Brasil foi destinada à TV, num montante calculado em US\$ 11 bilhões¹⁰⁰.

Caparelli (1982:32) já apontara que foi com o objetivo de elevar a audiência que Globo desenvolveu suas telenovelas:

"Em relação à programação, baseou-se no sucesso de novelas radiofônicas para implantar igual linha de programação na televisão, a telenovela, junto com programas de auditório. Só que, a partir deste momento todas as ações perdiam a espontaneidade para se inserirem nos planos de marketing."

Na atualidade, reafirma-se a importância central das telenovelas. A despeito de previsões do desaparecimento ou do desgaste desse gênero, ao menos no Brasil, permanece um item fundamental na programação televisiva. No caso particular da Rede Globo, após experimentar relativa baixa na audiência, (sobretudo no início dos anos 90, conforme relatamos anteriormente), foi rápida a retomada dos patamares elevados e manteve-se a hegemonia.

Apuramos que a telenovela também continua figurando como significativamente rentável. Exemplifica-o o fato de, dentre os cinco programas de maior faturamento da Rede Globo, recentemente divulgados, constarem duas telenovelas, conforme tabela a seguir, com os respectivos pontos de audiência:

⁹⁹ Cf. "Os paradoxos da TV no seu cinquentenário". In 'O Estado de S. Paulo', Caderno 2 - Cultura, p. D1, 18/06/2000.

¹⁰⁰ Idem, ibidem.

Os cinco programas de maior faturamento da Rede Globo Em setembro de 2000	
Item da programação	Audiência
Laços de Família (novela "das oito")	45 pontos
Jornal Nacional (noticiário)	43 pontos
Uga-Uga (novela "das sete")	42 pontos
Fantástico (variedades)	36 pontos
Domingão do Faustão (programa de auditório)	22 pontos

Fonte: Telejornal, suplemento dominical do jornal O Estado de S. Paulo, 10/09/2000, pp. 8-9. Observações: 1) Médias de audiência aferidas na Grande São Paulo; 2) Nem sempre os maiores faturamentos coincidem com as maiores audiências; 3) Cada ponto de audiência, medido pelo Ibope, equivale a aproximadamente 80.000 telespectadores.

Também tem-se mantido, ao longo dos anos, como produto de exportação. Mais de 130 países já exibiram novelas importadas do Brasil, configurando outro fenômeno menos passageiro do que se imaginava. Ao contrário, pela sua crescente popularidade, as produções da Globo conseguem, ao lado de outras novelas latino-americanas (sobretudo do México e Venezuela), ser vistas em diversas partes do mundo. Longe da estagnação, não somente se consolidam as exportações como multiplicam-se formas de co-produções com emissoras e canais estrangeiros. E as novelas brasileiras - junto às demais latino-americanas - mostram-se capazes de abrir brechas na hegemonia audiovisual americana (Martín-Barbero 2001).

Embora outras emissoras brasileiras tenham procurado produzir novelas ou exibir novelas importadas (em geral, mexicanas), a Rede Globo lidera os índices de audiência em todo o país¹⁰¹. Há uma clara preferência do público por sua programação:

A preferência do público pela programação da Rede Globo Os 50 programas de maior audiência da TV brasileira, segundo a emissora	
EMISSIONA	Nº DE PROGRAMAS QUE ESTÃO ENTRE OS 50 DE MAIOR AUDIÊNCIA
Rede Globo	38
SBT	11
Record	01
Outras	-
Total	50

Fonte: IBOPE Telereport – julho/2001

¹⁰¹ Embora sua principal concorrente - o SBT (Sistema Brasileiro de Televisão) - esporadicamente, conquiste avanços na competição pela audiência.

Funcionando como atraente veículo publicitário: recebe 75% de toda a verba destinada à publicidade televisiva, essa emissora mantém larga vantagem na disputa por patrocinadores. E, tendo nas novelas seu ponto de apoio, vem sofisticando, as (já múltiplas) formas de torná-las mais e mais rentáveis.

Roberto Ramos (1986) analisa detidamente as formas pelas quais as novelas da Globo criam necessidades no público, com objetivos econômicos e políticos. Ele aponta os personagens "grã-finos", como úteis a esses objetivos.

Mais recentemente, a Globo colocou à venda itens do cenário e figurinos utilizados em suas novelas, através do canal a cabo Shoptime. A experiência teve início com a novela *'Laços de Família'* (2000)¹⁰².

A telenovela está cada vez mais intimamente ligada ao consumo de massa no Brasil. O que vale dizer que ela não engloba única e exclusivamente os que lhe dão audiência. Mesmo entre os setores que ela não atinge diretamente, os que não podem ser considerados seguidores fanáticos de cada capítulo, verificam-se suas influências.

No Brasil, estilos de comportamentos e modismos são copiados de personagens de novelas. Não seria exagero afirmar que o modo de pensar/funcionar das novelas impregna as formas de agir, de pensar e de se manifestar. Mesmo no exterior, as novelas brasileiras têm tido a capacidade de condicionar e induzir o consumo, também põem em relevo o consumo cultural e os usos dos media para além de um quadro restrito.

A exibição de *'O Clone'* em Portugal provocou, segundo a imprensa daquele país, uma verdadeira 'febre' em torno dos cursos e apresentações de dança do ventre e também um acréscimo fabuloso na procura por roteiros turísticos envolvendo o Marrocos.

Nesse sentido, as novelas brasileiras já seriam comparáveis, em alguma medida, ao cinema americano comercial que, por décadas, influenciou gerações

¹⁰² "Assistiu, comprou - A Globo mostra um novo negócio: a venda de objetos e figurinos de seus programas". In Revista *'Veja'*, p. 107, 20/09/2000.

inteiras: novas formas de expressão, de vestir, de dançar e cantar foram a partir dele incorporados ao cotidiano da juventude.

E ainda, considerada a sofisticação dos departamentos comerciais da Globo, não nos parece casual que, aos apelos daquele cinema tenham se juntado os de algumas telenovelas globais; unindo forças no lançamento de 'modas': a novela brasileira '*Dancin' Days*' coincide com a 'era' da 'Discoteca' lançada pelo filme '*Saturday night fever*' (1977); assim como o romance amoroso iniciado num grande navio no início do século XX de '*Titanic*' (2001), foi também o mote da novela '*Terra Nostra*', desse mesmo ano, para citar alguns exemplos.

Ainda sobre a interferência direta dos patrocinadores ou do interesse em comercializar produtos agindo diretamente sobre a obra, julgamos pertinente assinalar que alguns de seus aspectos se intensificaram ainda mais nos últimos tempos, fazendo-se cada vez mais presentes.

Basta mencionar o exemplo da indústria fonográfica, que tem nas novelas da Globo um dos espaços mais privilegiados de divulgação.

Já na década de 70 a Globo passou a usar a trilha sonora como mais uma isca comercial, segundo destaca Campedelli (1983). Através de duas gravadoras: a Sigla e a Som Livre, tornando um "bom negócio" para o artista compor faixas para as novelas: sinônimo de sucesso garantido, em função da presença diária na "vitrine" da Globo.

Nos últimos anos, têm aumentado as vendas de CD's com a trilha sonora das novelas: os produtores musicais se deram conta de que quando um personagem - em geral feminino - vive um grande drama pessoal, a música que 'embala' seu sofrimento acaba virando sucesso de vendas¹⁰³.

A Som Livre vendeu cerca de 4 milhões de discos no período 1998-2002. Algumas novelas (como '*Laços de família*' e '*Torre de Babel*') venderam 1,5 milhão de discos cada (cf. Revista '*Veja*', 22/05/2002, p. 138), em grande medida, graças ao sofrimento físico de suas 'heroínas' (a personagem Camila, de '*Laços de*

¹⁰³ Cf. Sérgio Martins. "Elas sofrem, o espectador canta". In Revista '*Veja*', p. 138, 22/05/2002.

Família' sofria de leucemia; Shirley, de *'Torre de Babel'*, portava um defeito na perna que a obrigava a mancar).

Assim, interesses da indústria fonográfica e televisiva se entecruzam, estabelecem-se círculos de interesses comerciais que também cercearão, de todo modo, a criação e produção das novelas.

Embora alguns autores de novelas comemorem o fato de, recentemente, terem passado a interferir na escolha das músicas (antes, determinadas exclusivamente pelas gravadoras), não é difícil imaginar que o compromisso com a venda de produtos (como CDs, por exemplo) interfere diretamente não apenas na produção, mas também na elaboração da trama e na construção de personagens.

O merchandising: consolidação e ampliação:

Novas formas de funcionar como vitrine para incentivar/impor o consumo foram sendo incorporadas pelas novelas, com ampliação, em tempos recentes, do uso do merchandising, ou seja, a inserção de produtos cuja marca vem em destaque, já no interior da trama; os personagens fazendo-lhes elogios, dando-lhes publicidade.

Há tempos nas novelas da Globo, o fenômeno - nem sempre permitido ou aceito em TV's em outras partes do mundo - aparece como uma solução inteligente para os patrocinadores, sobretudo para 'defenderem-se' do controle remoto, ou seja, da facilidade criada para o telespectador de, enquanto aguarda os intervalos comerciais de um programa numa emissora, poder mais confortável e facilmente mudar de canal (em relação à época em que para tanto, deveria dirigir-se até o aparelho de televisão), em busca de entretenimento. A maior oferta de canais, nos últimos tempos (na TV aberta ou a cabo), faz com que a inserção de publicidade no interior da programação, invés de nos intervalos, seja ainda mais insistentemente procurada.

Essa intensificação do uso do merchandising pode ser comprovada a partir da novela *'Mulheres Apaixonadas'*, em que chegaram a ocorrer, em média, cerca

de duas inserções por capítulo. Para o que nos interessa refletir - os limites impostos à criação autoral - esse parece um elemento a mais a ser refletido.

Indagado sobre como é escrever tendo de encaixar publicidade na trama, o autor de novelas Manoel Carlos responde procurando ponderar o caráter invasivo ou impositivo que esta teria no trabalho do autor ou dos atores. Ao mesmo tempo, revela-nos o quanto tais transações se dão de modo corriqueiro e institucionalizado na Globo:

"Nada é definido sem a autorização do autor. (...) O merchandising comercial é acertado entre o autor, um departamento especializado da Globo e a empresa interessada." (Laura Mattos. "O sr. audiência". In 'Folha de S. Paulo', Ilustrada, p. E1, 19/02/2001). (os grifos são nossos)

"Nas minhas novelas só não entra merchandising de bebida alcoólica e de cigarro. Meus personagens eventualmente bebem e fumam, mas não aparece nenhuma marca. E os atores podem aceitar ou não fazer merchandising de um determinado produto. O Marcello Antony é um que não faz merchandising de nada, por convicção." (Revista 'Veja', 09/07/2003, p. 77) (os grifos são nossos)

Indo além, Manoel Carlos chega a afirmar que o merchandising não apenas não atrapalha, como vem auxiliar na trama:

"Se não existisse merchandising, eu pediria para incluir de graça a citação de produtos nas falas dos personagens. Isso dá mais veracidade às cenas. (...)" (idem, ibidem.)

No entanto, o próprio autor deixa transparecer o peso decisivo do merchandising nas decisões da emissora, ao contar que já havia apresentado uma sinopse da minissérie '*Presença de Anita*' à Globo na década de 80, só que, com a história ambientada nos anos 40. Ele explica o que ocorreu:

"Todos adoraram a sinopse, mas na época a Globo estava desistindo de fazer minisséries de época porque eram mais caras e não poderiam ter merchandising. (...) Mas a história poderia ser escrita para a atualidade. Foi o que sugeri. (...)". (Laura Mattos. "O sr. audiência". In 'Folha de S. Paulo', Ilustrada, p. E1, 19/02/2001)

O certo é que a emissora tem no merchandising uma forma de captar verbas mais rentável que o tradicional patrocínio ou as inserções nos intervalos comerciais. Cada inserção de merchandising é dividida de modo que cerca de 90% ficam com a emissora e o restante é dividido pelos atores envolvidos na cena em que ele se deu (cf. Revista 'Veja', 09/07/2003).

Os números do merchandising no horário nobre na Rede Globo Dados relativos à novela 'Mulheres Apaixonadas', de Manoel Carlos	
Preço do merchandising na novela das 8	Preço de inserção de publicidade no intervalo comercial da novela das 8
R\$ 453.000	R\$ 193.380 (*)
(*) Para comercial de 30 segundos. Fonte: Revista 'Veja', 09/07/2003.	

Até aqui, relacionamos o sucesso crescente das novelas da Globo à sua capacidade comercial. Destacamos seu papel na integração nacional, visando estender o consumo de massas.

Ao lado do consumo de mercadorias, mais que incentivado pelas telenovelas, importa ao presente estudo destacar o consumo de idéias e valores que elas buscam impor.

Novelas contemporâneas e/ou urbanas oferecem-se mais fácil e obviamente ao ritmo e à lógica publicitária. Quanto às novelas 'de época', segundo cremos, se por um lado são mais restritas no que se refere às possibilidades de merchandising¹⁰⁴, são mais fartas em abrigar espaço a propósitos pedagógicos, ou seja, em oferecer 'lições morais', impregnar o imaginário coletivo das idéias predominantes e, ao mesmo tempo, cerceando os campos dentro dos quais deve se dar a reflexão.

Códigos, normas e política da empresa e o 'merchandising social':

Pode-se afirmar que concepções balizadas pelo 'politicamente correto' têm figurado, cada vez mais, como elemento que delimita o processo de criação das novelas da Rede Globo.

Para citarmos um exemplo, a emissora recomenda que o tabaco apareça somente associado a comportamentos negativos (Dicionário da TV Globo, 2003:374)¹⁰⁵.

A interferência nos desdobramentos de uma novela está relacionada às normas, códigos e parâmetros fixados pela emissora - nem sempre por escrito, raramente declarados de modo explícito - dos quais podemos citar o exemplo de 'Terra Nostra', em que:

*"... algumas mortes deixaram de ocorrer graças à opinião pública, como sucedeu na época em que Maria do Socorro (Débora Duarte) deu à luz ao filho de Gumercindo (Antonio Fagundes). Ela deveria morrer após o parto, **mas para evitar que a fatalidade fictícia criasse algo negativo em torno das mães que engravidam após os 40 anos**, ficou estabelecido que ela continuaria vivendo feliz ao lado do marido." (Cegonha faz a festa no final de 'Terra Nostra', in Suplemento 'Antena TV', RAC, p. 3, 27/05/2000) (os grifos são nossos).*

A Globo, de fato, alega de modo genérico, adotar em suas novelas uma política de apoio à mulher. Segundo texto do site da emissora, lê-se:

*"Aproveitando os altos índices de audiências, há 15 anos a Rede Globo introduziu nas suas novelas o merchandising social, incluindo nas tramas informações de utilidade pública. Entre os temas mais constantes, estão **a igualdade de direitos entre os sexos**, a relação entre crescimento populacional e desenvolvimento e planejamento familiar. O Unicef, por exemplo, reconheceu oficialmente a importância desse trabalho na redução da mortalidade infantil no Brasil." (Site da Rede Globo, link 'História da Empresa', em dezembro/2001, grifos nossos)*

¹⁰⁴ A despeito disso, a própria Globo licenciou diversos produtos alimentícios tais como macarrão, molho de tomate e vinho com a marca 'Terra Nostra', no embalo do sucesso da novela homônima.

¹⁰⁵ O autor da minissérie 'Presença de Aníta', Manoel Carlos, foi criticado pelo diretor geral do Instituto Nacional do Câncer, Jacob Kligerman. No referido folhetim, foram consumidos quatro cigarros por capítulo. O autor alegou que o cigarro ajudava a compor o perfil destrutivo dos personagens (Dicionário da TV Globo, 2003:374).

O certo é que na novela *'Terra Nostra'*, uma sensível diferença de enfoque às mulheres foi verificada entre as duas primeiras semanas da trama e o resto da história. O tratamento dado a elas pelo fazendeiro Gumerindo (antes autoritário, depois paternal ou amoroso), a submissão das mesmas - brancas ou negras, brasileiras ou imigrantes - em relação a eles (antes paralisadas, depois dispostas a enfrentá-los, ainda que somente no tom irônico ou corajoso das falas), a infidelidade dos homens, tanto o citado fazendeiro, quanto o político Augusto (antes, aberta e justificada como comportamento comum na época em que se passa a trama; depois, pouco a pouco, amenizada).

Em todos os casos, parece-nos que o primeiro enfoque parecia ser mais crível; mas as mudanças introduzidas apresentam-se como "politicamente (mais) corretas".

É possível que a Globo, ciente de que seu público é constituído, em sua maioria, por mulheres, efetivamente se esforce por contemplar, de algum modo, as heroínas em suas novelas.

Mas cremos que as mudanças podem ter ocorrido simplesmente para contribuir com a melhora da imagem, tanto do fazendeiro (autoritário e depois mais flexível), quanto do político (bígamo, infiel, mulherengo; depois, mais comedido no que se refere a conquistas amorosas), na novela *'Terra Nostra'*.

Ainda em *'Terra Nostra'* destacamos a mudança de rumos no núcleo que envolvia o político e bacharel Augusto. No início da trama, ama a italiana Paola, mas casa-se com Angélica, sem, para isso, abandonar a primeira. Delineava-se um marido infiel e com poucas afinidades com Angélica, caracterizada como tímida e interiorana. Em poucas semanas, Augusto é deixado pela amante, ficando apenas com a mulher com quem se casou. Fato a ser notado é que Paola, que antes aceitava sua situação, em troca de terras concedidas ao seu pai, passa subitamente a mostrar-se insatisfeita, chegando a experimentar um sentimento de pena em relação à mulher 'legítima' de Augusto, e por fim, deixando, sem ressentimentos, aquele que havia sido caracterizado, poucos capítulos antes, como o seu 'grande' amor.

Essa atitude do autor, que consulta e se submete às pesquisas de opinião da Rede, bem como às suas regras gerais sobre o conteúdo da programação, revela alguns dos limites ao trabalho de criação, bem como alguns dos parâmetros utilizados (segundo declarações do autor, Benedito Ruy Barbosa, sente-se cerceado exclusivamente por seu próprio “bom senso”).

Intensificação da interatividade Novela X Telespectador:

Deve ser registrado o elemento que controla de modo decisivo a TV: os índices de audiência, obtidos através do Ibope (Instituto Brasileiro de Opinião e Estatística), fundado em 1942 e considerado o maior termômetro de audiência no país.

Embora inúmeras vezes questionado em seus métodos de aferição de audiência, o Ibope continua balizando a programação das emissoras de TV, processo considerado, segundo alguns atores e diretores televisivos, como verdadeira 'escravidão'.

O autor de novelas Manoel Carlos reclama, ao mesmo tempo em que valoriza o trabalho que realiza, afirmando:

"Não me sinto pago para escrever uma novela, e sim para escrever uma novela de sucesso. A novela das oito não pode dar errado, é vital para a empresa. Se não der Ibope, é dramático. O capítulo é muito caro para não dar certo. Costumo dizer, quando falam que ganho muito dinheiro: tenho um salário muito alto porque ele inclui um grande Ibope." (Laura Mattos. "O sr. audiência". In 'Folha de S. Paulo', Ilustrada, p. E1, 19/02/2001).

Algum tempo depois, em outra entrevista, o autor apresenta-se mais ponderado. Apesar de afirmar temer que uma novela sua não dê certo, ou seja, não obtenha sucesso, mantém-se diplomático e garante não ser pressionado pela Globo:

*"Eu não teria estrutura para agüentar uma novela que não dá certo. Deve ser uma experiência desastrosa. (...) Posso garantir que a Globo não faz pressão. Se a audiência cair, não pense que alguém da direção da emissora ligará para dizer que a novela não está indo bem. **Eu é que me pressiono.**" (Revista 'Veja', 09/07/2003, p.77).*

(os grifos são nossos).

Por sentir-se pressionado ou auto-pressionado, ele possui em sua casa, um aparelho medidor de audiência do Ibope, e admite anotar em que minuto foi ao ar cada cena, para poder verificar que índice de audiência atingiu (Revista 'Veja' 09/07/2003:77).

Campedelli (1983) já abordara o primado das pesquisas de opinião sobre as telenovelas, ao lado da influência dos patrocinadores, que pode determinar desde a duração até a própria evolução da trama. Em tempos mais recentes, é preciso mencionar que as novelas passaram a incorporar, ao menos supostamente, de modo mais dinâmico as reações de seu público, graças à rapidez impressa pela comunicação via-Internet.

As pesquisas qualitativas de opinião realizadas pela Rede Globo¹⁰⁶ constituem uma vastíssima fonte de elaboração e reelaboração permanente do conteúdo que vai ao ar, pois ali se verifica quando e como reage o público ao que foi proposto pela trama da novela.

Por tratarmos especificamente das novas e particulares formas de construção da realidade nas telenovelas produzidas pela Rede Globo, interessamos esse aspecto, de modo especial, por salientar a preocupação e o cuidado conferidos pela emissora, no que se refere a manter sob total controle o impacto que venham a causar.

A Globo, há décadas, mantém um ativo Departamento de Pesquisa e Análise. Isso inclui um esquema rigoroso de monitoramento das reações do público. Kehl (1986a:221) já exemplificara esse cuidado:

"Um dos tipos de pesquisa de opinião, encomendada pelo Instituto

¹⁰⁶ Pode-se verificar a resistência ou aceitação a uma atitude; a reprovação total ou parcial de um evento. Ou pode-se verificar que alguns elementos que poderiam resultar polêmicos sejam ignorados ou o contrário, passagens sem grande conteúdo aparente, provoquem reações inesperadas, acentuadas. Acaba sendo mais que uma simples pesquisa de opinião sobre a novela, uma pesquisa sobre o que pensam sobre a realidade; os parâmetros em que se exprimem – embora referindo-se a uma trama ficcional – são muitas vezes, sacados da realidade, ou ao menos da visão que se tem dela.

LPM Burke, promove discussões à altura dos capítulos 21, 41 e 61 de todas as novelas, com um universo de 20 mulheres de diferentes atividades (SP e Rio), recomendadas pela Globo."

O programa interativo 'Você Decide', no ar pela Globo de abril/1992 a agosto/2000, às quartas-feiras, a partir das 21:30h, também constituiria, na prática, uma forma de sondagem, de 'laboratório' sobre as tendências de opiniões do público¹⁰⁷.

Conforme já mencionamos, constatam-se modificações – às vezes radicais, bruscas, algumas vezes, soando absurdas – no rumo de personagens ou de histórias, que visam atender exigências do público, ou dão-se no intuito de não prejudicar a imagem “social” de certas profissões ou ramos profissionais, bem como as que podem causar o protesto de setores sociais organizados (ou que possam suscitar denúncia de incitação ao racismo, por exemplo). Assim como outras, para garantir maior identidade com o público, mais verossimilhança, “realismo”.

A ênfase na interatividade com o público, que seria co-autor das telenovelas, vem assinalada em texto produzido pela Rede Globo, em seu site na Internet:

“Tão expressivo quanto ter um público diário e cativo, é o fato de ser a novela uma obra aberta e permanentemente em progresso, isto é, os autores a escrevem ao mesmo tempo em que é exibida. Na medida em que se desenrola a trama, a Rede Globo procura conhecer mais intimamente o perfil do telespectador, saber de suas expectativas e, em razão disso, motivá-lo. O gosto do público é tão levado em conta que, de certa maneira, o telespectador é co-autor da novela. Afinal de contas, o público que consagra a novela é tão responsável por ela quanto os autores, atores, diretores e técnicos.” - site da Rede Globo – link historia da empresa, dezembro/2001.

¹⁰⁷ Segundo aponta Bucci (1996:79): "Você Decide só comprovou o que já se sabia. O programa sempre foi uma modalidade de pesquisa de opinião. Desde que começou. Importa mais pelo que apura sobre os telespectadores e importa menos por suas histórias. Por ele se confirma que o público brasileiro é moralmente conservador e muito flexível e espiritualista em matéria de leis - ou do 'espírito' da lei."

Segundo Sorice (2000:316), uma maior preocupação com as respostas do público à programação é uma tendência atual. Afirma que, na chamada 'fase de mercado industrial/ideológica', a indústria cultural se caracteriza, entre outros itens, por:

"Resposta do público real como instrumento de validação do produto; Organização da produção em função da resposta do público (...)"

'Terra Nostra' exemplifica a influência da opinião do público sobre os rumos da novela. Inicialmente concebida pelo autor como uma história que contaria os 100 anos de imigração italiana no Brasil, em três gerações de personagens, o elenco escalado para a primeira fase agradou de tal forma ao público, que o diretor Jayme Monjardim teria decidido não lidar com passagens de épocas, evitando a troca de atores¹⁰⁸.

Durante o período em que esteve no ar a novela 'Terra Nostra', seu autor recebia mais de 50 e-mails por dia comentando seu trabalho¹⁰⁹.

A certa altura, o público começou a reclamar da lentidão da trama, que se arrastava em repetições, sem novidades. Entrevistado, o autor se defendeu, deixando transparecer, ainda que sutilmente, que a causa da perda de ritmo da trama se dava em função da alteração imposta à idéia original:

"Não dá para manter a mesma rapidez do começo, quando ainda havia o projeto das fases. Isso mudou, e é preciso entender que a novela tem seu ritmo." (Erika Sallum, "Com uma só fase, 'Terra Nostra' se enche de monotonia". In Suplemento Tvfolha, 'Folha de S. Paulo', p. 7, 16/04/2000.)

Indagado sobre os e-mails que recebia de telespectadores, esnobou parte deles, aproveitando para realçar o sentido de suas preocupações e a essência de suas obras, ou seja: retratar a realidade nas tramas:

"O pior (telespectador) é aquele simplista, cuja única preocupação é

¹⁰⁸ Cf. "Cegonha faz a festa no final de 'Terra Nostra'". In Suplemento Antena TV, 'RAC', p. 3, 27/05/2000.

¹⁰⁹ Cf. Erika Sallum, "Com uma só fase, 'Terra Nostra' se enche de monotonia". In Suplemento Tvfolha, 'Folha de S. Paulo', p. 7, 16/04/2000.

se Matheu ficará com Juliana. Para esses, não ligo, já perdi o respeito por eles. Ora, não faço novelinha de amorzinho. Isso seria fácil. Minha novela trata do Brasil em crise do início do século e vai além do simples beija-não-beija." (Idem, ibidem.)

O novelista Manoel Carlos - o qual, lembremos, aceita e defende a interferência do merchandising - está entre os que reclamam da interferência das pesquisas de opinião do público, julgando que prejudicam a criação. Afirma:

"As reuniões de grupo que a Globo faz para saber o que os telespectadores pensam costumam interferir também. Só acompanhei isso uma vez e não gosto do método. Não acredito nas mulheres que vão sabendo que vão interferir na Globo, dar palpite na novela dos outros. Elas saem de casa e dizem para o marido: 'Hoje eu vou mexer na novela da Globo'." ('O sr. audiência', Laura Mattos, in: Folha Ilustrada, Folha de S. Paulo, 19/02/2001:01)

Esse autor afirma valorizar sua própria percepção da reação do público acima das pesquisas da Globo:

"Para falar a verdade, não ligo muito para as pesquisas qualitativas da emissora", afirma. "O que conta mesmo é o que o pessoal aqui do bairro comenta comigo. Por eles, sei se estou agradando ou não." (Revista 'Veja', 10/01/2001:93)

A despeito de abordar temas polêmicos, Benedito Ruy Barbosa sempre enfatizou publicamente sua autonomia na criação das novelas. Em entrevista dada ao Programa Roda Viva, da TV Cultura, alegou que o sucesso de público de suas novelas era resultado de sua forma de mostrar os problemas: tratando de ouvir representantes de todos os setores sociais envolvidos. Na ocasião, ele reafirmou não sofrer pressões, agir baseado apenas em seu próprio bom senso.

Mais recentemente, em rápida aparição no Globo Repórter Especial, em comemoração aos 40 anos da telenovela, Benedito Ruy Barbosa procura reafirmar sua indiferença em relação a imposições:

"Nunca mudei final de novela minha por causa de pesquisa, nunca mudei. No Pantanal, ninguém queria que morresse o Zé Leôncio, depois que ele morreu no final, acharam maravilhoso; ninguém queria que matassem o painho de Renascer e acharam

maravilhoso."

O ensaio de Souza (2000) enfatiza a grande autonomia de Benedito Ruy Barbosa no processo de criação; dando como certo que a mesma seria cerceada apenas pelo "bom senso", exatamente conforme declarado em entrevista dada pelo novelista¹¹⁰.

De nossa parte, dispomos de vários argumentos para discordamos da afirmação de autonomia ilimitada dos autores; segundo procuramos demonstrar ao longo deste capítulo da tese, as imposições da emissora e dos patrocinadores são cada vez maiores, ou seja, a idéia original do autor se torna, diante disso, muito restrita.

Além disso, sublinhamos que foi justamente o autor Benedito Ruy Barbosa o alvo de uma atitude rara na Globo: foi afastado das funções de escritor de uma novela antes do término da mesma. A saída do autor meses antes do final da novela '*Esperança*' foi acompanhada de inúmeras justificativas (enfermidade na família do autor, problemas técnicos como a entrega com atraso dos capítulos, causando prejuízos às gravações, entre outras). O certo é que a novela apresentara índices de audiência invariavelmente abaixo do esperado pela emissora para o respectivo horário.

¹¹⁰ Entre os fundamentos que apresenta para fundar uma ciência rigorosa das obras culturais, Bourdieu (1996) opõe-se à representação carismática do escritor (como autor da obra). Coloca-se contra tal tipo de análise e afirma: "É com a condição de submeter a tal objetivação sem complacência o autor e a obra estudados (e, ao mesmo tempo, o autor da objetivação), e de repudiar todos os vestígios de narcisismo que ligam o analisador ao analisado, limitando o alcance da análise, que se poderá fundar uma ciência das obras culturais e de seus autores." p. 218. É também Bourdieu a alertar para o equívoco da aposta exagerada na suposta genialidade do criador de uma obra artística: "... é a crença no "gênio criador" que admitem tacitamente como evidente, e sem dúvida com eles a maior parte de seus leitores, condenando-se assim, segundo seus próprios termos, a "um dos métodos mais antigos e mais estáveis da história literária", o que consiste em buscar no autor tomado em estado isolado (a unicidade e a singularidade fazem parte das propriedades do "criador") o princípio explicativo da obra." p. 212.

Benedito Ruy Barbosa foi substituído em dezembro/2002 pelo autor Walcyr Carrasco, que produziu, imediatamente, múltiplas modificações na trama¹¹¹.

Sem entrarmos no debate sobre se, na fase mais recente, cresce efetivamente ou não a importância do telespectador nos rumos da telenovela, interessaram-nos as reações do público às novelas que nos propusemos analisar, para compormos um balanço sobre o que esse poderoso meio de comunicação - a Rede Globo - concede e o que não concede ao público quando este opina.

Além desse aspecto, é preciso estarmos atentos ao fato de que a conjuntura política também pode influenciar as opiniões do público.

Nogueira (2002) encontra explicação para as relativamente baixas médias de audiência de novelas de Gilberto Braga não nas próprias tramas, isoladamente, e sim no momento político que o país atravessava. Ele conclui que em tempos de conservadorismo político, novelas como as desse autor tenderiam a perder espaço.

De fato, Braga esteve longe da TV de 1995 até o final de 1998, quando estreou sua minissérie '*Labirinto*'. Às novelas das 8 na Globo, retornaria apenas em 2003. Ou seja, ao longo dos dois mandatos de FHC, Gilberto Braga esteve longe de novelas e do horário nobre. Ele, que obtivera sucesso com a minissérie '*Anos Rebeldes*', que coincidiu com o afastamento de Collor do poder, e, pouco antes, nos anos 80, com temáticas como a corrupção e os crimes de colarinho branco, voltou às novelas em outubro de 2003, com a novela '*Celebridade*', já sob o governo Lula¹¹².

111 Voltaremos ao tema para destacar quais as principais modificações feitas por Walcyr Carrasco que desagradaram profundamente a Benedito Ruy Barbosa.

112 Não estamos dando por indiscutível que o presidente/governo Lula realize no plano concreto um governo efetivamente 'de esquerda' ou que ponha em prática políticas de confronto e/ou rupturas profundas com o governo anterior. Referimo-nos às expectativas gerais que estariam no imaginário coletivo; ou seja, estamos nos sustentando na convicção segundo a qual, ao menos no plano das expectativas criadas historicamente, Lula e seu partido, o PT, representam sinônimo de mudança, de transformação social rumo à diminuição das desigualdades sociais, em direção a conquistas para os trabalhadores. Estamos levando em conta o conjunto de materialidades e de simbologias que estão associadas ao PT e seu líder, de contestação de pilares da sociedade capitalista.

Do mesmo modo, talvez possamos afirmar o inverso sobre Benedito Ruy Barbosa. Sua fórmula de produzir novelas, consagrada anteriormente, não repetiu o mesmo sucesso de audiência em tempos de renovação da esperança popular nas transformações políticas e em dias melhores. Se confirmada essa tendência, estamos certos ao afirmar que, embora seja o que mais ousou na escolha de temas, talvez tenha sido o mais conservador na abordagem da realidade, a despeito das aparências, do grande esforço em conferir-lhes - ao menos no plano das imagens - aspectos da estética 'neo-realista'.

Insinua-se, assim, um certo rodízio de autores, segundo o respectivo clima político no país: para tempos de conservadorismo, novelas de Benedito Ruy Barbosa em alta? Para tempos de esperanças no movimento popular e na esquerda, de alternância no poder, novelas de Gilberto Braga?

Para sabê-lo, seriam necessários estudos voltados especificamente ao público das novelas. Fica a indagação.

Um outro aspecto que achamos relevante é que o conservadorismo político da estrutura (Rede Globo) não a impediu que agregasse profissionais de vanguarda.

Se ao propormo-nos a investigar os limites do trabalho 'autoral' na televisão, ao mesmo tempo, não perdemos de vista o peso da estrutura que produz as novelas, cabe-nos indagar: até que ponto é o autor da novela quem decide sobre que direção tomará o produto que está indo ao ar (se o da reflexão sobre o novo ou o da reprodução do pensamento e das ações dominantes)?

A resposta a essa indagação não é simples, pois a novela brasileira, de fato, encarna uma interessante complexidade: é fabricada nos moldes mercantis, plenamente de acordo com os esquemas de produção da indústria cultural, mas soube, ao mesmo tempo, incorporar o trabalho autoral de escritores progressistas, beneficiando-se do talento destes. Mas julgamos que o fez, domando, colocando sob controle ou em plano secundário, o potencial subversivo de suas obras.

Muitos dos profissionais que contribuíram para o sucesso da Globo - emissora que procuramos mostrar como produtora/reprodutora permanente do pensamento político conservador - tiveram e têm visões políticas contestadoras,

como parece ter sido o caso de Dias Gomes (autor de novelas) e, até certo ponto, do próprio Benedito Ruy Barbosa, pois, se cremos que suas produções mais recentes espelham o pensamento da elite, é preciso mencionar que nem sempre foi assim. Ele estreou na dramaturgia nos anos 60, com a peça *'Fogo Frio'*, montada pelo Teatro de Arena, com direção de Augusto Boal.

Mas além do aspecto ao qual já nos referimos - de que o meio televisivo consegue dissipar até mesmo o caráter reflexivo e/ou subversivo de uma obra -, devemos destacar o fato de que, dentre os partidos e organizações de esquerda, houve setores que cultivavam a idéia segundo a qual, seria possível, a partir do interior das instituições e engrenagens da sociedade capitalista, atuar pela sua transformação. Assim, temos, de um lado, uma empresa capitalista que se julga em condições de abrigar entre seus quadros profissionais, elementos não alinhados ao pensamento conservador. De outro, temos 'elementos' que simpatizam com causas de esquerda (alguns até militam em favor de tais causas), que crêem ser compatível efetuar o combate às formas sociais vigentes, a partir de um meio inteiramente voltado à manutenção das mesmas¹¹³.

Para os propósitos da presente tese, importa salientar que independentemente de inclinações pessoais retrógradas ou avançadas, procuramos demonstrar que, a despeito do depoimento dos autores, sua liberdade é limitada, cada vez mais, e por fatores sempre mais diversificados nas formas, mas remetidos sempre à mesma lógica e critério definitivo: uma novela deve ser sempre muito lucrativa para a emissora.

E essa característica está cada vez mais fortemente presente no gênero:

"... a telenovela mais recente está determinada por variáveis comerciais bastante precisas, condições de distribuição que influem

¹¹³ Quem teria 'vencido' esse jogo de forças? Difícil responder, pois no meio da trajetória assim iniciada, houve tanto desistências no que se refere aos objetivos pessoais, bem como transformações históricas na correlação de forças políticas. A luta entre capitalismo x socialismo deixou de existir, ao menos no plano ideológico e político em que estava colocada nos anos 60 e 70. As batalhas teóricas e práticas, sobre hegemonia política e cultura, deixaram de ter os mesmos contornos.

na elaboração do relato, nas oportunidades de articulação com outras estratégias de mercado, mais do que pela autonomia criativa dos roteiristas ou diretores." (Martín-Barbero, 2001:173).

Pensemos, por um instante, nos referenciais estabelecidos pelo cinema neo-realista, onde existe, de fato, mais destaque e liberdade autoral. Por neo-realismo se entende a força subversiva do cinema inaugurado pela Europa no pós-guerra, que buscava, através de um 'cinema de autor', retomar a criação artística como parâmetro para o cinema (já então inteiramente tomado pela hegemonia hollywoodiana, inserido à lógica da indústria cultural). Quanto às novelas, não há dúvida sobre o mote: induzir ao consumo. E a valorização desse aspecto, por si própria, já as diferencia do estilo neo-realista, do qual, talvez, tentem emprestar a aparência. A linguagem mercantil como definidora dos parâmetros estéticos exclui, por si, a possibilidade de obra autoral¹¹⁴ ou pretensamente realista.

¹¹⁴ Um exemplo de que o caráter de crítica social se dilui em meio aos fundamentos da TV lucrativa, comercial, - ou ainda, da capacidade que o 'meio' possui de superar o impacto da 'mensagem' que veicula - está novamente em Gabriela. O livro de Jorge Amado fizera Ilhéus odiá-lo, à época de sua publicação. Mas vem reconciliar-se com o autor, muitos anos depois, por causa da novela homônima, que trouxe lucro à região. Em 1975, o repórter Carlos Libório, da Veja, fez o seguinte relato da passagem de Jorge Amado pela cidade: "Jorge Amado desgostou muita gente em Ilhéus com seu livro, recebeu ameaças e há mais de vinte anos não ia lá. Mas agora Ilhéus reservava a ele 'a maior festa do século', nas palavras inflamadas de Demóstenes Berbert de Castro, 65 anos, que se identifica - como o falecido senador João Mangabeira - com o 'Mundinho Falcão' do livro e da telenovela. Como ele, vários ilheenses têm agora o maior orgulho em proclamar supostas afinidades com as personagens da novela. A rigor, somente Emílio Maron, apontado como o turco Nacib, marido de Gabriela (que seria sua mulher Maria de Lourdes), se mantém distante e revoltado com tais comparações. Mas seu filho, Carlos Maron, atual dono do bar que já foi o Vezúvio, assistia de bermuda a toda a movimentação. Ele instalou no bar um pequeno balcão para vender garrafas da Pinga do Nacib, a 10 cruzeiros cada, além de chapéus e bolsa de palha para moças. O Diário da Tarde - que seria o Diário de Ilhéus do romance - acha que a cidade reviveu com a novela, lembrando que na principal rua da cidade havia catorze casas comerciais fechadas e agora são apenas três. O dono do jornal, e prefeito da cidade, Ariston Cardoso, acha também que "Gabriela" trouxe sorte ao município, pois o cacau está subindo de cotação. Por tudo isso, e durante um grande banquete, o escritor recebeu as homenagens - e o perdão - da

De todo modo, a partir dos dados e informações relatados, pode-se delinear um balanço.

As novelas possuem em comum o mesmo custo médio por capítulo, poderem contar com o alto nível técnico das produções Globo, orientarem-se decisivamente pelos índices atingidos segundo o Ibope, obedecerem (em maior ou menor medida) às indicações obtidas através de pesquisa qualitativa de opinião do público, utilizarem-se do merchandising (alguns mais, outros menos).

Ao mesmo tempo, preservam algumas diferenciações entre si. À medida que a produção de novelas foi se intensificando, na Rede Globo, autores (acompanhados, via de regra, de respectivos diretores) têm sido capazes, efetivamente, de imprimir certas marcas diferenciais às suas novelas, fazendo com que sejam reconhecidos pelo público, a partir de uma série de características: pela temática tratada, pela forma de abordagem, pela ambientação (rural ou urbana), pela época (contemporânea ou passada), escolha do elenco (cada autor/diretor vem escalando, quase que invariavelmente, o mesmo time de atores e atrizes).

Entretanto, no limite, quem toma as decisões continua sendo a direção da emissora. E ela está fortemente baseada nos índices de audiência, na luta por patrocínios e, também, por uma grande sintonia com o clima político predominante - seja na esfera governamental, seja nas tendências (ora mais arrojadas, ora mais conservadoras) verificadas junto ao seu público. De acordo com nossas hipóteses, se a emissora imprime, em geral, visões políticas conservadoras à sua programação, as novelas não escapam à regra.

E quando falamos em sintonia, não se trata de imaginar um cérebro maquiavélico que a tudo controla. Mas tampouco crer que as produções sejam feitas a partir de um espontaneísmo e de pura experimentação. E não nos parece um fator secundário a preservação de harmonia entre a emissora e cada um dos itens de sua programação, sobretudo os de maior audiência: a novela das oito e o telejornal. Destacamos, então, o elevado grau de controle, cada vez mais absoluto

cidade, esperando-se para breve a abertura da avenida Jorge Amado num bairro

de cada detalhe do que vai ao ar, num quadro altamente profissionalizado, como requer o funcionamento dessa que é uma das maiores empresas privadas do país. Atualmente, a produção de uma novela tem envolvido, em média, 300 pessoas (segundo informou o Globo Repórter Especial '40 Anos de Novelas')¹¹⁵.

Verificadas as visões impressas por cada novelista à realidade brasileira, julgamos que Benedito Ruy Barbosa é o que tem encarnado o papel de mostrar os mais agudos conflitos numa sociedade desigual.

No capítulo 3 da presente tese, procuramos demonstrar esse nosso ponto de vista, a partir da análise de suas mais recentes novelas, produzidas pela Rede Globo, com destaque para 'O Rei do Gado', 'Terra Nostra' e 'Esperança'.

Afinal: nada a esperar das novelas?

Para Ortiz (2000:3), a telenovela dificilmente refletiria o país 'real'; ela poderia, quando muito, veicular temas atuais em linguagem ficcional. Sobre a novela 'Terra Nostra', afirma:

"... iludir-se de que a versão Globo da saga de uma família italiana é a história da imigração italiana no Brasil, seria como imaginar que Hollywood trataria em seus filmes da realidade norte-americana ou mundial. A telenovela é fundamentalmente um objeto voltado para o entretenimento; esperar que ela venha desempenhar um papel crítico na sociedade é uma ingenuidade."

Concordamos inteiramente com o autor sobre a impossibilidade de que a Globo desempenhe um papel crítico. Não é absolutamente o caso de esperar que as telenovelas cumpram um papel "engajado" politicamente, ou que sejam portadoras de discursos de natureza transgressiva ou da crítica social.

novo da cidade". (Revista 'Veja', 10/09/1975).

¹¹⁵ Melo (1987) exemplifica a novela 'Roque Santeiro' (1985) como produção que envolveu 800 pessoas. A edição de cada capítulo durou, em média, 10 horas de trabalho. Lembramos que 'Roque Santeiro' era visada e já havia sido censurada, ou seja, em 1975, sua primeira versão foi proibida de ir ao ar.

Parece-nos igualmente útil advertir que, ao definir a telenovela como apenas sinônimo de entretenimento¹¹⁶, julgamos que não equivale a considerá-la desprovida de discursos tendenciosos; nem a, tacitamente, admitir que a 'realidade' supostamente retratada por sua programação seja desligada de interesses político-econômicos muito bem demarcados.

Enquanto a TV entretém... A venda de idéias neoliberais nos programas de TV através de merchandising:

Algumas emissoras, programas e personalidades da tv brasileira atuaram e vêm atuando abertamente em favor de políticas neoliberais - sobretudo em favor das privatizações - recebendo em dinheiro, para tanto.

O exemplo mais contundente parece ser aquele revelado a partir das formas de atuação da Organização Não-Governamental "Brasil 2000", a qual gastou cerca de R\$ 2,85 milhões na campanha pela privatização da Telebrás.

Grande parte desses gastos foi dedicada à produção e à veiculação de filmes em prol da referida privatização. Mas uma parcela, equivalente a R\$ 420.392,20 foi dedicada ao gerenciamento de merchandising, cachês para artistas - radialistas e apresentadores de programas - e veiculação de merchandising no radio e TV, conforme descrevemos na tabela a seguir:

Gastos da ong Brasil 2000 com caches e merchandising da campanha pela privatização da Telebrás	
Fonte: "Apresentadores recebem para defender privatização". In 'Folha de S. Paulo', p. 1 e 11, 28/11/1998.	
Gerenciamento de merchandising	47.610,00
Caches para 59 radialistas	61.525,00
Caches para 3 apresentadores de TV	14.720,00
Veiculação de merchandising no rádio	98.637,20
Veiculação de merchandising na TV	197.900,00
Total	420.392,20

¹¹⁶ O estudo realizado por Padilha (2000:17) lança uma advertência em relação ao uso de expressões como 'tempo livre', 'entretenimento', 'lazer' etc. na sociedade contemporânea. O tempo efetivamente livre, sob o capitalismo, é posto em questão. Afirma: "... parece improvável que o homem possa transformar o seu tempo livre em momentos que propiciem uma autêntica individualidade, na medida em que ele está inserido na sociedade capitalista, cuja lógica de valorização do capital privilegia o produtivismo e o consumismo desenfreados, em detrimento das efetivas necessidades humanas e sociais." Ver também: Fantinatti, 2000.

Incluídos os percentuais direcionados à agência publicitária DM9, responsável pela campanha, foram pagos R\$ 10.350,00 à apresentadora Hebe Camargo, R\$ 3.450,00 ao Ratinho e R\$ 920,00 a Ana Maria Braga, para que apoiassem a venda da Telebrás em seus respectivos programas, em mensagens que foram ao ar nos dias 27 e 28 de julho de 1998. No dia 29 do mesmo mês aconteceu o leilão que privatizou o Sistema Telebrás.

Os apresentadores receberam textos elaborados pela agência publicitária, nos quais basearam suas declarações que foram ao ar. Em seu programa, Hebe Camargo, afirmou, a favor da privatização que:

"As empresas particulares oferecerão serviços melhores, mais baratos. É a concorrência trabalhando a nosso favor. O atendimento vai ser outro, o preço das ligações vai cair e todo mundo poderá ter seu próprio telefone. Em dois anos, a instalação do telefone vai levar um mês, no máximo. Consertos, então, menos de 24 horas." E continuando, acrescentou: "Privatizar para melhorar. Esta é a questão." 27/julho/98

O apresentador Ratinho apostou na ampliação de ofertas e afirmou, defendendo a privatização da Telebrás:

"Vou explicar pro povo o que que é isso. Por exemplo, você vai numa feira. Só tem uma barraca. Onde é que você vai comprar? Naquela barraca. Não tem concorrência. Então, o povo do Brasil, quando quer telefone, tem de comprar do governo, que é o único que vende."

"(...)O governo tem que vender mesmo o sistema de telefonia e aplicar na saúde, educação e na segurança." 28/jul/98

Pelo 'serviço' prestado pelos apresentadores, as respectivas emissoras também faturaram, os valores estão relacionados na tabela a seguir:

Faturamento das emissoras com merchandising da campanha pela privatização da Telebrás Em programas que foram ao ar nos dias 27 e 28/07/1998. Fonte: "Apresentadores recebem para defender privatização". In 'Folha de S. Paulo', p. 1 e 11, 28/11/1998.	
SBT (Programa Hebe Camargo)	142.500,00
Record (Programa Ratinho Livre)	42.400,00
Record (Note e Anote, apresentado por Ana Maria Braga)	13.000,00
Total	197.900,00

Aqui, vale destacar alguns aspectos diferenciais. A Globo não dispõe de tantos programas de auditório quanto as demais emissoras, assim como parece apostar menos do que essas em programação levada ao ar 'ao vivo'¹¹⁷.

Exatamente para esse aspecto queremos chamar atenção: o fato de sua programação basear-se predominantemente em pré-produções, ou seja, em gravação e edição que, posteriormente, são levados ao público, indicando possibilidades de maior controle e de menor espaço ao improviso por parte de atores ou apresentadores.

De todo modo, o importante a afirmar é que o empenho de programas ou apresentadores no sentido de apoiar políticas governamentais (que citamos acima em emissoras como SBT e Record), na Globo, pode estar presente no interior das telenovelas. Mas perceber e destacar como isso se dá - uma vez que as formas dessa publicidade são mais articuladas e sutis que o anúncio direto, feito por apresentadores de programas de auditório - requer estudo mais sistemático e minucioso. Eis um dos desafios aos quais nos propusemos e cujos resultados procuramos apresentar nos itens a seguir.

¹¹⁷ Seu produto de maior audiência, as telenovelas, desenvolveu-se baseado no advento e desenvolvimento do video-tape; a emissora está mais habituada às superproduções, especializou-se na forma, montando o chamado 'Padrão Globo' de qualidade e não abre mão de estudar cuidadosamente tudo que vai ao ar.

Capítulo 3

'Renascer' e 'O Rei do Gado': a conquista do horário nobre por Benedito Ruy Barbosa

Em 1993, a Rede Globo ampliou seu quadro de autores da novela das 8, trazendo de volta à emissora - agora no horário nobre - Benedito Ruy Barbosa¹¹⁸. Desde então, foram quatro novelas, todas versando, direta ou indiretamente, sobre temas que envolvem trabalhadores (imigrantes estrangeiros ou sem-terra).

Ele já trabalhara anteriormente para a emissora, ocupando invariavelmente o horário vespertino e tendo escrito quase sempre novelas centradas na temática rural, tais como: *'À sombra dos Laranjais'* (1977) e *'Cabocla'* (1979)¹¹⁹.

Benedito Ruy Barbosa julga que suas novelas têm um papel ativo; estão longe de ser mero passa-tempo. Ao lado disso, não esconde - ao contrário, faz questão de destacar - as suas pretensões de transformar e/ou educar o povo.

Em suas entrevistas, enfatiza orgulhoso, o que julga ser sua contribuição: ao entreter, simultaneamente, provocar reflexões, expondo conflitos e dilemas.

Reproduzimos abaixo trecho de entrevista, do ano de 2000, em que comentava uma de suas peças de teatro, a comédia 'Socorro':

"O público ri mas sai pensando. Não é uma comédia em que o espectador sai do teatro, gargalhou, vai comer uma pizza e já esqueceu. Eu acho que tudo o que você faz, seja um romance, uma peça de teatro ou uma novela, tem que ter essa preocupação de

¹¹⁸ Anteriormente à década de 90, o autor já havia escrito novelas para a Globo, mas nunca ocupando o chamado horário nobre. Com a novela *'Os imigrantes'*, nos anos 80, emplacou um grande sucesso na Rede Bandeirantes. Na Rede Manchete, foi autor da novela *'Pantanal'*, em 1990, que, com cenografia assinada por Jayme Monjardim, foi considerada inovadora - entre outros fatores, por transpor para a filmagem da novela, planos mais comumente utilizados no cinema e ainda por explorar fartamente cenas externas, da natureza e do nu feminino - habilitando a respectiva emissora a competir com a Globo em índices de audiência.

¹¹⁹ Ver, na seção de anexos da presente tese, ficha com a relação de títulos de telenovelas de Benedito Ruy Barbosa.

contribuir para alguma coisa." ("Outro Benedito Ruy Barbosa" (entrevista). In Caderno C, 'Correio Popular', p. 6, 21/06/2000.)

Sua primeira novela para a Globo foi ao ar em 1971 e parece estar entre seus maiores orgulhos, a considerar por comentário recente:

"Esse horário (18:00h) quem implantou fui eu, com 'Meu Pedacinho de Chão' (71/72). Foi uma novela que entrou no horário e explodiu. Foi a única na história, no mundo, que passava quatro vezes por dia, na Cultura e na Globo." (Rodrigo Rainho Silva. "Novelista é um infeliz, diz Ruy Barbosa". In Folha Ilustrada, 'Folha de S. Paulo', p. E5, 30/11/2003.)

Considerada a primeira novela educativa da TV brasileira, *'Meu Pedacinho de Chão'* era um drama rural, cujo desenrolar era aproveitado para transmitir ensinamentos considerados úteis aos trabalhadores do campo e se baseava em dados fornecidos por órgãos governamentais, tais como secretarias de Agricultura e Saúde; também propagandeava o mais conhecido projeto voltado à educação sob os governos militares, o Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização), que visava eliminar o analfabetismo.

Embora o autor tenha revelado, mais de 30 anos depois, que enfrentou problemas à época, com a censura - pelo uso da bandeira e do hino nacionais, que tiveram de ser cortados de uma cena (Dicionário da TV Globo, 2003:32) -, tratava-se de um item da programação abertamente alinhado aos projetos oficiais, ou seja, uma colaboração ativa.

Para os propósitos de nossa pesquisa, julgamos significativo transcrever e comentar o depoimento de Benedito Ruy Barbosa, extraído de antiga entrevista que concedeu, no final da década de 70, poucos anos depois que essa telenovela fora exibida:

*"A proposta de 'Pedacinho' foi mostrar o problema do homem do campo, ensiná-lo sobre as doenças (tracoma, tétano, verminose), levá-lo para uma sala de aula, dar-lhe melhores condições de higiene e ao mesmo tempo **mostrar o interesse das classes patronais** (fazendeiros e autoridades) pelo camponês analfabeto, sem questionar nunca sua miséria e seus problemas... Como este foi o período de desenvolvimento do Mobral eu tentei com 'Pedacinho'*

*ajudar este projeto de ensino em que na época eu acreditava."*¹²⁰
(os grifos são nossos).

Essa espécie de confissão nos parece bastante elucidativa, ao fornecer pistas à análise que procuramos fazer das telenovelas por ele escritas.

No referido depoimento, Benedito Ruy Barbosa expôs sem rodeios qual sua fórmula de escrever uma trama ficcional que envolva camponeses, fazendeiros e 'autoridades', qual seja: mostrar problemas (sem questionar sua natureza ou suas implicações mais gerais) e indicar soluções; donde sobressai sua marca pessoal: o aspecto pedagógico¹²¹ das tramas como fundamental.

Ele ainda deixa claro que pode vir a mostrar soluções em conformidade com o respectivo governo e/ou ideário político dominantes, caso neles acredite.

Conforme o próprio autor explicita, procurava mostrar "...o interesse das classes patronais..." (ou seja, evidenciar um caráter positivo destas), ao mesmo tempo em que naturalizava os problemas das classes subalternas, ou seja, tratando-os "sem questionar...".

Julgamos que aquele não foi o único momento em que o autor, crédulo em relação a projetos governamentais, tratou de por 'mãos à obra' e escrever novelas com eles afinadas.

É ainda essa mesma fórmula a caracterizar suas novelas mais recentes, onde, conforme procuraremos demonstrar, sobressaem as visões sintonizadas com o ideário dominante.

Recente entrevista dada por Benedito Ruy Barbosa vem, segundo nos parece, confirmar algumas características que procuramos apontar sobre o autor e suas novelas.

¹²⁰ Depoimento de Benedito Ruy Barbosa ao Idart, História da Telenovela, 1979. Citado por Ramos (1991).

¹²¹ Se podemos afirmar que a programação televisiva da Rede Globo procura ir ao encontro do gosto popular e cumprir o papel de recrear e de entreter, não podemos ignorar que tal papel pode conter em si uma destacada componente educativa. Considerada por alguns autores como característica das fases iniciais da indústria cultural (Sorice, 2000), cremos que traços da função pedagógica da programação televisiva ainda persistem nas novelas, sobretudo nas desse autor.

Anuncia uma história baseada nos trabalhadores, mas a desenvolve, efetivamente, em torno da figura dos patrões; anuncia a crítica aos poderosos, mas mesmo quando ela se dá, efetivamente, não vem na forma de uma contestação de um trabalhador contra o patrão, vem a partir do embate entre dois poderosos; a bondade, honestidade, retidão de um, enfatizando a 'vilania' do outro e evidenciando seu próprio heroísmo. Tudo parece delinear a defesa da 'classe', mostrando que há exceções à regra, mas, a considerar pelos protagonistas das suas novelas, os patrões são bons. Além disso, em geral, envolvendo aspectos familiares e/ou conflitos ético-morais, mais do que abordagens que contestem a inserção sócio-econômica dos poderosos.

Note-se trecho da entrevista, seguido de comentário do respectivo editor sobre a regravação de *'Cabocla'*:

*"É uma novela muito romântica, não tem apelação, não tem sacanagem de nenhum tipo e, ao mesmo tempo, tem uma temática política que, embora sendo da época, chega até hoje"¹²², diz Barbosa. "Mostra a luta entre os 'barrigas cheias' e os 'pés descalços', uma projeção do que seria mais tarde a luta dos sem-terra." (Rodrigo Rainho Silva. "Novelista é um infeliz, diz Ruy Barbosa". In *Folha Ilustrada*, 'Folha de S. Paulo', p. E5, 30/11/2003.)*

Anuncia-se um embate entre pobres e ricos, entre despossuídos e poderosos. No entanto, de acordo com o parágrafo seguinte, nessa reportagem, vem a sinopse da trama, ou melhor, relembra-se a primeira versão da novela, que foi ao ar em 1979, dando conta de um conflito entre poderosos, fechado em dramas e dilemas familiares (do qual, supõe-se, os personagens pobres participam; secundariamente, porém):

¹²² note-se que essa afirmação está de acordo com o que, dentre outras características, procuramos destacar nas obras do autor: a capacidade de, a partir de novelas de época, inserir temáticas contemporâneas. No caso de nossa hipótese, em particular, cremos que inseriu visões em conformidade com o ideário neoliberal, particularmente em *'Terra Nostra'*. Talvez o autor veja ainda maiores vantagens em abordar de ponto de vista conservador as questões políticas, visto que é ele a trazer as novelas 'de época' para o horário nobre da Globo, antes mais comumente vistas no horário vespertino.

"A novela coloca em conflito dois coronéis interioranos, chefes políticos de alas diferentes. Um é Boanerges, ex-prefeito, interpretado por Cláudio Correa e Castro na época. O outro, Justino (Gilberto Martinho), é o antagonista, que tem um filho, Neco (Kadu Moliterno), advogado. O pai quer prepará-lo para ser líder político, mas o filho discorda dos seus métodos - com personalidade, o aprendiz é mais ético que o mestre. Boanerges, do outro lado, não tem filhos, só uma menina, Belinha (Simone Carvalho). A paixão do casal é o gancho para todo o conflito da obra. Para concretizar a união, os jovens enfrentam a forte oposição de suas famílias." (idem, ibidem.)

Ou seja, a partir do suposto conflito entre fazendeiros, a novela concentra-se mais diretamente na crítica aos políticos.

Nessa mesma entrevista, como parece moda, enfim, Benedito Ruy Barbosa vasculha suas obras mais antigas, buscando delas destacar aspectos de rebeldia. Entrevê-se uma breve tentativa de diferenciação autoral em meio à emissora, ao mesmo tempo, a prudência do uso de afirmações com sujeito oculto:

"Em pleno fim de regime militar, não era fácil fazer crítica política em novelas. Barbosa não chegou a citar problemas com o regime durante 'Cabocla', mas diz que só pode tratar de corrupção numa rival da Globo, a Bandeirantes" (afirma o editor da matéria). (E dá voz ao entrevistado, que afirma que) "A última cena de 'Pé de Vento' (junho de 1980) mostrava o personagem morto, com seu caixão na sala e a família em prantos", disse. "Toca a campainha, e a mulher vai atender. Ela recebe do INSS um telegrama e o leva à mão do morto: 'Toma meu velho, chegou a tua aposentadoria'. Na Globo, nunca teria feito. Na época, não deixavam." (idem, ibidem.)

Não fica claro se não era possível na Globo por ela ser mais rígida no que se refere a critérios de auto-censura do que as demais emissoras ou se, por ter maior audiência, as novelas da Globo eram mais visadas pelos censores.

De todo modo, cremos que também esse esforço do autor revela pontos de sua sintonia para com a Rede Globo que, conforme procuramos demonstrar, vem destacando de novelas passadas ruídos contestatórios em meio aos tempos de governos autoritários.

A despeito do esforço de alguns admiradores do trabalho de Benedito Ruy Barbosa em mostrá-lo como autor movido pela verve crítica, nada pode ser dito

em favor da efetiva simpatia deste para com os movimentos de trabalhadores que enfoca em suas novelas.

Note-se que, na edição sobre uma de suas mais recentes entrevistas, o editor procura descrever o entrevistado de modo positivo: *"A crítica à política nacional e ao coronelismo sempre vão persistir na obra de Benedito Ruy Barbosa", afirma*¹²³. De todo modo, parece-nos ser o modo vago de expressar opiniões o que mais se destaca, sobretudo quando se trata de assuntos relacionados diretamente ao governo (lembrando que, no momento em que se dá essa entrevista, Lula já havia se tornado Presidente da República), bem como aos movimentos sociais:

*"Em seu sítio em Sorocaba, a 90 Km de São Paulo, o autor se mostra recuperado dos problemas de saúde que teve durante a exibição de 'Esperança' (2002). Enquanto fala de suas novelas, se gaba todo. Quando o assunto é política, **demonstra raiva e inconformismo**. Se o assunto é Movimento dos Sem Terra ou o povo brasileiro, **lágrimas escorrem dos olhos do novelista** que conseguiu fazer a Globo 'balançar', com o fenômeno 'Pantanal' (1990), exibido na extinta TV Manchete." (idem, ibidem.)(os grifos são nossos)*

Não dá para saber contra o que se dirigem a raiva e o inconformismo, na política: seriam contra o governo de Lula? Também o motivo das lágrimas em relação ao 'povo brasileiro' permanece reticente.

Quando à Rede Globo, parece não titubear quanto a um assunto: ele continua sendo um autor confiável quando se trata de exibir novelas em épocas de eleições no país. De acordo com acertos recentes, a sua novela 'Cabocla' será regravada e estará no ar no segundo semestre de 2004, quando acontecerão as eleições municipais em todo o país.

Souza (2000:14) aponta a disposição de Benedito Ruy Barbosa em negociar permanentemente com os representantes de grupos sociais e do governo como sendo uma demonstração de habilidade em lidar com a regras de

¹²³ Cf. Rodrigo Rainho Silva. "Novelista é um infeliz, diz Ruy Barbosa". In Folha Ilustrada, 'Folha de S. Paulo', p. E5, 30/11/2003.

funcionamento do campo televisivo. E considera-o empenhado em retratar os interesses do povo. Afirma:

"... observa-se a preocupação do escritor (Benedito Ruy Barbosa) de articular a dimensão realista de suas obras a uma perspectiva ético-política que o mostra desejoso de representar os 'interesses do povo'."

Desse modo, dá a entender que se trata de um autor engajado e com capacidade de gerar crítica.

Não estamos de acordo com essa análise; tampouco nos parece que uma visão crítica tenha caracterizado suas novelas - particularmente no que se refere à estrutura agrária brasileira.

Se ele é visto como um autor crítico por trazer o MST para as novelas, ou ainda pelas incursões feitas pelo teatro alternativo, pelo ambiente de contestação como o CPC da UNE, nos anos 50/60, é com uma novela concebida abertamente com intenções pedagógicas, de educar o povo, seguindo regras/normatizações/subsídios técnicos dados por órgãos dos governos militares, nos anos 70, conforme já enfatizamos, que ele inicia seu sucesso como novelista *'Meu Pedacinho de Chão'*.

Em seguida, passamos à análise de aspectos de suas novelas mais recentes, onde temos observado mais traços de continuidade do que de novidade em relação às suas obras televisivas iniciais.

Nossa atenção se volta às formas pelas quais estas exprimem as relações entre os trabalhadores e os patrões e aquelas dos proprietários com a posse da terra.

Conformismo e resignação: o naturalismo como base da narrativa

A resignação às formas de organização da sociedade vigente, bem como aos valores úteis à sua manutenção, apresenta-se como um elemento permanente nas telenovelas.

Em outros termos, podemos classificar o papel das telenovelas - mesmo as que enfocam conflitos sociais e contestação - em, pelo menos, dois níveis: a)

reforçar os valores fundamentais à manutenção da sociedade vigente; b) difundir projetos políticos que interessam às classes dominantes, segundo cada conjuntura política específica¹²⁴. Assim, se elas já não omitem ou censuram, tratam de, ao menos, 'driblar' tudo o que possa se apresentar como subversivo.

Diversos estudos têm apontando que, a despeito do arrojo na abordagem de temas da realidade, é ainda o naturalismo (Kehl, 1986b; Xavier, 2000)¹²⁵ o estilo que caracteriza as novelas, funcionando como elemento a mais em favor do conformismo.

Trata-se de uma realidade idealizada, mostrada como sinônimo de uma sequência de acontecimentos, em que a fundamentação é plasmada pelas imagens, em conformidade com essa 'realidade' sem história, nem contradições. Fragmentos de fatos e imagens históricas vão sendo juntados pelo autor, com enfoque puramente descritivo - ou já imbuído decisivamente pela opinião pessoal do autor - que não conduz à análise ou ao questionamento.

O empenho voltado aos aspectos visuais - característico das produções da emissora - adquire ainda maior importância, cumprindo um papel essencial: o de conferir credibilidade. Os cuidados com figurinos e a composição de ambientes, sobretudo em novelas de época, são redobrados; merecendo destaque a cenografia, de um modo geral.

No caso específico do autor que estamos analisando, Benedito Ruy Barbosa, agregam-se naturalismo como estilo narrativo e conservadorismo político

¹²⁴ Estamos de acordo com Marcondes Filho (1989:53), e julgamos que o por ele afirmado é válido para o caso das telenovelas: "A programação informativa da televisão vive de materiais que satisfazem, ao mesmo tempo, interesses dos capitalistas a curto e a longo prazo na utilização do seu meio de comunicação."

¹²⁵ Nas novelas, a realidade mostrada não como é, mas como está: "Tudo o que eles fazem é dar argumentos mais elaborados para provar (...) que "a vida é assim mesmo" e "assim" continuará sendo, novela após novela, de modo a assimilar e decodificar as mudanças, os modismos e **até mesmo as crises surgidas no meio da sociedade que as produz.**" (Kehl, 1986b:307) (os grifos são nossos). Segundo Xavier (2000:88), referindo-se às telenovelas da Globo: "... a produção brasileira atual continua a observar as regras do gênero e se pauta pela mesma presença de um coeficiente de realismo (poder-se-ia dizer naturalismo) na representação que caracterizou o cinema hollywoodiano dos anos 1950 (...)."

como parâmetro. A realidade é usada não para provocar a reflexão, mas para delimitar ao máximo o quadro de opiniões.

A esse aspecto permanentemente presente - o naturalismo como estética, que tem no conformismo a base da narrativa -, julgamos que diversos discursos ideológicos vêm agregar-se. Estes últimos seriam variáveis, conforme a conjuntura político-econômica do país.

O **conformismo**, nas tramas de Benedito Ruy Barbosa, está entrelaçado às diferentes formas de **individualismo** presentes sob o capitalismo, que condecora o sucesso nos 'negócios', a riqueza, como fruto do talento e do esforço e, ao mesmo tempo, atribui (ou insinua) aos pobres a pecha de 'fracassados'¹²⁶ ou acomodados.

Mas há ainda outras características das quais o autor utiliza e que redundam em modelos de **resignação** diante das desigualdades sociais: ele lança mão de outros elementos bem presentes no senso comum, tais como as formas generalizadas de encarar as lutas sociais como negativas, bem como recorre a generalizações de tradições sociológicas, que dão o brasileiro por cordial.

As classes sociais, segundo Benedito Ruy Barbosa:

A representação das diferentes classes sociais está presente nas telenovelas, embora, muitas vezes, estas apareçam sem contornos muito definidos. Há mistura, simplificações, transposição de ideologias/comportamentos na composição de um personagem. Exemplos disso: um operário, ou uma empregada doméstica freqüentam lugares ou têm acesso a bens de consumo

¹²⁶ Segundo Quadros (1991), grande parte da classe média foi beneficiada pela política econômica do "milagre" econômico, o que se torna claro, por exemplo, a partir da análise da política salarial pós-1964, que se caracterizou pela contenção dos salários de base e abertura em benefício dos níveis mais elevados. A despeito disso, aos setores menos favorecidos por essa política, lançados às más condições de trabalho, baixos salários ou ao desemprego, sempre foi comumente atribuída a pecha de "vagabundos", entre outras. Afirma: "É assim que a situação dos miseráveis é atribuída à sua própria 'vagabundagem', abstraindo-se todo descaso social para com os 'redundantes'." (Quadros, 1991:27)

possíveis apenas no mundo fantasioso criado pela telenovela; a classe média às vezes assume lugar de classe patronal.

Nas novelas de Benedito Ruy Barbosa, iniciamos por ressaltar como são caracterizados os personagens ricos.

Do que podemos observar, já a partir das dimensões das moradias, sua decoração, bem como o uso que se faz delas, tudo é mostrado de tal forma que seus donos, embora ricos banqueiros ou fazendeiros, mais se assemelhem à classe média.

Ou seja, tais personagens não habitam mansões, que abrigam espaçosos e luxuosos salões para bailes, ou piscinas, quadras de jogos e áreas de lazer, que se vêem em novelas de outros autores.

A propósito de festas e diversão, queremos chamar a atenção para as inúmeras imagens de '*Terra Nostra*', em que os imigrantes aparecem festejando e comendo, em cenas da fazenda. Em geral, apenas imagens, sem diálogos, para mostrar o ambiente da fazenda como familiar, prazeroso, acolhedor – quase paradisíaco aos empregados. Essa forma - persistente na novela - de mostrar os imigrantes nas fazendas é alusiva a suposta fartura de alimentos, nem sempre verdadeira. Parece indicar, ainda, que a sobrecarga de trabalho a que se submetiam os imigrantes nas fazendas não lhes roubava (retirava) a energia para dedicarem-se, com frequência, a suas animadas festas, com canções, bebidas e danças¹²⁷. Em contraste com essa situação vivida pelos trabalhadores dessa novela, o conjunto dos capítulos aponta para um cotidiano de atribulações e sobrecarga de trabalho e responsabilidades dos patrões, que muito raramente são mostrados em atividades de lazer.

¹²⁷ As festas existiam, mas certamente não ocorriam com tanta frequência e nem nas condições de harmonia e fartura que se apresentam na novela. Muitas das canções dos italianos são lamentos e referências ao sofrimento, dificuldade de adaptação ao novo país e saudades da Itália. Também existem relatos de fazendeiros que tratavam os imigrantes nas fazendas de modo muito semelhante aquele dado anteriormente aos escravos negros. Todos esses aspectos absolutamente ausentes na novela e neutralizados através da exibição de um clima insuspeitadamente harmonioso.

Esses não são traços exclusivos de '*Terra Nostra*'; trata-se de uma constante nas novelas de Benedito Ruy Barbosa. Os personagens ricos não são mostrados em ambientes de festa que não sejam aqueles junto aos empregados; em geral, no terreno da fazenda, com todos se divertindo - patrões e empregados - juntos. Em raríssimas ocasiões os ricos aparecem em situação de diversão considerada típica das classes sociais abastadas ou que possa ser associada à segregação social. E aparecem quase que exclusivamente trabalhando ou se ocupando da resolução de problemas de familiares e empregados.

Aqui vale lembrar uma característica comum à novelas de Janete Clair, Gilberto Braga e outros, em que é a 'elite', os 'milionários', que aparecem sempre se divertindo, participando de festas e banquetes. E os ambientes e figurinos são montados de forma a ressaltar o luxo, a diferenciação social entre estilos de vida dos pobres e dos 'milionários'. Também são exibidos hábitos supostamente refinados como o gosto por objetos de arte, espetáculos de música ou dança clássica, bem como viagens a passeio, para lugares supostamente sofisticados e caros. Em *Dancin'Days*, por exemplo, como forma de realçar os hábitos de um personagem rico, em contraste com a pobreza da ex-presidiária por quem ele se apaixona, Gilberto Braga mostrava-o freqüentando psicanalista ou tocando e ouvindo saxofone.

Lembremos ainda da diversão dos coronéis, em esbórnias, em que mulheres, cigarros e bebidas ocupam quase todo o tempo dos personagens ricos, sendo quase indispensável a presença de bordéis em novelas de Dias Gomes ou baseadas em obras de Jorge Amado.

A partir de Benedito Ruy Barbosa, o que se vê, são novelas marcadas pela omissão da natureza contraditória das relações de classe: rico trabalhador versus aristocrata 'esnobe'

Uma das formas de ocultar a natureza desigual e marcada por antagonismos nas relações entre as classes é mostrar aspectos negativos - a exploração de uns sobre outros, o autoritarismo ou meios ilícitos ou corruptos de agir etc. - mas de modo que pareçam tratar-se de um conjunto de traços de personalidade, ou simplesmente reflexos de interesses individuais.

Características de um grupo social (como enriquecer e viver às custas da exploração do trabalho alheio) aparecem como sendo exclusivas de um determinado tipo de pessoas. E não determinadas pela lógica da acumulação de lucro inerente às instituições e classes sociais sob o capitalismo.

Um recurso utilizado vastamente nas novelas consiste em fazer com que ações de uma empresa, por exemplo, sejam explicadas e/ou reduzidas a um comportamento individual. Vale a pena mencionar o episódio em que a Globo lançou mão da auto-censura, a fim de não constranger interesses dos anunciantes. Promoveu cortes e alterações no roteiro original de 'Os Gigantes', na década de 80, de modo que o enfoque dado a uma empresa multinacional foi inteiramente modificado; as críticas ao modo como a suposta empresa agia foram redirecionadas e o papel de 'vilã' foi dela transferido para um personagem da trama. Conforme descreve Kehl (1986b):

"... (Desenrolava-se uma) briga entre a Welkson, multinacional de laticínios que se instala em Pilar e a São Lucas, indústria local que vai de mal a pior. A Welkson lança mão de todos os recursos lícitos e ilícitos de que uma grande empresa dispõe, até conseguir derrubar e comprar a São Lucas (...) mas a pressão dos anunciantes provocou a censura interna da Globo que reduziu a atuação da multinacional (que, aliás, a partir dos primeiros capítulos não pode mais ser chamada assim) às trapaças de um de seus diretores, ambicioso e desonesto: o vilão-testa-de-ferro só parecia agir em benefício próprio e "limpou" a imagem política da empresa, que no final aparece como pródiga distribuidora de progresso, empregos e benefícios para a região." (Kehl, 1986b:313).

Nas tramas de Benedito Ruy Barbosa, em que tudo é focado a partir do indivíduo, ocorre facilmente a transposição/redução do conflito social para o campo dos conflitos entre indivíduos.

Também observamos que em novelas desse autor, para realçar o bom caráter de um fazendeiro, banqueiro, enfim, de um homem rico e poderoso, costuma haver próximo dele um rico 'sangue-suga'. É esse coadjuvante típico quem ajuda a ressaltar o bom caráter do personagem rico - e sobretudo, delineá-lo como trabalhador.

Em '*Terra Nostra*', no confronto entre o banqueiro Francesco e sua mulher Janete, o autor da novela procura expressar as diferenças entre a burguesia "batalhadora" e a aristocracia ociosa. Os hábitos e gostos de Janete – de luxo nos móveis e na decoração da casa ou em outros pertences – são reprovados e criticados por Francesco. O fato desta nem mesmo saber cozinhar é tido como um defeito – comparado a Maria do Socorro, por exemplo, mulher do rico fazendeiro Gumercindo que, indiferente ao fato de ser rica, supostamente, cuida pessoalmente do preparo das refeições do marido e da família. (Embora servida por empregadas, há inúmeras cenas de Socorro na cozinha, junto às empregadas). Janete, ao contrário, coloca-se sempre em grau inconfundível de superioridade em relação aos "serviçais" da casa, fazendo apenas dar ordens.

Também em '*O Rei do Gado*', Léa (Sílvia Pfifer), a mulher do fazendeiro Bruno Mezenga (Antonio Fagundes) é uma mulher frívola, que ostenta roupas caras, jóias e hábitos extravagantes. Sofisticada, contrasta com o marido, de costumes simples. Os estilos de vida tão diferentes - ela, caracterizada como ultra urbana, odeia o ambiente da fazenda e se diverte gastando o dinheiro do marido; ele, amante da terra, aprecia a música sertaneja e aparece sempre elogiando a comida preparada pela cozinheira da fazenda. Léa tem um amante, fato que é descoberto por Bruno e que motiva a separação. Isso abre caminho para que o fazendeiro conheça e se envolva com a cortadora de cana Luana (Patrícia Pilar)¹²⁸. Nessa ligação, importam pouco as diferenças sócio-econômicas, em nome de supostas afinidades, identidades, dadas pela simplicidade, o trabalho e as fortes ligações com o ambiente rural.

Enfim, importa-nos destacar que o rico "esnobe", que não trabalha ou que desperdiça o dinheiro, levando uma vida de luxo, nas novelas de Benedito Ruy Barbosa é desprezado. O autor aposta na valorização do protagonista que se

¹²⁸ A imagem do fazendeiro como moralmente íntegro se mantém. Mesmo o namoro com uma mulher bem mais jovem não deixa margem para caracterizá-lo de modo negativo; os sentimentos que tem por Luana são caracterizados como de carinho, proteção e de aceitação. O fazendeiro não aparece como velhaco ou aproveitador, uma vez que é enfatizada a pobreza da moça e, assim, aparece como inferiorizada em relação a ele.

tornou rico por cultivar as posses familiares e a elas agregar trabalho. Indicando que, mais importante que o patrimônio recebido, foi tê-lo feito prosperar (a ênfase é transposta da “riqueza” para o “talento” e o “esforço” do personagem rico, como que a concluir que o mais importante não é quanto dinheiro aquele recebeu, mas o quanto fez crescer o que recebeu).

Julgamos que através dessa forma simplista de contar a trajetória pessoal dos protagonistas torna simpática a concentração da riqueza, da posse da terra – bem como auxilia a legitimar o poder econômico destes (sejam eles latifundiários, banqueiros ou outro setor da elite econômica). Pode também sugerir que o simples trabalhador pode fazer o mesmo, seguindo o exemplo desses personagens – ou então, que deve resignar-se diante da trajetória sacrificada e admirável daqueles – e não contestar suas conquistas, afinal, mostradas como merecidas.

A Defesa da propriedade privada em 'O Rei do Gado'

'O Rei do Gado': na primeira fase (curta), enfoca o conflito entre duas famílias de imigrantes italianos, na década de 40. Giovana e Henrique, filhos dessas famílias inimigas, apaixonam-se e fogem. Ele começa a trabalhar como peão de boiadeiro e depois a criar o próprio rebanho. A segunda fase da novela, passada nos dias atuais, já mostra o filho desse casal, Bruno Mezenga (Antonio Fagundes) como proprietário de um grande rebanho e conhecido como 'Rei do gado'. Esse fazendeiro, protagonista da trama, irá separar-se da mulher (que o trai, o que dará margem ao enfoque para o adultério) e, logo em seguida, quando uma de suas fazendas é ocupada por militantes do movimento sem terra, irá apaixonar-se pela cortadora de cana Luana (Patrícia Pilar), que desconhece a própria origem e não tem família. Dos conflitos familiares, Bruno Mezenga ainda alimenta ódio pelo irmão de sua falecida mãe, Geremias Berdinazzi (Raul Cortez), rico e poderoso fazendeiro que, no passado, teria se apoderado de terras de sua mãe e irmãos para construir sua riqueza. Ao final, reconciliam-se e descobri-se-á que Luana (a supostamente pobre sem-terra) era sobrinha de Geremias, julgada morta num acidente que vitimou sua família.

Anunciada como novidade, por colocar em cena o MST, julgamos que a novela reflete a defesa da propriedade privada e da figura do latifundiário. Mesmo que se utilizando de personagens de bom caráter e que ganharam a simpatia do público, tais como o Senador Caxias e o líder Regino, estigmatiza os políticos, bem como delimita - segundo interesses que talvez não correspondam aos dos trabalhadores - qual deve ser o campo de ação dos trabalhadores sem-terra.

Em *'O Rei do Gado'*, lida-se com um dos pilares estruturantes da sociedade capitalista, a propriedade privada, e ao mesmo tempo, procura-se transpor para a tela uma organização coletiva polêmica - o MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra) - cujas reivindicações e formas de luta vêm ganhando visibilidade na grande imprensa (em geral, negativa), mas que passara a sensibilizar amplas camadas dentre os trabalhadores. Vale dizer, o MST e sua causa não gozam da simpatia dos proprietários, mas não podem ser tão facilmente deslegitimados perante o público; se não dispõe do completo apoio das classes trabalhadores, talvez também não ofereça suficientes motivos para ser combatido ou rechaçado por elas.

São pouquíssimos os que possuem grandes propriedades no Brasil. As desigualdades e a exclusão que comporta a divisão de terras no país, bem como as formas pelas quais as mesmas foram concentradas nas mãos de poucos - doações seculares, herança, grilagem e invasões - também não deixam muita margem para sua defesa honrosa. O mote ideológico principal das classes dominantes para efetuar a defesa de seus interesses, nesse caso, parece a ser a contestação das formas violentas de ação política do movimento sem-terra. Ao lado disso, a generalização da idéia segundo a qual, os grandes proprietários de terra também são trabalhadores. Procuramos mostrar como essas idéias estão presentes na novela de Benedito Ruy Barbosa.

Julgamos que o culto à propriedade vai se delineando através de múltiplos apelos. O mais forte deles, parece-nos, é dado através do culto ao individualismo e à ascensão social. A concentração de terras aparece como virtude, isto é, como demonstração da capacidade do herói da trama. A partir desse valor central se desenvolvem as relações afetivas, bem como aquelas com o trabalho e a política.

A trama se inicia e se encerra no âmbito da família, sob a égide do conservadorismo moral.

É sabido que nas telenovelas a herança familiar e a ascensão social pela união conjugal entre pobres e ricos são temas recorrentes. Em '*O Rei do Gado*', o estudo da trajetória dos personagens - que envolverá o adultério feminino, por exemplo - oferecer-nos vasto material para análise, sobretudo em torno da importância atribuída a valores como tradição, família e propriedade.

Pesquisa de campo realizada por Hamburger (2000) com telespectadores, sugere que:

"... eles reconheceram o adultério feminino e a violência contra a mulher, dois temas que constituíram a trama central da novela, como os principais tópicos ali tratados. Também reconheceram a reforma agrária como assunto importante, mas os personagens mais controversos, que geravam as reações mais fortes e eram percebidos como motores da história, foram aqueles conectados com conflitos domésticos." (Hamburger 2000:98)

Isso não nos surpreende e nem parece casual, em se tratando de Benedito Ruy Barbosa que, segundo temos observado, evoca temas da realidade a partir dos dramas familiares; ainda que a publicidade sobre suas novelas insista em anunciar uma ênfase nos trabalhadores (os sem-terra em '*O Rei do Gado*'; os imigrantes em '*Terra Nostra*'; os sindicalistas e/ou comunistas na Era Vargas, em '*Esperança*').), é em torno de fazendeiros, grandes comerciantes, banqueiros - (nas relações em família ou entre famílias) - que se situa o foco central de suas tramas.

E sobretudo em '*O Rei do Gado*', o enfoque para a 'dissolução' do casamento do protagonista e Léa, segundo supomos, está ligado à discussão sobre o direito à propriedade. A separação conjugal é um fator que joga contra a concentração da propriedade, à medida em que, ao se dar, postula uma divisão dos bens do casal (caso a união matrimonial tenha se dado em regime de comunhão de bens). Ao mesmo tempo, o adultério cometido pela mulher, pode fazer com que ela ponha em questão seu direito à herança do marido.

Julgamos que a forma como o adultério cometido por Léa é construída, marcada pelo maniqueísmo, bem como o conjunto de características antipáticas

com os quais foi delineada aquela mulher, dá margem para que se torne 'vilã'¹²⁹, perante o público e a interpretações típicas do conservadorismo moral. Lembremo-nos dos pilares mais flagrantemente conservadores da Igreja Católica, que proclamam como mais altos valores "a família, a tradição e a propriedade".

Diversos detalhes na caracterização dão relevo à família; como exemplo, ao início da novela, repete-se a todo momento que Bruno assina apenas 'Mezenga' e renega seu outro sobrenome de família, Berdinazzi, em função da briga em família, pela suposta apropriação indébita de terras.

Culto ao individualismo e ascensão social - O patrão como 'trabalhador' e o mito do self-made man

As palavras e denominação têm grande força no interior do enredo. Nesta novela, o fazendeiro é conhecido, sobretudo na região onde se localizam suas propriedades, como o 'Rei do gado', que também dá título à novela. Poder e riqueza aparecem, assim, concentrados logo de início nessa curta denominação; e quase que naturalmente protegidos da contestação, pois a palavra rei aparece como sinônimo de autoridade, mas no caso em questão, cercada de virtuosismo, já que traduz uma fama conquistada através do talento e esforço do fazendeiro.

No dizer dos próprios autores, as telenovelas tematizam a ascensão social. De acordo com Daniel Filho, diretor de novelas e mini séries da Rede Globo, esta seria o tema universal das novelas:

*"A trama central tem de ser relacionada à ascensão social do herói ou heroína: esse seria o tema universal das novelas."*¹³⁰

¹²⁹ Sob aspectos que negativizam sua ação e que estigmatizam a personagem (delineada como frívola, superficial e hipócrita), bem como o do respectivo amante, Ralf (que é violento, está sempre agredindo-a, age como gigolô, sendo sustentado por ela, possui outras amantes etc.). tanto que, de acordo com dados de Hamburger (2000), embora alguns telespectadores tenham apresentado pontos divergentes, "A maior parte dos telespectadores que participou de enquetes promovidas por programas de rádio e revistas especializadas declarou detestar Léa, mulher que trai o marido, e Ralf, um gigolô violento e sem escrúpulos" (Hamburger, 2000:98).

¹³⁰ Depoimento de Daniel Filho, citado em Kehl (1986b:279).

A isso acrescentamos: ascensão mostrada, "naturalmente", como obra individual.

Em 'Renascer', do mesmo autor, até mesmo o tema musical de abertura aludia à propriedade como sinônimo de capacidade individual:

*"Nada cai do céu nem cairá / Tudo que é meu, eu fui buscar (...)
Faço da lua cheia uma candeia prá iluminar / Os olhos do inimigo
que possa me roubar" (Tema de abertura de 'Renascer')¹³¹. (Os
grifos são nossos)*

A música exprime de modo exato o âmago das obras de Benedito Ruy Barbosa: a propriedade (é meu) e a primeira pessoa do singular (eu) como centro das tramas. Dizer que 'nada cai do céu', alude para o fato de que o percurso para alcançar sucesso e/ou posse foi algum trabalho, empenho pessoal. E por fim, aparece a preocupação com a perda da posse associada a roubo.

A oposição entre indivíduo e coletivo, e o apelo que as novelas fazem às ideologias individualizantes¹³² conferem contornos razoavelmente convincentes às

¹³¹ O título da música é 'Confins', interpretada por Batacoto, com participação especial de Ivan Lins.

¹³² As classes dominantes se beneficiam largamente das diferentes formas de individualismo produzidas pela sociedade burguesa – ilusão que mascara interesses econômicos – como: individualismo pequeno-burguês, meritocrático, entre outros, que, pelo efeito de isolamento que produzem no trabalhador, podem dificultar a formação da consciência coletiva, bem como a de laços de solidariedade entre os trabalhadores. O individualismo burguês atinge todas as classes, uma vez que o Estado capitalista cria as condições de funcionamento do mercado sob um regime jurídico burguês, segundo o qual, cada homem dispõe livremente da propriedade de sua força de trabalho. A afirmação formal dessa liberdade da propriedade da força de trabalho, que encontra respaldo na afirmação de que os homens são iguais perante a lei, cria nos trabalhadores uma ilusão de igualdade, que não se dá no plano da realidade sócio-econômica, mas que beneficia os interesses da burguesia, em prejuízo da luta coletiva dos não-proprietários dos meios de produção. Oculta-se a divisão da sociedade em classes. A esse respeito, ver, por exemplo, Poulantzas (1971). Já o denominado individualismo pequeno-burguês é característico dos camponeses, dos artesãos e dos proprietários de pequenos negócios. Cada pequeno proprietário está vinculado a sua propriedade, isolado dos demais, e concorre com seus pares no mercado. Como Marx (1984) mostrou, na análise que fez do campesinato no 18

tramas, uma vez que se baseiam em idéias já fortemente presentes entre os telespectadores – o que inclui visões preconceituosas. Ao enfatizar a trajetória individual em busca de “vencer na vida”, reafirmam preconceitos e, em certo sentido, chocam-se contra as soluções coletivas para problemas sociais.

O mito do *self-made man*, ou a ideologia da ascensão social pelo trabalho é usado com frequência nas telenovelas. Esse mito, apoiado em trajetória exemplar de suposto homem que “se fez por *si próprio*” (a redundância é proposital), tem sido um artifício largamente utilizado para justificar a concentração da posse da terra, destacadamente em novelas desse autor. Por exemplo: o fazendeiro Bruno Mezenga, protagonista de ‘O Rei do Gado’, o fazendeiro Gumerindo e o banqueiro Francesco protagonistas de ‘Terra Nostra’, entre outros.

Sustenta também a justificativa para o sucesso de banqueiros ou empresários, em suas demais novelas; sempre desenvolvido em torno da saga de um homem que juntou herança e trabalho árduo para multiplicar a fortuna familiar.

O personagem central, em geral fazendeiro, é sempre muito rico e poderoso, porém (e por isso) um incansável trabalhador, que herdou terras da família e, “arregaçando as mangas”, trabalhou duro e, assim, agregou honesta e arduamente mais valor ao patrimônio original.

O perfil do homem rico, mas de costumes e hábitos “simples”, fortemente ligado à terra, acaba sendo o caminho fácil para o novelista desenhar positivamente, segundo já observamos, os traços inconfundíveis do tradicionalismo. Mas que também auxilia a reafirmar a defesa da propriedade da terra, tal como tem sido há séculos; para justificar a existência de latifúndios, mostrando a figura do grande fazendeiro como a de um valoroso trabalhador.

Trata-se, segundo pensamos, de um conjunto de apelos muito forte, numa conjuntura em que, em apoio à causa do MST, cada vez mais setores sociais

Brumário de Luís Bonaparte, a situação sócio-econômica individualizante do pequeno proprietário obstaculiza sua organização e luta coletivas.

passam a apoiar o clamor por "terra para quem nela trabalha" e pelo fim dos latifúndios improdutivos¹³³.

Assim como os ricos são retratados através de hábitos de classe média, conforme já observado por nós, o grande proprietário de terra é mostrado como semelhante ao pequeno proprietário ou até mesmo ao camponês, nos hábitos e costumes, mas sobretudo por ser exibido sempre trabalhando junto aos empregados.

As imagens e a caracterização dos personagens auxiliam nesse sentido: O fazendeiro Gumerindo, na novela *'Terra Nostra'*, aparece sempre organizando e controlando os trabalhadores na fazenda e, em geral, veste-se de modo muito semelhante a estes.

E também o voluntarioso Francesco é um banqueiro de costumes austeros, sem demonstração de exageros consumistas e ostentações. E que repete sempre que, quando se casou com Janete, o pai dela tinha apenas o sobrenome a oferecer; era um nobre falido, que havia perdido sua fortuna em jogo. Ele, ao contrário, era um jovem ambicioso e batalhador, que já iniciava a trilhar o caminho do sucesso econômico. Fazendo crer que sua riqueza – lembramos que se trata de um dono de banco – estaria baseada em trabalho.

Em torno destes, seus sempre leais e satisfeitos empregados, que não passam de figuras deles dependentes ou devedoras.

E já que chamamos atenção para tema musical de abertura de *'Renascer'*, ressaltemos também o da novela *'O Rei do Gado'*, que aludia diretamente à idéia presente nas tramas de BRB segundo a qual o grande proprietário é trabalhador (o que torna a figura do latifundiário não apenas simpática, heróica, como também ajuda a legitimá-la acima de qualquer crítica ou valor).

"Sou desse chão / Onde o rei é peão / Com um laço na mão / Luta, fere, marca" (Tema de abertura de 'O Rei do Gado'). (os grifos são nossos).

¹³³ Entre os traços da desigualdade social no Brasil, destacam-se das proporções da concentração: cerca de 50% do território nacional pertencem a somente 1% da população do país (Mello, 1994).

O rei é peão, diz a letra. E ali também está presente a alusão à propriedade: através da canção, somos informados de que o tal rei/peão 'marca'. O emblema da abertura era o ferro de marcar gado.

No esforço de mostrar o latifundiário como figura simpática, vale todo tipo de apelo. Ainda na abertura, vê-se o protagonista montado num cavalo, equilibrando-se e resistindo aos movimentos do animal, domando-o, corajosamente, como quem enfrenta as dificuldades com êxito. Há aí - tanto pela vestimenta e cenário, quanto pelo ritmo da música de abertura, semelhante às de filmes do tipo 'faroeste' - um inconfundível apelo à figura do cowboy, referência simbólica ao cinema que é quase sempre simpática, no imaginário coletivo; o cowboy dos filmes é sempre um herói, às vezes, fora da lei.

Além da centralidade conferida ao fazendeiro, personagem que dá título à novela, outra marca indelével dessa abertura é a do 'ferrete em brasa' (ferro utilizado para marcar o gado e também escravos). Símbolo forte da propriedade privada¹³⁴, aparece em *close*, trazendo a inicial 'R' (Rei do Gado), que vai sendo moldada em brasa e encerra a abertura, tendo ao fundo um som estridente, característico do encontro violento entre o malho e o ferro.

A atenção às imagens e sons de abertura de uma novela não nos parece um elemento desprezível, já que aparecerá, duas vezes por noite (início e final do capítulo), no horário nobre, ao longo dos mais de 200 capítulos de duração.

¹³⁴ Numa definição semiótica, podemos afirmar que o citado instrumento se liga simbolicamente à idéia de posse, graças ao seu uso convencional (de estabelecer pela marca do dono a pele do animal). Charles Peirce (1977) propõe uma diferenciação entre os signos, segundo a qual, seriam de três tipos: ícone, índice e símbolo. De maneira simplificada e reduzida, definiu Ícone (ou signo icônico) como um signo que tem analogia com o objeto representado. Por exemplo: uma foto, uma escultura. Índice (ou signo indicial) seria o signo que representa seu objeto, a ele remetendo-se diretamente (o índice aponta para seu referente, sem a ele assemelhar-se). Exemplo: seta e caminho. Por último, define Símbolo (ou signo simbólico) como signo que representa seu objeto graças a uma convenção. O símbolo não tem traços em comum com seu objeto, nem mesmo está ligado a ele de algum modo: ele é arbitrário (Teixeira Coelho, 1986:63-64).

É necessário mencionar que uma canção, na mesma novela, em certa medida, indica quem seria o povo 'marcado'; trata-se de *'Admirável Gado Novo'*¹³⁵, interpretada por Zé Ramalho, que serve de tema musical para o núcleo dos sem-terra na trama. Poder-se-ia assinalar que, no plano sonoro, a novela oferece, de um lado, uma canção alusiva ao fazendeiro que 'marca' (seu gado, sua propriedade etc.), de outro, uma canção referida à 'massa', ao 'povo marcado' (a palavra pode ter significados subjetivos, inespecíficos, como parece ser o caso na citada canção: povo que traz 'marcas', sem afirmar diretamente quais). Mas o aspecto para o qual queremos chamar a atenção - ao citar-mos a canção de abertura da novela - é o da atribuição de características de simpatia e/ou de legitimação ao 'Rei do Gado', e, por assim dizer, das relações que eventualmente venha a estabelecer com os trabalhadores e com a terra.

A letra de *'Admirável Gado Novo'* traz elementos de contestação à vida dos que 'fazem parte dessa massa', (os trabalhadores, o 'povo') representados na novela pelos sem-terra. Mas não servirá diretamente como contestação ao 'Rei do Gado', já que o fazendeiro Bruno Mezenga é construído de forma inverossímil, ao invés de retratar fielmente um fazendeiro, o que dificilmente possibilita que seja identificado como beneficiário direto da 'engrenagem (que) já sente a ferrugem lhe comer', e antagonista dos que 'Esperam uma nova possibilidade de ver esse mundo se acabar'.

¹³⁵ Reproduzimos a letra da canção *'Admirável Gado Novo'*, com a finalidade de lembrá-la: "Vocês que fazem parte dessa massa, que passa nos projetos do futuro, é duro tanto ter que caminhar e dar muito mais do que receber. E ter que demonstrar sua coragem, à margem do que possa parecer. E ver que toda essa engrenagem já sente a ferrugem lhe comer. Eh! Oh, oh! Vida de gado. Povo marcado. Eh! Povo feliz. (bis) Lá fora faz um tempo confortável, a vigilância cuida do normal, os automóveis ouvem a notícia, os homens a publicam no jornal. E correm através da madrugada a única velhice que chegou. Demoram-se na beira da estrada e passam a contar o que sobrou. Eh! Oh, oh! Vida de gado. Povo marcado. Eh! Povo feliz. (bis) O povo foge da ignorância, apesar de viver tão perto dela. E sonham (sic) com melhores tempos vindo, contemplam essa vida numa cela. Esperam uma nova possibilidade de ver esse mundo se acabar. A arca de Noé, o dirigível, não voam, nem se pode flutuar. Não voam, nem se pode flutuar. Não voam, nem se pode flutuar... Eh! Oh, oh! Vida de gado. Povo marcado. Eh! Povo feliz. (bis)"

Terra: gigante pela própria natureza

Além dos cenários, figurinos e trilha sonora habilmente escolhidos, destaca-se a cuidadosa edição de imagens.

Lembrando que o patrão/proprietário é caracterizado como trabalhador, chamamos atenção para as tomadas que visam destacar a grandiosidade/abundância territorial do Brasil. Pois, ao lado disso, a importância do trabalhador, parece-nos, é minimizada.

Nas novelas de Benedito Ruy Barbosa, longas cenas panorâmicas de grandes plantações, que formam um ambiente predominantemente verde e que incluem o céu ensolarado, são constantes.

Tolentino (1997), ao observar as formas de retratar o rural no cinema brasileiro, já constataria o uso de amplas imagens da natureza, indicando a “riqueza da terra”, o que denotaria a forte presença da idéia segundo a qual a terra é “rica” “por si própria”¹³⁶.

Entre outras consequências, esse desmesurado peso dado à importância da terra e pouco ou nenhum no valor do trabalho, relega a plano secundário (ou inexistente) o homem e a sua ação transformadora sobre a natureza, a força produtiva: o trabalho.

Sobre o filme *'Terra é sempre Terra'*, produzido pela Vera Cruz em 1951, Tolentino (1997:37) destaca:

"... numa das cenas mais bonitas de amanhecer, onde vemos o dinamismo do trabalho e da natureza através dos cavalos em disparada do curral para o pasto, dos gansos para a lagoa, da água represada para o córrego, dos trabalhadores de enxada ao ombro indo para a lavoura, das crianças correndo junto às mães, que se dirigem para a água com trouxas de roupa à cabeça, o elogio vai para a natureza, numa sugestão de que a terra é pródiga. E os trabalhadores que ocupam a cena são mostrados sem rostos, integrados à paisagem, compondo um belo quadro de bucolismo. (...)

¹³⁶ Segundo aponta Tolentino (1997:37), essa atitude – de acentuar a importância da terra – já havia sido criticada pelo escritor Monterio Lobato, nas primeiras décadas do século passado. Ela afirma tratar-se de "Uma idéia antiga de que a terra em si é generosa e que, como já denunciava Lobato, sustentava o discurso de que o Brasil era um país rico, independente da real pobreza de sua gente."

a fazenda é rica, pois a produção é abundante. Não estão em questão o trabalho que a extrai da natureza e os braços que o sustentam."

Em *'Renascer'*, o cacau é o centro do espetáculo de imagens. João Pedro (vivido pelo ator Marcos Palmeira), filho do fazendeiro José Inocêncio (Antonio Fagundes), aparece 'pisando' o produto, junto aos empregados da fazenda. As cenas panorâmicas mostram as plantações de cacau, a imensa fazenda vista de cima (a partir de tomadas aéreas, que se repetirão nas outras novelas de Benedito Ruy Barbosa dirigidas por Jayme Monjardim) e são mostrados pés que se movimentam para trabalhar o cacau (retirada da casca?); o único trabalhador que aparece por inteiro e identificado pelo rosto é o citado personagem.

Segundo nos parece, esse não seria um detalhe de menor importância: ao contrário, trata-se de um apelo típico das tramas de Benedito Ruy Barbosa: mostrar os patrões, os donos da fazenda, trabalhando como braçais junto a seus empregados¹³⁷. Nesse caso, o trabalho do filho do fazendeiro recebe ainda mais relevo que o dos demais - já que é o único mostrado 'por inteiro' - e reveste-o com a caracterização de 'trabalhador' no sentido genérico, textual (aquele que trabalha), sobrepondo-se a uma conceitualização classista: trabalhador como sendo a 'parte' da relação capitalista que possui apenas a força de trabalho.

Também em *'O Rei do Gado'*, a paisagem das fazendas de Bruno Mezenga (Antonio Fagundes) é mostrada como rica por si mesma. Cenas velozes, acompanhando o ritmo do gado correndo no pasto, estão presentes em quase

¹³⁷ Nesse relevo que busca ao dar ao trabalho realizado pelos proprietários de fazendas, Benedito Ruy Barbosa menospreza os proprietários (ou seus familiares) que não querem trabalhar na terra. Já em *'Pantanal'*, mostrava Jove (Marcos Winter), filho do protagonista, o fazendeiro José Leôncio (Cláudio Marzo) e de sua ex-mulher que, urbanizada e nada adaptada à vida rural, dele se separa pouco depois do nascimento do filho. Jove cresce na cidade e despreza os hábitos e a vida no campo. Também em *'Renascer'* três dos quatro filhos do fazendeiro José Inocêncio (Antonio Fagundes), que viveram e estudaram na cidade, são mostrados como 'boas vidas', em contraste com o filho João Pedro (Marcos Palmeira), sem estudo, mas que, como que renunciando a si próprio, sempre viveu trabalhando na fazenda, ao lado do pai. Este leva uma vida dura, trabalhando o tempo todo e vivendo inteiramente em função da prosperidade da

todos os capítulos e completam a visão simpática em relação ao fazendeiro, que ama esses animais. O valor de troca dessa mercadoria dos animais (bois) aparece como incomparavelmente inferior à satisfação de criá-los, ao apego à natureza que caracteriza o personagem. Ao traçar uma relação afetiva do proprietário em relação à terra, e/ou ao gado, retira-se o aspecto duro (real) do latifundiário.

Na mesma novela, quase não são mostrados trabalhadores nas fazendas, a exceção de Zé do Araguaia (Stênio Garcia) e Don'Ana (Bete Mendes), dando a entender que Bruno Mezenga cuida de tudo pessoalmente - eis que, novamente, a figura do proprietário é caracterizada como de trabalhador -, contando apenas com a ajuda de tais figuras. Em contrapartida, nos acampamentos dos sem-terra, há sempre uma grande concentração de trabalhadores, muitos deles sempre desocupados, quando não, ocupados exclusivamente com a atividade política.

As dimensões exageradas das fazendas - verdadeiros latifúndios - e a quantidade também descomunal de bois talvez percam o impacto negativo (da concentração de posses nas mãos de poucos), uma vez que o fazendeiro aparece trabalhando. E cremos, também, diante da beleza natural captada pelos planos panorâmicos das cenas. É como se houvesse implícito um convite a apreciar, contemplar a natureza das pastagens e, ao mesmo tempo, defendê-la - nesse estado de beleza e silêncio - da invasão humana: estridente, destrutiva. Cria-se um clima subliminar de natureza que deve ser deixada a si mesma (na verdade, aos cuidados de quem a ama e não irá povoá-la excessivamente, nem exauri-la). Diante do apelo visual, mesmo os mais ferrenhos opositores das terras improdutivas, talvez prefiram admirar o gado correndo, deixando de lado os interesses de famélicos sem-terra. É que, se nas fazendas aparecem grandes terras sem mostrar quem delas se ocupa (a não ser o fazendeiro), nas cenas em que são mostrados os sem-terra - é mostrada, sobretudo, Luana (Patrícia Pilar), por quem o fazendeiro irá se apaixonar - os planos são fechados nos personagens, tomados em cenas em canaviais, e ali, o trabalho, praticamente não se vê.

fazenda de cacau.

Em *'Terra Nostra'* (2000), as imagens das plantações de café são insistentemente mostradas e a alusão à grandeza e prodigalidade da terra estão reafirmadas nas falas dos personagens. São frequentes os diálogos em que os imigrantes fazem comparações entre Brasil e Itália, alardeando que numa terra grande como o Brasil é possível plantar de tudo. Comentário quase sempre acompanhado da afirmação de que isso é possível porque se trata de uma terra "abençoada", ou seja, acrescentando ainda um apelo religioso.

Além da ênfase ao solo fértil, alguns closes serão para grãos - de café, por exemplo -, como é o caso em *'Esperança'*, que vão sendo semeados.

Observamos que não somente nas cenas da fazenda o trabalho é enfocado secundariamente. Em cenas do interior de fábricas isso também se dá.

Em *'Terra Nostra'*, destacamos o capítulo em que a italiana Paola assiste, junto ao banqueiro Francesco, a inauguração de seu pastificio. Nele vêem-se engrenagens de dimensões gigantescas, preparando uma massa e funcionando sozinhas, sem a presença ou necessidade de mãos humanas. Tais máquinas produzem ainda um ruído alto, ocupando toda a cena. A figura humana desaparece por completo, diante da máquina, protagonista absoluta. Nos capítulos que se seguem, o mesmo cenário é mostrado e os trabalhadores aparecem - como objetos acrescentados por último, após a inauguração do maquinário. Desenha-se, subliminarmente, a idéia segundo a qual, primeiro é preciso investimentos (no caso específico, proporcionados pelo banqueiro), depois máquinas e, por último (e a ordem dos acontecimentos, neste caso, têm grande importância), trabalhadores.

Tais trabalhadores aparecem em tomadas à distância, ou em 'closes' que os fragmentam, ou seja, ora são focalizadas mãos, ora partes das máquinas em funcionamento, numa seqüência muito rápida, que não exhibe rostos e que se detém predominantemente no maquinário.

O mesmo se dá na tecelagem em que trabalha Nina (Maria Fernanda Cândido), na novela *'Esperança'*, conforme abordaremos oportunamente.

Por fim, o 'desaparecimento' do processo de produção fora destacado pelo clássico trabalho desenvolvido por Mattelart e Dorfman (1977) em *'Para ler o Pato*

Donald'. Ao revelar as formas de reforçar os valores da sociedade norte-americana, tais como o consumismo e o colonialismo, entre outros, através dos personagens das histórias em quadrinhos criados por Walt Disney, os autores observam que:

"No universo de Walt Disney ninguém trabalha para produzir. Todos compram, todos vendem, todos consomem, mas nenhum desses produtos parece ter custado qualquer esforço. (...) O processo de produção desapareceu."

A figura do político em 'O Rei do Gado'

Julgamos que Benedito Ruy Barbosa, ao construir em suas tramas a figura do político, ora tende a desdenhá-lo ou caricaturá-lo¹³⁸. É importante destacar que, se não chega propriamente a conferir-lhe a imagem de 'vilão', tampouco se pode dizer que o alçará à condição de 'herói'. Esse tipo de personagem, em suas novelas, jamais é o protagonista, ou seja, é sempre secundário; ao menos no papel que lhe é dado pelo autor, o que não exclui a possibilidade de parcelas do público enxergá-lo como central na respectiva trama.

Personagens transgressivos ou identificados com ideais revolucionários, ainda que possam ocupar papel positivo na trama, e eventualmente atrair a simpatia dos telespectadores, ganhando lugar de 'heróis', são cuidadosamente identificados como utópicos, idealistas, visionários, no sentido pejorativo desses termos. Assim, aparecem, na melhor das hipóteses, como ingênuos portadores de idéias e posturas 'fora da realidade', deslocadas no tempo e no espaço, ou seja, simplesmente como ultrapassados e isolados socialmente.

Em 'O Rei do Gado', temos a figura do Senador Roberto Caxias (Carlos Vereza), em que aparecem elementos de exagerada honestidade.

A despeito das conhecidas regalias ao alcance dos parlamentares, como alojamento em confortáveis e às vezes luxuosas moradias, os aposentos que ele ocupa em Brasília são de espantosa simplicidade (apartamento pequeno, mobília

¹³⁸ Ao mesmo tempo, trata de não exagerar nessas direções, pois, cremos, há grupos de pressão suficientemente fortes para 'vigiá-lo' nesse sentido.

simples, composta quase que exclusivamente por estantes de livros). Aos olhos do público, esse excesso pode identificá-lo como exemplo de probidade com relação ao dinheiro público. Pode, no entanto, levar a ser considerado simplesmente como tolo ou maluco. Em última análise, deixa de ser modelar para se tornar, na prática, inverossímil.

A começar pelo próprio nome, parece caricato: caxias é sinônimo de pessoa escrupulosa no cumprimento de leis e deveres, mas acaba tendo, em função disso, um sentido figurado e jocoso, do que é excessivamente crente no que faz, exagerado no cumprimento das tarefas.

Nem a capacidade crítica, questionadora e supostamente oposicionista, nem o carisma do personagem junto ao público foram usados, em momento algum, para contestar a legitimidade da riqueza e poder do amigo latifundiário, o fazendeiro Bruno Mezenga.

Assim, no conjunto, a suposta defesa da reforma agrária feita por ele é muito limitada, para não dizer panfletária e superficial. Reforma agrária que não constranja interesses dos grandes proprietários e que, principalmente, não se guie pelos rumos escolhidos pelo MST¹³⁹.

Na trama, as terras do poderoso Bruno Mezenga foram escolhidas pelos sem-terra. O senador aparece na novela porque o fazendeiro Bruno Mezenga se vê às voltas com essa ocupação de uma de suas fazendas e procura o amigo senador.

Rapidamente, o personagem adquire destaque, só que, conforme nos parece, por outros motivos. Ou seja, no personagem, sobressaem, ao lado do

¹³⁹ Dentre os fatores que dificultam a subordinação ideológica do MST à ideologia dominante, Coletti (2002) destaca o significado assumido pelas ocupações de terra: "As ocupações são ações práticas baseadas numa carência objetiva - falta de terra, de trabalho, de comida etc. - e na convicção subjetiva de que há legitimidade em tal ato, ainda que ele contrarie o postulado legal do direito burguês de não-violação da propriedade alheia - estatal ou privada, produtiva ou improdutiva, pouco importa." (Coletti 2002:85-86) Na novela, não se negam os fatores objetivos (citados acima) das ocupações; porém, a legitimidade da violação da propriedade não é admitida, o que fica claro tanto a partir do encaminhamento

apoio que empresta à reforma agrária, as características pessoais excepcionais com que é revestido, de probidade na vida pública, de trajetória correta e incorruptível.

Para mostrar sua lealdade ao povo que o elegeu e sua assiduidade ao trabalho, o personagem aparecia discursando em cenas feitas no Congresso Nacional, com o plenário praticamente vazio.

Esse aspecto teve tal impacto que acabou provocando a ira e protesto de alguns Parlamentares contra o personagem¹⁴⁰; ao mesmo tempo, o apoio de outros.

Que os diversos políticos tenham tentado, como figuras públicas, tirar proveito da imagem do senador fictício, é fato que não pode ser confundido com uma simpatia do autor da novela nem pelas causas sociais, nem para com o movimento dos sem-terra.

Talvez as declarações elogiosas, de lideranças do PT e do MST, à época, tenham - voluntaria ou involuntariamente - contribuído para neutralizar o impacto moralizante do texto do autor. Ou melhor, tenham supervalorizado aspectos que lhes convinham (e também ao movimento pela reforma agrária) como dar visibilidade ao problema da divisão e posse da terra.

Mas isso não retira do texto da novela o tom moralista; tampouco elimina as coincidências entre esse texto de fundo e o pensamento das elites sobre a questão da terra.

das discussões sobre reforma agrária, quanto da construção de personagens patronais, ao longo da trama.

¹⁴⁰ O Senador Ney Suassuna protestou no Senado e a novela ocupou destaque na imprensa, no início de agosto daquele ano. Ele classificou a atuação do personagem como distorção da realidade, que induzia o povo a pensar que não existiam senadores honestos no país (cf. Eduardo Elias. "Parlamentares se irritam com o senador de Vereza". In '*O Estado de S. Paulo*', 04/08/1996.). Mas não houve unanimidade nesse protesto. Ao contrário. Os senadores Darcy Ribeiro e Eduardo Suplicy estiveram entre os que, de algum modo, se identificaram com o político fictício. Diversas lideranças de destaque do PT encararam com algum otimismo a novela: João Pedro Stédile e José Rainha elogiaram publicamente o fato de uma novela enfocar os sem-terra; Benedita da Silva e Eduardo Suplicy

Um senador, pelas próprias regras do sistema eleitoral, estaria necessariamente vinculado a um partido. Isso não aparece na novela, nem mesmo sob uma sigla fictícia¹⁴¹. Não vemos como um fator sem maior importância o autor ter delineado um político apartidário; traduz uma visão que consideramos próxima do anti-partidarismo.

Ao mesmo tempo, é para a negação dos políticos e das práticas políticas em seu conjunto, que nos chama a atenção a polêmica estabelecida a partir de críticas que alguns parlamentares dirigiram ao senador fictício, à época em que estava sendo exibida a novela.

Vemos um elemento a mais a denunciar a marca moralista e não voltada à reflexão das novelas de Benedito Ruy Barbosa: ou seja, chamar a atenção para os políticos (supostamente) 'tais como são', porém, a partir de um personagem modelo que nega os políticos reais. Há mais que uma denúncia, uma condenação a priori. Para os avanços sociais, em favor das lutas dos trabalhadores, nem sempre a assiduidade ao Congresso é o mais importante; às vezes, no caso de representantes dos interesses patronais, talvez fosse até mesmo desejável que faltassem às votações em que, por exemplo, rasgam-se direitos garantidos por leis aprovadas pela progressista assembléia constituinte de 1988. Mas a novela vai dando contornos segundo os quais o debate sobre a atuação parlamentar se confina no terreno superficial, supostamente ético, da assiduidade ao Congresso e/ou da conduta privada dos políticos. Importantes, porém secundários diante do conteúdo das propostas e interesses sócio-econômicos que encarnam.

Independentemente da repercussão do senador da novela, ao encarnar um estereótipo aparentemente positivo, pode, de fato, desmoralizar os políticos; justamente por aparecer como uma raridade, uma 'exceção', desqualificava os demais. Cabe refletir se essa forma de abordagem e crítica - que, por extensão,

prestaram-se a figurantes na cena do velório do personagem Roberto Caxias. Para um balanço da repercussão da novela na imprensa, ver Hamburger (2000).

¹⁴¹ Não nos parece pouca coisa a ocultação da importância da filiação dos representantes parlamentares a organizações partidárias, sobretudo num contexto de polarização de posições como a que marca os blocos partidários na cena política brasileira dos últimos anos. Fica no ar: seria um senador do PT?

desmoraliza a política, os órgãos e instituições de decisão e poder - pode ser considerada positiva (ou inofensiva) à democracia e à participação popular em movimentos sociais.

O fato que nos importa destacar é que, talvez, ele tenha se notabilizado mais por essa desmoralização que fazia dos demais políticos do que efetivamente pela defesa da reforma agrária. Elementos como a assiduidade ao Congresso ganham mais importância que o conteúdo das causas defendidas, quase que as obscurecendo completamente.

Outros elementos desse personagem merecem destaque: as idéias que defende são mostradas como fruto exclusivamente de suas próprias convicções pessoais, adquiridas pela vivência e/ou pelo estudo, sendo, acima de tudo, um humanista. De seus discursos sobressai o tom pacifista na preocupação com as desigualdades sociais, e a convicção de que 'Todos têm o direito a um pedaço de chão' marca a defesa que faz da reforma agrária. Além disso, é contra a violência, seja ela de qualquer das partes envolvidas em conflitos pela terra.

Naquele momento, crescia a violência nos conflitos por terra. Se a novela defendesse um pacifismo baseado no desarmamento dos fazendeiros, revelaria, talvez, alguma tomada de posição nítida em favor dos trabalhadores. Dá-se o contrário. A partir de elementos dados na trama, a culpa pela violência é disseminada (mesmo que não seja diretamente atribuída) entre os setores envolvidos. E os fazendeiros são, em certo sentido, poupados, já que não aparecem tal como são.

A caracterização que o autor dá ao personagem chama atenção para vários aspectos fundamentais da nossa argumentação: o fato de que o senador não tenha partido (o que não é possível segundo as regras eleitorais e normas partidárias em vigor), segundo supomos, é intencional; permite ao autor da novela manter sob maior controle o 'carisma' do personagem; podendo 'emprestá-lo' ao PT, por exemplo, somente se (e quando) interessar; os então senadores petistas Benedita da Silva e Eduardo Suplicy são mostrados na cena do velório do senador fictício, comovidos, mostram proximidade para com ele.

Somente no derrotismo e em relação aos métodos violentos adquiridos pela luta pela terra (ou seja, quando é morto), o senador Caxias é associado diretamente pelo autor da novela ao PT.

Mas essa dissociação deliberada do político e sigla partidária também pode ligar-se à pouca simpatia do autor pelas formas de representação política modernas: em diversas ocasiões, em suas novelas, transparecerá seu apego ao patriarcalismo como modelo ideal a conformar a sociedade. Não somente em novelas de época (como *'Terra Nostra'* e *'Esperança'*, em que é mais evidente), mas também conforme observou Hamburger (2000), na novela *'O Rei do Gado'*. Em nossa opinião, expressa-se por diversas nuances o mesmo conservadorismo do autor. Parece-nos que o que ele não vê com simpatia são as formas de representações políticas não elitistas, ou seja, as que incluem a participação popular. Ele é mais benevolente quando põe em cena as expressões políticas como extensões diretas dos interesses dos patrões, das classes dominantes, através de organizações partidárias e/ou figuras políticas eminentes, mas cuja finalidade seja confrontar os governantes quando estes dificultam os 'negócios' para fazendeiros e/ou banqueiros e grandes comerciantes. Isso se torna nítido a partir do deputado Augusto, de *'Terra Nostra'*. Enquanto, em *'Esperança'*, as ideologias 'de esquerda', vale dizer, a entrada das classes trabalhadoras na política, são tratadas pelo autor sob a marca de fortes estigmas.

De um modo geral, a crítica que dirige aos políticos não se refere ao fato de agirem como extensões dos interesses dos poderosos; eles são questionados em si mesmos, pelos métodos, como uma categoria à parte: político profissional¹⁴².

¹⁴² Para a compreensão de um significado difuso da figura do político, ou da liderança político-partidária, para a militância de esquerda, cremos que o parâmetro prático adotado está mais próximo do conceito gramsciano de intelectual orgânico. Como elemento que sintetiza os valores e anseios da classe operária, em oposição às visões burguesas e, ao mesmo tempo, reúne elementos da teoria e da 'praxis' política. Ele difere completamente de concepções que diferenciam rigidamente a política como vocação, como escolha pessoal por crença em um ideal da política como profissão, para ser exercida com o propósito preponderante de, com isso, receber um salário, ganhar dinheiro.

Também chamamos atenção para o humanismo com que é delineado o personagem; em oposição a uma tipologia marcadamente ideológica dos políticos 'reais' que defendem a reforma agrária. cremos que isso faz parte das influências estéticas de Bendito Ruy Barbosa, que dá, como o faziam clássicos autores da literatura considerada naturalista, o tom moral como cerne de seus personagens.

De todo modo, isso prepara o terreno para que 'monte' um político pacifista, que defende os direitos dos trabalhadores sem-terra, condenando a violência. Segundo destaca Hamburger (2000), o caráter moral conferido ao personagem Caxias na defesa que faz da reforma agrária - em oposição a uma defesa político-ideológica - contribuiu para tornar o tema palatável para grande parte do público. Não temos dúvida de que a ampliação da aceitação do movimento por reforma agrária, por parte de parcelas antes alheias ou a ele contrárias, é um fato positivo para a causa. Mas queremos problematizar esse nítido parâmetro colocado pela novela da Globo a respeito do tema. Se de um lado, dá visibilidade ao problema, por outro, delimita excessivamente o campo de reflexão sobre o tema, formando um conjunto que põe em questão a legitimidade das práticas do MST.

Ao mesmo tempo em que se criam condições de mostrar um problema grave no programa de maior audiência da TV brasileira, a forma de enfocá-lo acaba criando-lhe verdadeiras armadilhas ideológicas.

O conflito, ao ser retirado de sua dialética própria, recortado da esfera social e política em que está inserido, deixa de refletir parâmetros essenciais ao debate nacional sobre o tema. Nesse caso, o tema ter-se, supostamente, tornado mais palatável, não pode ser encarado com excessivo otimismo. Indagamos: isso não equivale a dizer que, para que um tema social crucial vire tema de reflexão e debate nacional, é necessário que passe por fabulosas mistificações?

Não achamos que a despolitização dos temas da realidade constitua uma virtude dos meios de comunicação. Ao contrário, ela acaba servindo como um instrumento a mais em favor da distorção dos fatos, da manipulação das informações, colabora para a construção da opinião pública sob bases contrárias a pressupostos essenciais dos movimentos populares e organizações coletivas dos trabalhadores - mesmo que nem sempre alcance resultados na prática.

Esse, por assim dizer, arremedo de 'materialismo', desprovido de qualquer dialética, fatos da história, sem movimento histórico - que é próprio ao naturalismo - acaba fazendo toda a diferença entre mostrar e revelar fatos da realidade.

É difícil contrapor-se ao humanismo do senador; à ênfase de que vidas não podem ser desperdiçadas, não há como discordar. Mas a violência dos conflitos pela terra no Brasil é mistificada na novela, uma vez que os verdadeiros mandantes dos crimes contra os trabalhadores não aparecem; tampouco menciona-se que há uma ação organizada por setores das classes patronais com essa finalidade. Assim, o senador ser contra a violência 'de ambas as partes' faz com que recaia, de imediato, um julgamento exclusivamente aos que aparecem como agentes dessa violência, de acordo com o mostrado na novela, ou seja, os sem-terra. Habilmente, inverte-se o sentido das coisas; a correlação de forças é francamente desfavorável aos sem-terra. A análise concreta da situação agrária mostra as formas de violência dos trabalhadores como estratégia de defesa, ao longo da história, não como uma opção moral; como uma preferência 'gratuita' e/ou irracional, pelos métodos violentos. Sendo, a própria ocupação de terras pelos trabalhadores, considerada um gesto de violência, segundo enfoque dado pelos meios de comunicação de massa.

A declaração de que a reforma agrária deve ser obtida por meios pacíficos é válida como princípio; mas ao servir de parâmetro para conter as formas de luta, passa-se para o delicado terreno do julgamento das práticas - sem ter fornecido subsídios concretos para análise e reflexão - imediatamente, sugerindo-se sua condenação.

Por fim, à despolitização a que se prestaram, tanto o movimento sem-terra como os políticos que defendem a reforma agrária, se ganham maior 'simpatia' do público, pagam alto preço: a causa é, segundo pensamos, esvaziada - em que pese o tom demagógico em que, em alguns momentos, é colocada; nessa operação, segundo nos parece, as formas atuais de defendê-la são deslegitimadas.

Outro aspecto sobre o qual fomos levados a refletir: a punição aos rebeldes nas tramas de Benedito Ruy Barbosa - a morte do subversivo - representa heroísmo ou tolice?

Nas tramas desse autor parece haver sempre pelo menos um personagem a encarnar uma postura e um discurso radical ou até mesmo subversivo à ordem capitalista.

Não consideramos porém que, com isso, revele-se a "verve política e a crítica social que caracterizam as suas telenovelas", conforme concluiu Souza (2000).

Ao contrário disso, cremos que Benedito Ruy Barbosa está entre os que preenchem com explícito moralismo as trajetórias dos "recalcitrantes", com formas sutis ou explícitas de punição ou aludem à derrota.

Os imigrantes que insinuam insatisfação diante do dono da fazenda são rotulados de ingratos, traidores ou insanos em 'Terra Nostra', onde a ideologia anarquista não apenas é esvaziada de seu real conteúdo histórico como é abertamente retratada como aventureirismo, radicalismo (copiado do 'estrangeiro', conforme o caso) ou simplesmente sinônimo de reação desesperada.

Merece destaque ainda o fato de ser o rebelde, em geral, um personagem caricato ou inverossímil.

Da pesquisa que realizou, Hamburger (2000:99) conclui como relevante que:

"...a maioria dos telespectadores tenha aprovado o Senador Caxias, mas a maior parte deles também expressou a sensação de que esse tipo de político honesto e trabalhador não existe na 'vida real'".

E julga ainda que:

"É intrigante que um dos personagens que mais atraiu a atenção de políticos e recebeu menção em seções políticas dos jornais tenha sido identificado não com a realidade, mas com a ficção (...)".

Julgamos que, seja a partir de um político excessivamente exemplar ou de um absolutamente caricatural, Benedito Ruy Barbosa expressa pelos políticos

'reais' certo desdém ou ojeriza. Através de '*O Rei do Gado*', ele parece expressar, pela negação, de qual tipo de político ele gosta mais: aquele que não existe. Ou seja ele prefere, por assim dizer, nenhum. Encarnando algo próximo da lógica dos eleitores que optam pelo voto nulo ou em branco nas eleições, como forma de manifestar seu descontentamento geral, que não tem eco em nenhuma das alternativas que se apresentam.

Outro ponto em comum: o personagem supostamente 'subversivo' ou 'inconformista', não raramente, morre antes do final da trama. É esse o caso do personagem Tião Galinha (Osmar Prado), da novela '*Renascer*' (1993) - (o retirante que questiona ingenuamente as legitimações para a posse e a concentração da terra no país dos latifúndios vai para a prisão onde enlouquece e se suicida) - e também do Senador 'progressista' Caxias, já mencionado, que defende a reforma agrária e do líder dos sem-terra Regino¹⁴³, ambos da novela '*O Rei do Gado*' (1996), que são assassinados.

Nesses três personagens há ao menos dois aspectos em comum: todos contestam, de algum modo, a má distribuição da terra no Brasil e morrem sem conquistar "*a terra que quer(am) ver dividida*".

Muitas podem ser as interpretações para o desfecho trágico escolhido por Benedito Ruy Barbosa para esses personagens que, supostamente, refletem a luta pela terra para "o povo".

Ao retratar o herói que morre pela causa, Barbosa pode estar revelando que, em alguma medida, sua obra está influenciada pelo *romantismo revolucionário*¹⁴⁴.

Mas deixando de lado reflexões sobre o herói trágico, lembremos que, dependendo da opção estética, a morte pode ter outras múltiplas representações. No cinema hollywoodiano, em geral, o perdedor morre, o herói sobrevive,

¹⁴³ Até mesmo o nome Regino, dado ao personagem que representa o líder dos sem-terra em '*O Rei do Gado*', alude claramente à liderança nacional do MST, na "vida real", Rainha. Regina em latim = Rainha.

¹⁴⁴ A esse respeito, ver Ridenti, 2000. A "morte do herói", "morrer pela causa", considerar que "o ideal é maior que a vida", são concepções que se inscrevem na perspectiva do romantismo revolucionário.

indicando que o mais fraco, o menos capaz, não sobrevive. Parece-nos que nas novelas de Benedito Ruy Barbosa, os ingênuos ou os equivocados morrem.

As causas pelas quais lutam - e/ou a forma como está instrumentalizada a luta -, aparecem como fadadas ao fracasso. A morte vem comprovar a incorreção dos métodos adotados. A morte dos personagens nas novelas desse autor não vem acompanhada da denúncia contra o que ou quem a teria causado.

A morte de Regino, em '*O Rei do Gado*' mostra-o como vítima sem carrasco. Ou, tanto pior: ele foi morto por desavenças pessoais entre os sem-terra que ele liderava e os capatazes de uma fazenda que eles planejam ocupar. Tudo se passa como se os tais capangas agissem por conta própria. Na sequência de capítulos que antecede a morte do líder Regino, os dois grupos se enfrentam e se desentendem. Mas tais desentendimentos são mostrados como rugas pessoais. Por fim, irritados com o 'jeito' de alguns dos integrantes do grupo de Regino, um dos capangas acaba atirando a esmo e matando o líder. Não se coloca em questão a legitimidade de existirem seguranças armados na porteira de uma fazenda, nem é cogitado que quem os contratou e armou seja o fazendeiro e, portanto, tenha premeditado a morte de quem viesse 'invadir' o que é dele. O motivo do trágico fim do líder sem-terra se fecha nesse círculo formado exclusivamente por trabalhadores pobres (tanto o matador, quanto o morto); alude-se ao fato de que o fazendeiro lamentou e iria apurar o fato. Assim, a despeito das cenas emocionantes que se sucederam ao fato - em que são mostrados disparos, sangue, cortejo com bandeiras e interpretações convincentes - no balanço geral, a morte não se associa às ações dos grandes proprietários de terra. Passa-se quase como uma casualidade, muito distante de se prestar a denunciar organizações que instigam e patrocinam assassinatos de quem luta por reforma agrária.

Ponto alto da novela '*O Rei do Gado*': o senador Caxias é assassinado. Ao saber que deverá haver um confronto entre os sem-terra e os capatazes de uma fazenda vizinha ao local onde encontram-se acampados os militantes, dirige-se para lá, pessoalmente - em missão apaziguadora - para tentar conter e evitar a

violência entre os 'dois lados'¹⁴⁵. É ali que o pacifista encontrará a morte: é assassinado por um dos empregados da fazenda, enquanto caminha sozinho e desarmado pelo campo. Sua morte, assim, está associada diretamente a sua adesão a causas populares, insinuadas ou referidas diretamente na novela.

Até mesmo a culpa pela morte do senador é, de alguma forma, parcialmente atribuída aos sem-terra, pois ele é assassinado num momento de tentativa de 'acalmar' os ânimos, acirrados entre as 'partes' (e aqui, entenda-se, por 'partes': de um lado, os capatazes de uma fazenda - e não fazendeiros, cuja figura continua protegida, anônima - e, do outro, os sem-terra). Da forma como são organizadas as tramas dessa seqüência, que culminam com a morte de Caxias, somente trabalhadores estão envolvidos diretamente (os empregados de um fazendeiro e os sem-terra). A morte do pacifista se deu, enfim, por causa das formas violentas adquiridas pela luta pela terra. Como na novela não aparecem nem a organização, nem a ação da violência como partindo dos fazendeiros, a única ação organizada por interesses coletivos é a dos sem-terra, as posições assumidas pelos donos de terras nem sequer é exposta ao julgamento, quanto menos à crítica e/ou denúncia. Tanto que a UDR não precisou exigir direito de resposta à Globo¹⁴⁶, nem os proprietários de terra, nem a organização que os representa foram ligados ao assassinato fictício.

¹⁴⁵ É fato extremamente grave, pelos efeitos que pode determinar na construção da opinião pública, a mistificação sobre a natureza e implicações da violência no campo. Sobre a ambigüidade da defesa da 'paz' nos conflitos por terra - que pode se estabelecer como reflexo de medidas autoritárias e unilaterais -, tomemos o exemplo dado por Stédile & Gorgen (1996:22), ao referir-se à repressão de governos militares aos movimentos rurais de contestação nos anos 60: "A década de 60 terminou com a 'paz' nos campos. Mas uma paz de cemitérios. Milhares de trabalhadores rurais do nordeste e do sul, que antes sonhavam com a aplicação da reforma agrária e preocupavam-se em organizar-se em organizações em movimentos para alcançá-la, viram seus sonhos amassados pela bota militar."

¹⁴⁶ À época, Roosevelt Roque dos Santos, presidente da UDR (União Democrática Ruralista) tornou pública sua intenção de pleitear junto à Globo o 'direito de resposta', caso a seqüência de cenas imputasse o envolvimento de fazendeiros ou da organização por ele presidida, na morte do personagem. In *'Jornal da tarde'*, 22/01/1997.

Pode-se argumentar que o fim trágico do senador conferiu 'realismo' à trama, pois, afinal, trata-se de um risco real e a novela teria chamado atenção para o fato. No entanto, cabe destacar que não serviu como denúncia dos mandantes, nem dos executores do crime, já que não há pistas sobre quem teria cometido ou planejado o assassinato.

Nesse caso, poder-se-ia argumentar: a novela abordou a impunidade. E julgamos que também não se trata disso. O assassinato simplesmente ficou insolúvel, com ênfase na tristeza pela perda, por parte dos que o conheciam e, ao mesmo tempo, resignados.

Sublinhamos: em '*O Rei do Gado*', o assassinato do líder Regino já fora mostrado como uma emboscada arquitetada inteiramente pelos empregados da fazenda que, supostamente, seria invadida, isto é, sem o conhecimento do proprietário da fazenda.

O senador se tornou, assim, mais uma vítima sem carrasco, sem culpados, pois não é sequer insinuado quem ou que setor poderia ter engendrado e executado o seu assassinato. Para constituir-se ao menos na denúncia de que se tratava de um crime impune, deveria haver algum personagem a abordar esse fato na trama, mas ela se fecha no sentimentalismo em que foi criada e em clima de despolitização sobre possíveis culpados¹⁴⁷.

A novela, ao deixar de mostrar os assassinatos como responsabilidade das classes patronais, mais precisamente, dos fazendeiros, a um só tempo, abre terreno para que mistifiquem-se (ou obscureçam-se) razões históricas para o caráter ofensivo e violento adquirido pelos conflitos por terras no Brasil e, com isso, poupa-se a imagem pública dos que patrocina assassinatos no campo.

Não apenas a denúncia, mas sobretudo a apuração dos assassinatos no campo, bem como a respectiva punição, interessam ao movimento por reforma agrária. Mais precisamente, nos termos colocados por Stédile & Gorgen (1996:46):

"Faz parte da luta pela justiça social no campo a apuração de todos

¹⁴⁷ Mais adiante, faremos outros comentários sobre as mortes de personagens 'transgressivos' nas novelas de Benedito Ruy Barbosa.

os crimes e a punição dos responsáveis e mandantes." (os grifos são nossos)

Se, enfim, nas novelas de Benedito Ruy Barbosa a 'esquerda' é mostrada como equivocada ou se seus líderes, quase sempre, como protagonistas de lutas inglórias e vítimas de perseguições que os levam a um trágico fim, pode-se argumentar que isso faz parte da realidade.

Porém, julgamos que é clara a diferença entre mostrar as mortes nesses confrontos de classe como forma de denunciar o caráter opressivo e violento das classes dominantes e uma outra forma de mostrá-los, que serve para indicar que a luta ou o confronto não são caminhos adequados, pois terminam sempre em morte; apontar supostos equívocos da 'esquerda' e seus métodos de organização e ação levando sempre a desfechos negativos.

A mensagem geral, tanto em 'Renascer' quanto em '*O Rei do Gado*', parece-nos, é desaprovar as formas de protesto e luta pela terra - pelo menos tal como a encarnam o simplório homem do campo, o senador ou o politizado líder do MST retratados nas citadas novelas.

Se a novela não desmoraliza direta e abertamente o MST - afinal, mostra, ainda que de modo prosaico e superficial, a luta dos trabalhadores pela reforma agrária - ela age deslegitimando-o indiretamente, ao minar e distorcer elementos que são centrais à compreensão das formas adquiridas por essa organização coletiva e práticas políticas¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Assim, vale destacar e reproduzir ao menos dois pontos que sustentam as concepções expressas pela organização e ação do MST sobre a violência, em confronto com o superficialismo que o discurso pacifista confere à trama - útil, talvez, aos setores que desejam que o MST abandone seus métodos de luta: 1) a convicção de que a concentração de terras é, em si, uma forma de violência, ou seja: "Em primeiro lugar, a violência no campo é uma violência estrutural. A própria estrutura de posse e distribuição da terra já é violenta." (Stédile & Gorgen 1996:71) e 2) o caráter violento das lutas não aparece como uma opção, senão, muitas vezes, como forma de auto-defesa dos trabalhadores: "A maneira mais comum de praticar violência contra os trabalhadores é a contratação de pistoleiros, que em algumas partes do Brasil têm até uma tabela de preços para praticar assassinatos. (...) Ultimamente, a pistolagem não dá mais muito resultado

Nesse sentido, ao 'mostrar a realidade', Benedito Ruy Barbosa procura moralizar as práticas políticas a serem adotadas na luta pela divisão da terra.

Esse aspecto - ou seja, o de que o citado romancista "apresenta soluções" - é mencionado por Souza (2000), mas é interpretado como uma disposição do autor de ouvir todos os setores envolvidos.

Longe dessa posição equidistante ou pluralista, julgamos que o autor coloca-se decididamente contra o sentido transformador que vem sendo proposto pelos movimentos populares pela reforma agrária e a favor do discurso das classes dominantes, de que as ocupações de terra são ilegais e devem ser combatidas a qualquer custo.

Não nos parece que, ao mostrar o povo submisso e a esquerda derrotada, esteja, com isso, procurando ser fiel à realidade. Ou ainda, buscando despertar a reflexão, a indignação, a denúncia. Pela forma como são delineados os fatos no interior da trama, fixam-se o acomodamento e o conformismo, enfim, o triunfo das idéias dominantes.

Sobre o caráter impositivo - e não reflexivo - do relato televisivo, citamos Martín-Barbero:

" (...) a telenovela ou o seriado televisivo (...) impõem uma forte codificação das formas e uma separação cortante entre heróis e vilões, obrigando o leitor a tomar partido - com a gramática da fragmentação do discurso audiovisual predominante na televisão."
(Martín-Barbero, 2001:149)

A despeito da publicidade nesse sentido, decididamente, não é a reflexão que a novela busca, já que tanto os parâmetros da discussão quanto as soluções - que aparecem aberta ou veladamente - são dadas dentro de um quadro que não represente ameaça à forma de organização da sociedade capitalista, ou seja, desafie a ordem social estabelecida. Trata-se de um jogo fechado em si mesmo. Por razões como essa, não podemos dizer que a esquerda é apenas 'retratada' nas novelas que nos propusemos analisar; ela é criticada de modo implícito.

porque os **trabalhadores organizados não viram mais outra saída do que exercer seu direito de legítima defesa.**" (idem, ibidem:76) (os grifos são nossos).

Outro fator que atua decididamente contra a reflexão é a tendência inerente à televisão - e ultimamente ainda mais em voga - de atuar no sentido da homogeneização da opinião (Martín-Barbero 2001)¹⁴⁹. A partir de generalizações, cerceiam a reflexão, desencorajando o pensamento transformador, a contestação e as saídas que estes poderiam indicar.

Ainda nesse sentido, outra indagação que se impõe, diz respeito à própria formação da subjetividade do público; afinal, ela já não se encontraria, em grande medida, envolvida em meio aos significados - simbólicos, culturais e outros - contidos nos textos televisivos? E ainda, qual o efetivo espaço de liberdade que as diferentes parcelas do público possuem, uma vez que, conforme observado de modo pertinente por Noelle-Neumann (1993)¹⁵⁰, as opiniões divergentes, discrepantes ou supostamente minoritárias se diluem na 'espiral do silêncio'?

Por fim, a despeito da presença de personagens representando o movimento dos sem-terra, a novela *'O Rei do Gado'* é marcada tanto no percurso como enfaticamente no desfecho pela reafirmação das formas consideradas legítimas - ao menos segundo as classes dominantes - de posse da terra, ou seja, pela herança familiar e/ou pela união conjugal.

A cortadora de cana Luana, que passara a viver com o fazendeiro Bruno Mezenga, dá a luz um filho deste, o que provoca a ira da ex-mulher do 'rei do gado', por ver ampliado o número de herdeiros de suas posses. A supostamente pobre sem-terra alcançara, assim, acesso à propriedade de terras não através da

¹⁴⁹ Conforme aponta Martín-Barbero: "Com frequência, as mídias costumam padronizar a opinião, homogeneizando-a a partir da sacralização das ênfases majoritárias que elas fabricam ou com generalizações afetadamente negligentes (o público midiático como uma ilusão cenográfica, que ratifica posições generalizadas) ou com pesquisas e sondagens, acolhidas sem maiores críticas e análises." (Martín-Barbero, 2001:89)

¹⁵⁰ Como a sociedade ameaça com o isolamento os que pensam de modo discrepante, a difusão de idéias dominantes se faz simultaneamente ao processo em que as consideradas minoritárias, resguardam-se. Ou seja, as idéias percebidas como dominantes, pelo clima que se estabelece a seu favor, difundem-se num efeito 'espiral', enquanto as opiniões consideradas 'desviantes' arriscam o silêncio e o esquecimento (Noelle-Neumann, 1993).

militância, da ocupação de terras, mas por ter-se unido ao rico proprietário de gado.

Mas a história não termina aí; eis que mais uma surpresa é revelada ao final da trama: ela era legítima herdeira das terras do tio de Bruno Mezenga, o fazendeiro Geremias Berdinazzi, pois se descobre que se tratava de sua sobrinha.

A essa altura, os dois fazendeiros e parentes já não eram mais inimigos e tudo se fecha num círculo em que a riqueza da família dos protagonistas não é dividida, nem 'roubada' por ninguém estranho a ela; ao contrário, é ainda mais concentrada, agora que somados os bens dos Mezenga aos dos Berdinazzi, antes separados por ódios e rancores.

É esclarecedora a cena final, no último capítulo da novela, em que Benedito Ruy Barbosa remete ao filme *'Il Novecento'* (1978), de Bernardo Bertolucci.

Os personagens vividos por Antonio Fagundes e Raul Cortêz, 'brincam de brigar', trocando palavras provocativas, num diálogo repleto de atitudes 'ranzinhas'; mais envelhecidos e cada qual com sua bengala, tendo a natureza por paisagem de fundo, caminham próximo a um trilho de trem, até desaparecerem.

O empréstimo da cena do citado filme, não sabemos se pode ser chamado propriamente de homenagem ao cineasta italiano. Pois, se Robert de Niro e Gerard Depardieu aparecem como dois velhos amigos rabugentos numa cena parecida, a coincidência da imagem, cremos, encobre um mundo de diferenças.

Bertolucci conta um século de história através da amizade e dos desencontros entre o aristocrata e o socialista. As guerras e o fascismo dilacerando as esperanças de juventude, devastando a vida de cada um deles que, separados segundo as opções de vida e militância e as determinações ligadas ao pertencimento de classe, vêem seu destino novamente se entrecruzar na velhice.

Na novela de Benedito Ruy Barbosa, conta-se o ódio entre sobrinho e tio, pelo fato deste último ter se apossado de terras da mãe do primeiro. No final (feliz), estes dois, que jamais foram amigos, aproximam-se ao ver que fora possibilitado o reagrupamento das respectivas fortunas, sem prejuízo para nenhuma das partes (Bruno Mezenga, o mais novo, herdará parte das terras de

Geremias Berdinazzi, que não possui outros herdeiros além do próprio Bruno e de Luana, que agora é mulher de Bruno).

A reconciliação entre os protagonistas (dois grandes fazendeiros) - que é delineada também pela 'reabilitação' do sobrenome de família Berdinazzi, anteriormente renegado - desenvolve-se e se encerra no âmbito da 'renegociação' 'em família' dos direitos à posse da terra por herança familiar. Renegociação no sentido em que, o ódio de Bruno Mezenga pelo suposto roubo de terras (no passado) por seu tio Geremias Berdinazzi, é superado quando se esclarece que a riqueza acumulada ao longo da vida por esse tio virá para suas mãos.

A trama central não remete a um balanço sobre as relações humanas em meio aos tempos de guerra e de paz; nem para as vicissitudes das escolhas pessoais, movidas por sentimentos, convicções e valores humanitários, tampouco para as lutas coletivas ou transformações sociais.

O percurso e desfecho da novela encerram o elogio à posse da terra acima de tudo e traz como 'moral' as grandes propriedades concentradas em mãos de onde não devem/deveriam/deverão sair jamais.

No conjunto da trama, o discurso e a ação dos movimentos reivindicatórios são esvaziados das ideologias que os movem na realidade, descaracteriza-se a situação de miséria e de dificuldades do campesinato. Além de violência e assassinatos, os trabalhadores rurais vêem suas formas de organização e luta permanentemente ameaçadas¹⁵¹. As dificuldades que enfrentam, como

¹⁵¹ A UDR, por exemplo, pode aparecer, no campo formal, como legítima entidade civil. Essa fachada não encontra respaldo junto às lideranças dos movimentos por reforma agrária, que a definem como organização que visa, entre outros objetivos, promover a violência contra trabalhadores rurais: "À medida que os trabalhadores rurais se organizam, cresce esta violência, que a partir de 1987 passou a ser coordenada por uma poderosa organização de fazendeiros chamada UDR (União Democrática Ruralista) que, além de atuar na esfera política para impedir que os sem-terra e pequenos proprietários conquistem seus direitos, faz ameaças e procura intimidar os que participam dos movimentos populares, além de se armar com armas sofisticadas, num verdadeiro arsenal pronto para reprimir." (Stédile & Gorgen 1996:76). Aponta-se ainda o papel do Estado na vigilância e na repressão: "... as polícias militares cumprem o papel de guardiãs do latifúndio e reprimem com violência. (...) Ultimamente, a Polícia Federal deu de acompanhar de perto o

intimidações e ameaças, ou outras medidas coordenadas pelos proprietários de terras, ou pelo aparato policial, não são mostradas na novela. Enfim, minimiza-se o caráter violento e/ou opressivo dos proprietários de terras no confronto com o MST (assim como dos patrões na relação com os assalariados em geral, nas demais novelas desse autor), enfim, justifica-se a concentração da posse da terra.

Pontos de sintonia entre a auto-propaganda da emissora e o indicado pelas análises conceitual-metodológicas atuais

Entre a auto-propaganda expressa pelo discurso da Rede Globo sobre suas novelas e algumas análises sobre a telenovela brasileira que vêm-se propondo como alternativas e inovadoras, vemos mais pontos de unidade do que de discrepância.

Tomemos, por exemplo, algumas conclusões do trabalho de Esther Hamburger (2000), com o qual guardamos inúmeras concordâncias, mas que, contudo, merece algumas ressalvas.

Em seu artigo 'Política e intimidade: a reforma agrária em O Rei do Gado', a autora afirma a respeito da novela que:

"Líderes de fazendeiros se sentiram identificados com os fazendeiros da novela, mas discordaram da maneira como sua imagem foi por ela construída. Líderes do Movimento dos Sem-terra apoiaram a novela, mas sempre sublinhando o seu caráter ficcional, diferente da realidade. (...) Os proprietários de terra também sentiram sua imagem afetada pela novela. Se ficasse comprovada a insinuação de que fazendeiros teriam sido culpados pelo crime, a UDR demandaria à emissora 'direito de resposta' (...)." (Hamburger, 2000:96)

Julgamos que é preciso cuidado na interpretações dos resultados desse tipo de pesquisa, cujo enfoque predominante está voltado às formas de recepção da novela pelo público, sob o risco de fazer deles derivar conclusões relativistas em torno dos significados conferidos pela novela a cada setor social ou grupo por ela retratado.

Movimento dos Sem Terra, promovendo escutas de reuniões, de telefones, infiltrando agentes nos acampamentos, perseguindo lideranças e acompanhando seus passos, vigiando casas de encontro, acusando e difamando." (Idem, ibidem:77-78).

O fato de nenhum setor ter se identificado plenamente com a forma pela qual foi construído na novela não retira a validade de nossa hipótese segundo a qual as novelas de Bendito Ruy Barbosa são mais simpáticas às visões conservadoras, patronais, enfim.

Um fazendeiro 'bonachão' da novela não se prende à forma exata de um fazendeiro, por isso, não o reproduz, não provoca no fazendeiro real uma identificação. Mas pode, exatamente por ser retratado como bom, beneficiar a imagem dos fazendeiros perante o público. Nesse caso, para os interesses patronais, serem retratados na novela diferentemente daquilo que são realmente, talvez seja ainda mais conveniente, ou seja, melhor do que se fossem fielmente copiados da realidade. A mesma lógica/manobra - ou seja, ser retratado na ficção diferentemente do que julga ser no plano concreto - talvez não interesse aos setores de esquerda.

Contrariamente a uma de nossas hipóteses principais, e que viemos desenvolvendo até aqui, sobre a novela ser favorável ao ponto de vista conservador, a autora destaca a independência da obra televisiva em relação aos fatos e grupos sociais e políticos supostamente retratados:

"Ao propiciar publicidade inédita ao MST, a novela atuou sobre a agenda política do momento a partir de um ponto de vista que não coincidiu com o de qualquer dos agentes sociais e políticos envolvidos." (Idem, p. 97)

E reafirma seu ponto de vista, enfatizando que:

"A intervenção de O Rei do Gado na conjuntura não pode ser reduzida a uma intenção identificável com algum partido político ou movimento social, ...". (idem, p. 102).

Discordamos das premissas envolvidas nessa conclusão. Julgamos que ela só é verdadeira a partir de uma ótica excessivamente formalista.

Pois julgamos que a partir de recortes e re-enlaces particulares, originais, metafóricos em alguns casos, torna-se possível identificar personagens e ações da novela com aquelas da realidade; com ao menos um fator de grande desvantagem para os setores aludidos na novela: o autor e a emissora se

resguardam sob o fato de que se trata de uma obra de ficção; caso seja necessário defenderem-se de críticas dos setores que julgaram que sua imagem foi distorcida ou prejudicada.

Foi nesse sentido a ação de Benedito Ruy Barbosa. Em entrevista concedida após a novela, diante de críticas que lhe cobravam um tratamento mais fiel dos fatos da realidade, resguardou-se o direito à construção de uma trama ficcional a partir de seu ponto de vista pessoal sobre a questão social, contra o qual, pouco ou nada pode ser acrescentado em termos de retórica.

Mas para a análise sociológica que ora empreendemos, isso é de grande valor, pois, entre outras coisas, a partir da forma como o novelista recebeu e respondeu às críticas ao seu senador fictício (O personagem Caxias foi criticado enfaticamente por uma cena feita no Congresso, tendo ao fundo o plenário esvaziado), pudemos confirmar uma de nossas impressões, a respeito do tratamento dado em suas tramas à figura do político: confere-lhe ares inverossímeis. Mais que isso, concluímos que o fato de tratar-se de uma obra ficcional permite ao autor um poder de manobra ilimitado na representação do real; afinal, quando um personagem desagradar a setores do público, basta fazer sua defesa com base na liberdade de criação. Mas é inegável que, quando a liberdade do autor ferir a imagem pública de alguém ou de algum grupo - ainda que as telenovelas não mantenham compromisso em retratar fielmente a realidade, criar-se-á um dilema de difícil solução, uma vez que situado de modo indefinido, entre a ficção e a realidade.

Enxergamos um tom irônico na afirmação dada a respeito disso por Benedito Ruy Barbosa, ao Roda Viva, segundo a qual o senador não teria escolhido um bom dia para fazer seu discurso, ao optar pela sexta-feira, dia em que o plenário está mais esvaziado, pois eles estariam em outras localidades (base política que os elegeu etc.), deixando Brasília. Foi uma forma de afirmar que o plenário nem sempre está vazio; mas que às sextas-feiras, está, o que confirma a 'veracidade' do fato transposto para a novela. É desconcertante que o autor, nesse caso (ou seja, quando dispõe de argumentos para atacar/desmoralizar os políticos), ao invés de lembrar que se trata de uma obra de ficção, como fizera

no caso de outras indagações que lhe foram dirigidas na entrevista, prefira reafirmar sua inspiração direta em 'fatos reais'.

Ainda no mesmo artigo, Hamburger (2000) afirma que:

*"A mídia, que um dia foi pensada como veículo 'neutro', difusor de informações produzidas no âmbito social, ou como meio de reprodução de ideologias dominantes, ganha **autonomia e especificidades próprias**." (idem, p. 102) (os grifos são nossos)*

Segundo explicita o resumo do citado artigo:

*"... a autora sugere a complexidade das apropriações possíveis de programas televisivos, chamando a atenção para **disjunções** entre a política institucional, a mídia e os telespectadores." (idem, p. 91) (os grifos são nossos)*

Essa convicção, no campo conceitual e metodológico, sobre a autonomia e especificidade da mídia, sua **disjunção em relação à política** (deduzida a partir das interpretações - originais, supostamente alheias a controle ideológico -, feitas das telenovelas pelos telespectadores) acaba produzindo, na prática, efeito semelhante àquilo que supostamente está criticando, ou seja, dá uma longa volta, mas torna a interpretar a mídia, no limite, se não mais como neutra, como autônoma no papel de dar visibilidade às questões sociais polêmicas.

Hamburger destaca o papel positivo de 'O Rei do Gado', que teria dado visibilidade ao MST e suas lideranças. Ela afirma:

*"Graças a 'O Rei do Gado', Rainha¹⁵², que usualmente aparecia nas seções políticas dos jornais, apareceu também na seção de televisão. (...) Embora não houvesse conexões orgânicas entre o MST e 'O Rei do Gado', a novela **conferiu visibilidade inédita para o movimento**." (idem, p. 97) (os grifos são nossos)*

A autora não afirma diretamente a neutralidade¹⁵³ da novela. No entanto, ao declarar que os parâmetros que guiam as tramas são dados, hipoteticamente, pela

¹⁵² José Rainha é um dos líderes do MST.

¹⁵³ Uma vez que é reconhecido, pela autora, que a novela 'O Rei do Gado' "...oferece parâmetros de conduta que lhes (aos telespectadores) permitem

criação artística, pela forma original escolhida pelo autor, relativiza-lhes a importância, ou seja, afasta do campo de análise o fato de que a esses parâmetros - dados pelo autor - pode-se imputar prerrogativas ideológicas ou de controle exercido por parte dos setores reais que estariam sendo retratados na ficção. Ou mais precisamente: ao afirmar categoricamente que estão situados na esfera ficcional, em certa medida, acaba por relativizar a possibilidade de que estes manifestem opções político-ideológicas bem claras e definidas.

Ademais, cremos que, em certa medida, essa forma de compreensão da mídia atual e das telenovelas em particular, vai ao encontro, unindo-se perfeitamente, ao que emissoras como a Rede Globo vêm afirmando sobre si próprias e sobre sua programação, em especial, suas telenovelas. Afirmam não ter ligações, nem interdependências para com órgãos governamentais, nem grupos ou classes sociais; ao mesmo tempo, - e fortemente apoiadas no poder de convencimento, (na unanimidade formada em torno da) alcançado pela afirmação anterior - dizem servir de motor à reflexão sobre a realidade, sem imposições.

Ou, mais precisamente, num extremo, professa-se a abordagem da realidade nas telenovelas como mera ficção, uma elaboração artística e original dos fatos, sem que se possam imputar-lhes diretamente conteúdos ideológicos, formas de controle ou função pedagógica; refletiriam fatos da realidade, mas sem prender-se a compromissos com algum setor social em específico.

Em outro extremo, a ênfase na fusão entre realidade e ficção, mas com o propósito de, sem imposições, provocar a reflexão sobre temas da realidade.

Enfim, em ambos os casos, é destacada, sem mais, a positividade da novela atual (seja ela considerada obra de ficção ou um reflexo da queda de fronteiras entre ficção e realidade): ela teria o papel de provocar o debate, desligada de padrões ou comprometimentos ideológicos a priori.

Por fim, Hamburger (2000) define:

"A novela é produto de uma combinação complexa de interações e

posicionar seus dramas pessoais cotidianos em termos que fazem sentido coletivamente." (Hamburger, 2000:93).

intenções."

Sem discordar dessa premissa, julgamos que ela pode ser aprofundada, diante de um fenômeno concreto a ser analisado: a novela é produto de uma combinação complexa que prioriza, ao menos no caso do autor que nos propusemos analisar, os elementos de conservadorismo presentes no senso comum, articulados a interesses ideologicamente demarcados: ou seja, os que visam a manutenção da sociedade vigente. Do contrário, a empresa televisiva, completamente adequada ao modo de funcionamento do capitalismo¹⁵⁴ - por descuido ou ingenuidade - não estaria pondo em curso um processo auto-destrutivo?

Que a forma de representar setores ou interesses de grupos não seja exatamente espelho do que são na realidade não faz dos personagens da ficção produtos híbridos, incapazes de gerar padrões de referências à realidade.

Também é preciso estar atento ao risco de depositar completa confiança nas afirmações dos agentes envolvidos, subestimando sua capacidade de dissimular seus reais interesses e opiniões, e/ou sua capacidade de fazer 'jogo de cena' com a mídia.

Benedita, Suplicy, Stédile e Rainha podem ter demonstrado - voluntariamente ou não (de modo pensado ou espontâneo) - algum domínio tático do espaço televisivo. Afinal, concordamos com Hamburger quando afirma que "A disputa pelo controle das representações, ou seja, pelo controle do que deve ou

¹⁵⁴ Embora não tenhamos concordância para com o estruturalismo genético, que Lucien Goldman (1964) propõe como molde para a apreensão e interpretação da obra literária, ainda vemos atualidade em sua proposta sociológica sobre a análise dos romances; baseado nas supostas relações que se estabeleceriam na narrativa, professa a existência de uma homologia entre o texto e o contexto no romance da sociedade burguesa. Ou seja, o romance burguês guardaria relações estreitas com as estruturas econômicas (as relações de troca e a produção para o mercado). Para a análise dos conteúdos dos romances televisivos atuais, ou seja, as telenovelas, a despeito das novidades aparentes, é preciso investigar se, afinal, a presença de elementos 'subversivos' à sociedade capitalista é mostrada de modo a contestar ou reafirmar os valores base dessa forma de sociedade. Lucien Goldmann. *Por une sociologie du roman*. Paris: Gallimard, 1964.

não deve ganhar visibilidade, e de que modo, é central nas sociedades contemporâneas."

Assim, o grau de contentamento ou discordância dos agentes ou grupos envolvidos precisa ser interpretado não simplesmente a partir dos vetores explicitados em suas declarações públicas, mas levando em conta seu interesse em participar no próprio jogo ideológico, buscando vencer simbólica e 'publicitariamente' a disputa criada pela novela.

Assim, a UDR poderá protestar contra a forma como foi retratada não exatamente por discordância (tal como pode fazer parecer), mas como meio de pressionar e ameaçar os autores e produtores, cerceando-lhes a partir de direitos duvidosos, de brechas jurídicas.

Do mesmo modo, é preciso ir além da pura interpretação direta das manifestações elogiosas de lideranças do MST e do PT. Elas podem revelar prudência, diante do poderoso meio de comunicação, preferindo com ele não estabelecer embates diretos. Tanto que, entre os declarações públicas sobre a novela e documentos de circulação mais restrita, como revistas do PT ou de sindicatos, poder-se-ia delinear uma ligeira ambigüidade. Nas primeiras, lêem-se declarações elogiosas; nos segundos, maior ênfase a discordâncias para com a forma da novela retratar o movimento. Bem analisadas, nada mostram de incongruências e sim de alguma percepção de que é possível aproveitar (no campo da agitação de propaganda) o espaço televisivo para apresentar aspectos do movimento, mas sem a ilusão de que ele substitua o debate e a reflexão crítica, papéis que, numa sociedade capitalista, dificilmente caberiam a seus aparelhos e instituições.

É preciso não depositar demasiadas expectativas no discurso das instituições, os quais podem revelar complexidades e controvérsias para além do afirmado publicamente.

Poderíamos indagar se as lideranças tanto do PT, quanto do MST de fato gostaram da novela ou optaram por afirmá-lo publicamente; do mesmo modo, se a UDR repudiou, de fato, a forma como mostraram-se os proprietários de terra na

trama ou apenas logrou aproveitar-se de um 'factóide' para ocupar espaço na 'mídia'.

Dizer que a novela foge ao controle dos autores e produtores é uma afirmação verdadeira; mas que não autoriza, a partir daí, a concluir que não haja por parte dos autores e da emissora a intenção de manter o debate social sob rígido controle e a recorrência a diversas formas (sutis ou grosseiras, 'manjadas' ou renovadas), visando-o.

E julgamos que esse tipo de análise pode lançar o papel das telenovelas em outra tautologia: apregoa-se insistentemente como superadas as análises dos conteúdos ideológicos da telenovela, bem como sua função de controle político o que equivale a dizer que seria um equívoco afirmar que as novelas condicionam as ações do público. No entanto, dá a entender, no interior das considerações sobre o sucesso da novela '*O Rei do Gado*' (sem apresentar dados e formas de pesquisa e análise), que ela teria influenciado uma massiva manifestação pela reforma agrária.

Em outros termos: embora a autora dê relevo às formas originais de recepção da telenovela, e de suas disjunções em relação à mídia e ou à política, acaba por relacionar, de modo direto, uma caminhada liderada pelo MST em direção à Brasília ao sucesso da novela '*O Rei do Gado*'.

Segundo Hamburger (2000:97):

*"A espetacular manifestação de rua no último capítulo da novela antecipou, e de **certa maneira influenciou, a caminhada dos sem-terra a Brasília**, vindos das mais diversas partes do país, e que terminou cerca de dois meses após o final da novela, com uma manifestação no Dia de Tiradentes."*

Ao expressar essa opinião, fecha questão sobre os referenciais políticos de milhares de pessoas, sobre as formas de mobilização popular, sobre o alcance das novelas, com base na aferição da opinião de grupos restritos que participaram diretamente da sondagem. Resvalando assim, perigosamente, para o campo da especulação analítica.

A seguir, nos capítulos 4 e 5, abordaremos respectivamente as novelas '*Terra Nostra*' e '*Esperança*', dois exemplos dentre as incursões de Benedito Ruy Barbosa por novelas 'de época', que parecem ser o gênero preferido do autor. Assim, aproveitamos para examinar as características de estilo particulares que imprime a esse gênero.

O Universo estético das novelas 'de época' de Benedito Ruy Barbosa e a recorrência ao neo-realismo

Em '*Terra Nostra*', Benedito Ruy Barbosa afirmou ter-se inspirado em reminiscências de sua infância, em histórias de amigos e familiares, para compor personagens e histórias. Ele exemplifica, citando o drama de uma criança que, dada como morta, ia ser lançada ao mar durante o trajeto do navio que transportava imigrantes italianos para o Brasil. A criança teria chorado e, portanto, salvou-se. Trata-se de história real, contada numa das cartas enviadas pelos telespectadores e que o autor da novela incluiu na trama.

A respeito de '*Esperança*', também é ressaltada a criatividade de Benedito Ruy Barbosa "... em inserir suas próprias lembranças e emoções na trama da novela que resulta o realismo que '*Esperança*' transmite." (Cf. A década de 30 através da novela *Esperança*. São Paulo: Editora Globo, p. 11, 2002.).

E, enfim, são sublinhadas suas habilidades em reproduzir a realidade:

"Quem assiste à novela Esperança, do dramaturgo Benedito Ruy Barbosa, tem a clara sensação de estar vivendo em plena década de 30." (...) "Temas universais tratados com simplicidade. (...) Enfim, é pelos caminhos e descaminhos da realidade que Benedito se deixou levar, para que a vida brotasse de cada palavra de Esperança." (idem, p.11) E sobre os personagens: "(...) São gente de novela, mas inspirada em pessoas reais. Em pessoas que viveram todas as dificuldades dos anos 30 e souberam manter bem acesa a chama da esperança." (idem, p.15)

As vivências da infância do autor - nascido em 1931 em Gália, no interior do estado de São Paulo - o convívio com imigrantes na zona rural paulista, são sempre apresentados para corroborar seu 'realismo', como uma sua 'marca registrada' impressas às tramas.

Na qualidade de testemunha ocular da história, a ficção ganha ares de documentário; o autor, alçado à condição de historiador. Reproduzimos trechos de seus depoimentos sobre *'Esperança'*, que exemplificam o que queremos indicar:

"Como sempre parto da realidade para criar meus personagens, há cenas inteiras em Esperança que eu mesmo vivi. O personagem Gaetano, por exemplo, foi inspirado em um rapaz que conheci muito de perto e ri muito com ele quando era menino. A família de camponeses italianos que, na novela, é vivida por Vincenzo, sua mulher e filhos eu também conheci". (...) "Este trabalho trouxe à tona a sensação de me ver garoto, jogando bola com os meninos italianos e alemães; eu pescando feliz da vida no sítio dos imigrantes japoneses, cantando músicas em japonês, observando costumes tão diferentes." (Benedito Ruy Barbosa In idem, p. 11).

Parte da vasta publicidade em torno das novelas de época de Benedito Ruy Barbosa indica que estariam referenciadas pelo neo-realismo¹⁵⁵, apontando-se enfaticamente para o papel do autor.

Como não poderia deixar de ser, as imagens são de grande importância, sendo relevante o trabalho de direção e o de cenografia das novelas. Louvam-se as pesquisas históricas e o talento do Diretor Luiz Fernando Carvalho e sua equipe, na recriação do contexto da época.

Ao lado disso, através do afirmado mais especificamente pela Globo, sobre a novela *'Esperança'*, compreendemos qual interpretação particular se faz do neo-realismo, ou seja, de que o importante é imitar a realidade:

"Uma das referências adotadas pela estética da novela foi o neo-realismo italiano, refletido no figurino criado por Beth Filipecki, na produção de arte de Ana Maria Magalhães e na fotografia de José Tadeu Ribeiro, Valério Boaventura e Francisco Carvalho." (Dicionário da TV Globo, 2003:296)

¹⁵⁵ Neo-realismo designa, de modo geral, movimentos literários ou artísticos que têm como ponto de partida o realismo. Especificamente, está relacionado ao movimento iniciado a partir da literatura, na Itália, em 1945, e que se estendeu às artes, notabilizando-se particularmente através do cinema. Referências específicas, bem como autores e obras, encontramos em Brunetta (2001) e Sorice (1989), entre outros.

Vale dizer que todas as novelas do autor produzidas para o horário nobre foram concebidas como superproduções. Nos primeiros capítulos de *'O Rei do Gado'* foram utilizadas cenas filmadas em película 16 mm, própria para o cinema (Dicionário da TV Globo, 2003:242); *'O Rei do Gado'*, *'Terra Nostra'* e *'Esperança'* tiveram parte dos capítulos filmados no exterior: (Itália, Inglaterra e novamente Itália, respectivamente). Foram produzidas cerca de 4.000 peças de figurino¹⁵⁶ apenas para os primeiros capítulos de *'Terra Nostra'* que, no total, somados complementos, teve cerca de 5.000 peças (Idem, p. 271). A cidade cenográfica de *'Esperança'* foi montada numa área de 13.500 m², sendo uma das maiores já construídas para uma novela (Idem, p. 296). Os cenários externos e internos (ambientes, mobília, vestuário etc.) são detalhadamente construídos, baseados em rigorosa assessoria e pesquisa histórica.

Todo esse conjunto vai revelando que a idéia da aparência está em primeiro lugar; descolada, assim, inteiramente dos princípios gerais do movimento neo-realista.

No neo-realismo está contida a denúncia e o questionamento da ordem vigente e ainda o apelo à transformação; seus precursores colocando-se, supostamente, a serviço do que julgavam ser os anseios populares. Representa, enfim, algo muito diverso do que um conjunto de técnicas utilizadas pelas produções Globo possa exprimir. No entanto, não é somente a emissora a julgar que é possível imitá-lo, num plano aparente, puramente superficial.

O diretor de *'Esperança'*, Luiz Fernando Carvalho¹⁵⁷, dá um depoimento em que está convicto de utilizar influências do neo-realismo:

"Em 'Esperança', procurei trabalhar com os prenúncios de uma ou outra característica do neo-realismo. Podemos lembrar a descoberta

¹⁵⁶ No que se refere aos figurinos, são confeccionadas pelas oficinas da Globo cerca de 1.000 a 1.500 peças de roupas por mês (Segundo dados do Globo Repórter '40 anos de telenovelas').

¹⁵⁷ Das novelas do autor produzidas para o horário nobre, na Globo, *'Renascer'*, *'O Rei do Gado'* e *'Esperança'* foram dirigidas por Luiz Fernando Carvalho (juntamente a outros diretores). *'Terra Nostra'* foi dirigida por Jayme Monjardim, com quem o autor havia trabalhado em *'Pantanal'*, pela Rede Manchete.

das paisagens e o gosto por ambientes naturais (fazendas, plantações, campos de trabalho...), a utilização de atores não profissionais (o que no caso da novela se verifica na escalação de atores de vários pontos do país, todos desconhecidos da grande mídia, como Ranieri Gonzalez, Araci Esteves, Sheron Menezes, entre outros), o gosto pela crônica do dia-a-dia (a cidade como personagem, as ruas, o bonde...)" (Luiz Fernando Carvalho In op. cit., Editora Globo, p. 17-18, 2002.)

Além da preferência por cenas junto à natureza, ou seja, menos marcadas pelos estúdios e cenários, algumas das técnicas emprestadas do cinema neo-realista podem ter, de fato, inspirado as novelas de Benedito Ruy Barbosa. Ele já apostou na escolha de atores desconhecidos do grande público para desempenhar personagens. Note-se que o fato de a atriz Cristiana Oliveira ser estreante conferiu maior realismo ao personagem Juma Marruá, em 'Pantanal', a mulher que virava onça.

Porém, é preciso lembrar que os neo-realistas procuravam em meio à gente comum quem pudesse interpretar seus personagens, pois, de acordo com sua concepção, essa era uma forma de ver o povo 'expressar-se por si próprio'. Ou seja, segundo pensavam seus autores, não se tratava, absolutamente, de lançar mão de meios de imitar a realidade.

Não era intenção do neo-realismo retratar a realidade, objetivava-se dela participar ativamente, o que seus idealizadores procuravam fazer apresentando obstinadamente documentos e reportagens, bem como testemunhos autobiográficos. Ao lado disso, buscavam aproveitar-se, tanto no teatro como no cinema, de atores encontrados junto ao 'povo', à gente 'comum', recurso que encontrará no diretor Pier Paolo Pasolini um de seus mais autênticos seguidores.

Ainda a considerar pelas afirmações de Luiz Fernando Carvalho, ele se julga depositário das influências de Cesare Zavattini e Lucchino Visconti, nas concepções que imprime a '*Esperança*':

"(...) Cabe registrar que no meu modo de ver, existem duas linhas mestras do neo-realismo cinematográfico italiano: uma ditada por Cesare Zavattini, que em muito dialogava com o documentário, o cinema direto e político, e uma outra linha, a de Lucchino Visconti, que associava as necessidades de um cinema nacional (tematizando

aspectos da cultura de seu país) a uma capacidade de incorporar também um alto nível de criação. E assim Visconti dialogava com várias outras formas de arte, como o teatro, a pintura, a literatura e a ópera. "Reconhecendo e acolhendo ensinamentos destas duas famílias, procuramos identificar no texto de Benedito quando e onde uma linguagem estética se sobrepunha à outra. Poderíamos dizer, então, que toda a primeira parte da novela gravada na Itália talvez tenha sido uma tentativa de homenagem ao neo-realismo de Zavattini, enquanto a criação dos cenários de estúdio seguiu indicações da estética viscontiana, assim como a cidade cenográfica, inspirada na concepção da cidade do filme Noites Brancas, adaptação do romance de Feodor Dostoiévski, realizado pelo mesmo Lucchino Visconti." (Luiz Fernando Carvalho in: op. cit., Editora Globo, 2002:18)

Também essa segunda parte do depoimento do diretor demonstra que apenas aspectos secundários e/ou descolados das fortes motivações do neo-realismo são mencionados. Observam-se citações e referências reais (datas, nomes de pessoas e fatos históricos) nas novelas. Vale ressaltar que o recurso a documentos históricos é típico do neo-realismo, mas neste caso, têm um sentido particular e diferenciado: prende-se ao caráter formal. Não há a intenção, nem o compromisso de utilizar o conteúdo dos documentários históricos, servem apenas para conferir um quadro de imagens que remeta à realidade. Tanto em *'Terra Nostra'* quanto em *'Esperança'*, vêem-se imagens reais (de trechos de filmes em preto e branco, registros reais de cenas tais como indústrias do início do século, ruas e praças, etc.) que foram inseridas junto às cenas dessas novelas. Aparentemente sem uma função específica que não seja a de separar as mudança de cenas, talvez sirvam a dois objetivos: conferir mais realismo, mesclando no plano das imagens ficção e realidade e dar maior ritmo às seqüências de imagens, com um recurso de linguagem publicitária¹⁵⁸. Neste caso, um recurso 'naturalista' a mais, acrescentaríamos.

¹⁵⁸ Esse apelo a recursos típicos da linguagem publicitária, por si, contribui para a fragmentação da informação. Para Martín-Barbero (2001:35-36): "... o tempo do videoclipe publicitário ou musical faz da descontinuidade a chave de sua sintaxe e de sua produtividade. Os spots publicitários fragmentam a estrutura narrativa dos relatos informativos ou dramáticos (...)."

A propósito da citação a Zavattini, é pertinente ressaltar a preocupação básica colocada a partir dos manifestos inspirados pelo estilo desse autor. Segue-se trecho de um texto publicado na Revista italiana *'Film d'oggi'*, em junho de 1945, a propósito de um grande concurso intitulado *'È accaduto veramente'* (Aconteceu realmente) destinado a 'descobrir' autores de filme:

"Il nostro concorso vuole ispirarsi alla verità, alla vita quotidiana. Vogliamo fatti veri, accaduti negli anni di guerra. Raccontateceli come potete, senza preoccuparvi di colorirli, di scriverli 'bene'. TUTTI, dall'operaio alla massaia, possono diventare AUTORI D'UN FILM. Semplicemente mettendoci al corrente d'una storia vera, che parli al cuore e sai curiosa e avvincente." (Os grifos constam da versão original) (Brunetta, 2001:7)¹⁵⁹.

Evidenciam-se algumas das preocupações neo-realistas, diametralmente opostas ao colocado pelo padrão Globo de produções. Na Itália do pós guerra, eram escassas as estruturas produtivas, mas efervescente a criatividade cinematográfica e a vontade de que as histórias partissem do povo, bem como a confiança na criatividade potencial dos indivíduos, ponto cardeal na poética zavattiniana (Brunetta 2001). Por fim, destaquemos uma vez mais a velocidade e superficialidade das informações como características das novelas e minisséries da Globo, que supostamente retratam a história do Brasil: esbanjam qualidade técnica, mas deixam a desejar (propositadamente ou não) no quesito 'fidelidade aos fatos históricos'. Enfim, o tratamento que lhes é dado é comparável ao feito nos telejornais: predomínio da superficialidade na abordagem e exacerbação do aspecto visual. De resto, é pouco provável que autores neo-realistas viessem a se identificar com as novelas desse autor e diretor; sobretudo aqueles que fizeram de sua arte, no campo cinematográfico ou outro, uma trincheira anti-fascismo ou contra a opressão em geral.

¹⁵⁹ "Nosso concurso deseja inspirar-se na verdade, na vida cotidiana. Queremos fatos verdadeiros, acontecidos nos anos de guerra. Contem-nos como puderem, sem preocuparem-se de colori-los, de escrevê-los 'bem'. TODOS, do operário à dona de casa, podem tornar-se AUTORES DE UM FILME. Simplesmente pondo em curso uma história verdadeira, que fale ao coração e seja curiosa e cheia de encantamento."

Capítulo 4

'Terra Nostra' - A 'beatificação' dos patrões

'Terra Nostra': A pretexto de mostrar a luta e o esforço dos trabalhadores, dos imigrantes italianos em sua chegada ao Brasil, no final do século XIX e início do século XX, a novela acaba mostrando é uma verdadeira 'ode' aos patrões. E a despeito de desenrolar-se em época passada, exprime elementos favoráveis ao ideário neoliberal.

Em *'Terra Nostra'*, o par central da trama amorosa se conhece no navio que transporta italianos imigrantes da Itália ao Brasil, no início do século passado. Matteo (Thiago Lacerda) viaja sozinho; Giuliana (Ana Paula Arósio), em companhia dos pais, que adoecem e morrem durante o trajeto do navio. No Brasil, separam-se involuntariamente. Ele irá trabalhar numa Fazenda, onde depois, se casará com Rosana, filha do fazendeiro Gumerindo (Antonio Fagundes). Ela será acolhida pelo italiano Francesco (Raul Cortez) (banqueiro, grande amigo de seu falecido pai) e se casará com Marco Antonio, filho deste. Irão suceder-se encontros e desencontros entre Giuliana e Matteo, bem como afastamentos e buscas dos respectivos filhos. O estudo que procuramos efetuar é centrado nos personagens que representam patrões e trabalhadores, nas relações que se desenvolvem, entre eles, bem como nos aspectos da trama que se refiram à posse da terra.

Conforme já afirmamos, as novelas de Benedito Ruy Barbosa colaboram com a formação de uma imagem positiva dos representantes das classes dominantes. Em *'Terra Nostra'*, essa característica marcante do autor (mostrar os patrões e ricos como bons), adquire ainda mais expressão.

O momento em que a novela vai ao ar, entre setembro de 1999 e junho de 2000, corresponde a um período em que a conjuntura política do país real refletia

o auge da implantação das políticas neoliberais¹⁶⁰, como privatizações de serviços e empresas públicas acontecendo em ritmo acelerado. A propaganda ideológica das políticas neoliberais investindo contra o que considera 'paternalismo' do Estado brasileiro, sobretudo pelos direitos sociais que contemplaria através de legislação do trabalho. Consideramos que, em tempos de implementação de políticas que visam a diminuição do peso do Estado na regulação das relações entre patrões e empregados, de redução de garantias legais a direitos sociais, a caracterização positiva dos patrões e o elogio ao papel que desempenham acaba tendo o sentido de avalizar o neoliberalismo no plano da propaganda ideológica.

Na novela *'Terra Nostra'*, mostrar-se-á insistentemente o paternalismo como característica das relações patrões e empregados, conforme procuramos indicar.

Ao abordarmos a construção da imagem dos trabalhadores nas novelas, não podemos deixar de assinalar a característica já tantas vezes apontada, sobretudo a respeito de personagens que representam empregados domésticos, ou seja, a sua completa disponibilidade e fidelidade aos patrões.

Nas novelas, as empregadas e 'mordomos' estão sempre acordados (a qualquer hora do dia ou da noite), bem dispostos e bem humorados, não somente para desempenhar suas tarefas domésticas (de modo perfeito)¹⁶¹, como também

¹⁶⁰ Os processos de privatização em curso no setor produtivo atingiram o seu auge, visando particularmente as áreas da mineração, energia, petro-química, petróleo, siderurgia, além das telecomunicações. Tais setores são considerados de grande interesse para o capital privado nacional ou internacional. Numa visão de conjunto dos principais ramos atingidos pelas chamadas políticas neoliberais, estão ainda os setores educação, ciência e tecnologia e saúde, nos quais ocorreu o que muitos convencionaram chamar 'privatização branca', pois, se não foram completa ou diretamente privadas instituições, sofreram processos de sucateamento, ao mesmo tempo em que cederam parcelas importantes de atuação à iniciativa privada, como atividades lucrativas. As transformações, em seu conjunto, somadas aos efeitos da globalização, vieram afetar toda a economia, causando alguns efeitos imediatos (tais como a liberalização das importações no Brasil, desindustrialização, aumento do desemprego), outros a ser considerados a médio e longo prazos.

¹⁶¹ Essa idealização da figura do empregado doméstico, que o faz aparecer como um 'escravo-feliz' foi alvo até mesmo da sátira implacável de programas humorísticos como o *'Casseta & Planeta'* da própria Globo, que 'parodiou' a empregada doméstica Zilda (Thalma de Freitas) que trabalha para Helena (Vera

se envolvem diretamente na vida privada de seus patrões, mostrando-se prontos a funcionar como seus aliados naturais, não sendo raro aparecerem protegendo-os, defendendo-os, ou como cúmplices de seus atos.

Segundo supomos, nas novelas mais recentes - sobretudo aquelas escritas por Benedito Ruy Barbosa - um outro elemento vem completar esse quadro, construindo no vídeo uma realidade sem conflitos entre patrões e empregados; através de um conjunto de características - que vai da construção dos personagens e dos diálogos, imagens, ao desenrolar das histórias - que, mais do que a resignação dos empregados, promove a 'beatificação' dos patrões e a sua respectiva 'veneração', por parte dos demais personagens.

A palavra "chave" em *'Terra Nostra'* é Pai. E em torno da palavra e da idéia de pai, são inseridos diálogos e situações para reforçar conceitos como lealdade, obediência, respeito - que se traduzem em submissão completa dos empregados (ou dos pobres) aos patrões (aos ricos) e em disponibilidade total no desempenho da vontade destes.

Os conselhos dados pelo fazendeiro e pelo banqueiro são quase sempre iniciados por frases alusivas à afetuosidade e proteção que marcariam a relação ideal entre pais e filhos. São insistentemente repetidos, por diversos personagens: "ele é como um pai para você". O fazendeiro Gumerindo age como um "pai" para o imigrante sem família Matteo; Francesco faz o mesmo em relação à órfã Giuliana.

Ocupam-se dos problemas como desemprego, falta de dinheiro ou de perspectivas, condições de moradia, criação dos filhos etc. desses personagens para os quais o enredo se incumbe de armar toda a sorte de dificuldades. Assim, temos o par amoroso Matteo e Giuliana sempre acompanhado e tutelado respectivamente pelas figuras do fazendeiro e do banqueiro, formando o que consideramos uma alusão direta à "orfandade" dos pobres, que encontra a "proteção paternal" dos ricos.

Fischer) na novela *'Laços de família'* (2000); o escárnio recaiu sobre a satisfação da empregada, que cumpria servilmente seus infundáveis deveres.

A figura do patrão, nas novelas de Benedito Ruy Barbosa, é essencialmente boa, justa, protetora, generosa. E no senso comum, o pai, mesmo quando se comporta de maneira severa, é supostamente mais experiente que o filho e age sempre para seu bem.

Confere-se, com isso, uma imagem positiva a personagens como o fazendeiro e o banqueiro - servindo para mostrar os patrões como bons para seus empregados, ou para os personagens pobres que lhe estejam próximos, constituindo-se num apelo de fundo populista.

Segundo pensamos, a associação genérica entre a figura do patrão e a de um pai ideal pode alimentar, no imaginário político, uma visão condescendente - e, ao mesmo tempo, dependente - dos trabalhadores em relação ao papel dos grupos patronais e das classes dominantes.

E a essa percepção, agregarem-se alguns significados simbólicos que essa ideologia populista pode desencadear. Se o patrão é pai, não se justifica contestá-lo, muito menos a ele contrapor-se através de sindicatos ou associações, mas quando muito, estabelecer com ele o diálogo (como se as relações entre patrões e empregados fossem redutíveis a uma relação direta, pessoal, individual); se o patrão é pai, nada fará que prejudique seus empregados (seus filhos), ao contrário, agirá sempre em seu favor (o que pode nutrir ilusões e esperanças de que a defesa dos interesses dos trabalhadores venha "de cima", sem necessidade de lutas e reivindicações).

Enfim, o paternalismo, como herança da sociedade colonial, fora dado há tempos como a marca fundamental de nossa sociedade. O que se tentava pôr em evidência era a família como um círculo fechado em si mesmo e refratário às leis e à ordem até mesmo do Estado. As comunidades domésticas como particularistas e com autoridade absoluta do pai¹⁶².

¹⁶² Sobre a autoridade do pai sobre a família nos séculos XVIII e XIX no Brasil, Holanda (1987:49) afirma: "Os escravos das plantações e das casas, e não somente escravos, como os agregados, dilatam o círculo familiar e, com ele, a autoridade imensa do pater-famílias."

Pois eis que, em tempos atuais, em que a ordem é a diminuição do 'peso' do Estado, o resgate deste modelo talvez tenha sua utilidade; a família (as abastadas, ressalve-se) assegurando por seus próprios meios, sua proteção, saúde, educação, moradia etc.

Diferentemente dos países 'do norte', onde o neoliberalismo procura se lançar contra as conquistas do Estado de bem-estar social, nos países 'do sul', ele se confronta com as débeis conquistas dos chamados governos populistas. (Moraes 2001:61).

A despeito dessa debilidade de direitos, a propaganda ideológica em prol do neoliberalismo é revestida no Brasil pela idéia - duvidosa - segundo a qual temos tido como tradição um Estado excessivamente paternal.

Parece-nos oportuno, a este ponto, interpretar a propaganda do neoliberalismo a partir de, ao menos, dois pontos sobrepostos: de um lado, vai no sentido de operar a depreciação da suposta 'proteção' estatal aos direitos sociais. A ação geral do Estado nesse sentido (da legislação que rege o trabalho, sobretudo) é classificada genérica e pejorativamente como paternal e, portanto, não adaptada à 'nova' racionalidade mundial.

Do ponto de vista da meritocracia, que acompanha e completa o sentido do discurso neoliberal, aqueles que têm 'talento'¹⁶³ não precisam de proteção, logo, nada teriam a temer diante do desaparecimento de leis e garantias sociais.

¹⁶³ Eis uma das motivações para que amplos setores de classe média tenham aderido à propaganda ideológica do neoliberalismo; ela remete diretamente ao meritocratismo. Por meritocracia, entendemos uma forma de individualismo típica das classes médias (Saes, 1977), que faz com que os trabalhadores improdutivos enxerguem os efeitos da divisão entre trabalho manual e não-manual como sendo diferenças individuais naturais. Tendem, então, a naturalizar as desigualdades sociais fundadas pelas relações de produção capitalistas. Ou seja, os efeitos de tais desigualdades aparecem-lhes como diferenças de capacidade, de esforço, de oportunidade, dedicação individuais, em resumo, de dons e méritos. Essa crença limita sua consciência, dificulta o engajamento na luta coletiva, nos sindicatos. Trata-se de uma ilusão, pois sob a sociedade dividida em classes, há desigualdade e conflito e não uma livre competição entre indivíduos em igualdade de condições. Sobre o apego à ideologia meritocrática, classes médias e políticas neoliberais, ver Fantinatti (1999; 2001).

Mas lembremos que são múltiplas as fontes de propaganda (a governamental não é a única, embora seja talvez a mais presente), e os apelos podem ser, aparentemente, contraditórios.

Assim, julgamos que como forma de reforçar a rejeição abstrata a esse suposto paternalismo estatal, opta-se por tentar substituí-lo por outro paternalismo, ou seja, procurando mostrar que o 'mercado' é seguro e protetor. Na novela, o fazendeiro e o banqueiro aparecem como que encarnando as forças produtivas, agindo norteados pelo bom funcionamento da sociedade.

Essa ênfase - dada na trama de *'Terra Nostra'* - parece revelar uma visão 'funcionalista' do autor, mostra uma sociedade em que os direitos sociais não precisam ser garantidos por leis, isto é, que as classes patronais são conscienciosas e exercem, por si próprias, formas justas de regular a sociedade.

Em *'Terra Nostra'*, a "última palavra", "a decisão mais acertada", a "escolha mais justa" é sempre dada pelos personagens que representam os patrões – e que são, ao mesmo tempo, homens mais velhos. Os bem-sucedidos, por assim dizer, ditam a todos o que fazer em cada situação, sendo sempre um exemplo a ser seguido. Ao mesmo tempo, celebra-se, permanentemente, a experiência dos mais velhos.

Assim, a coroar o conservadorismo de Benedito Ruy Barbosa, estão presentes os personagens jovens, que, em geral, dão vida às tramas amorosas, porém, o verdadeiro protagonista é sempre um homem velho e rico (ou dois, como no caso de *'Terra Nostra'*: o fazendeiro Gumerindo e o banqueiro Francesco). Nada de importante acontece sem sua participação. É a partir destes, de suas ações, histórias, idéias e conselhos que se desenvolve a trama principal, até mesmo a do par "romântico". São, como todo herói, onipresentes.

Estes personagens "paternais" se envolvem diretamente na definição dos destinos de todos, procurando "conduzir" o par romântico central a tomadas de decisões mais acertadas. Assim, podem exhibir e reafirmar, constantemente, seu próprio caráter: homens firmes e decididos, movidos pela "experiência de vida", pelo bom-senso, ao mesmo tempo, indulgentes, compreensivos, solícitos, ou em uma só expressão: pais ideais. E alçados a esse patamar, desenvolvem um

importante papel no que diz respeito à ação pedagógica, guiando os demais personagens e exprimindo lições a serem seguidas.

São, enfim, histórias que reafirmam o patriarcado, dão-se sob a égide das relações familiares e em que, ainda, o velho é sempre mostrado como superior ao novo.

Note-se, entretanto, que o que efetivamente confirma os personagens padrões e velhos em sua condição de homens exemplares é o fato de serem homens que “venceram na vida”, ou seja, são “batalhadores”, empreendedores que se tornaram ricos (ou que ficaram mais ricos do que já eram). Essa condição - de ricos e, portanto, vencedores - coloca-os, “naturalmente”, na posição de conselheiros de plantão, em oposição direta aos pobres (fracassados).

A insistência e as repetições, de temas e de elenco, constituem um fator de diferenciação, ou seja, uma característica de trabalho autoral. Afinal, o público começa perceber já a partir da presença desses elementos, quem escreve a novela.

Mas sobretudo funcionam como forma a mais de criar hábitos e imprimir conceitos (difusos) - pela repetição - no público. A repetição é típica do fazer standartizado da indústria cultural. A insistência nos mesmos temas, enfoques, formas, faz parte das estratégias de produção dessa indústria. Note-se o cinema hollywoodiano a esse respeito. Personagens e tramas que se encaminham quase sempre de modo semelhante (como nos filmes que terminam em julgamentos em tribunais, reafirmando o poder jurídico e os direitos individuais, que sintetizam a máxima liberal democrática).

Souza (1996) explica a técnica de insistir sempre nos mesmo atores como vilões; marcá-los, como maus perante o público, ajudando na identificação de quem é o mal.

Benedito Ruy Barbosa, parece-nos, faz o mesmo, ou seja, vem escalando sempre os mesmos atores, só que para interpretar os heróis, para representar os homens bons - os bons padrões - em suas diferentes novelas.

Haja vista a insistência nos mesmos atores: Raul Cortes é fazendeiro em '*O Rei do Gado*', banqueiro em '*Terra Nostra*' e também ocupa papel de destaque na mais recente novela do autor para a Globo, '*Esperança*'.

Em '*Renascer*': Antonio Fagundes faz o patriarca fazendeiro; e o repete em '*O Rei do Gado*' e em '*Terra Nostra*'. Em '*Esperança*', o mesmo ator continua a encarnar um personagem rico e poderoso. Nesse caso, trata-se de um fascista, que representaria, supomos, o 'mal'. No entanto, o que se verá a partir de Benedito Ruy Barbosa é um fascista inofensivo. Autoritário com a filha (pois deseja que ela se case com um amigo abastado e também fascista e proíbe o romance dela com o jovem Toni, com quem ela gostaria de se casar), mas que não é mostrado em nada que traduza a ação de um líder, militante ou simpatizante do fascismo.

De um modo geral, o principal aspecto que vale ressaltar em '*Terra Nostra*' é a caracterização dos ricos/patrões como bons. A construção de personagens que representam figuras patronais, além de ser cuidadosamente marcada pela retidão de caráter, evidencia-os como exemplares. O autor também evita mostrar ricos que se definam pela falta de escrúpulos, ou que possam sugerir a incompatibilidade entre riqueza e honestidade, salvo no caso dos ricos que não trabalham, ou seja, aqueles que podemos definir como 'aristocráticos'. Ao lado disso, a representação dos trabalhadores/pobres nem sempre aparece como positiva.

A novela '*Terra Nostra*' desagradou a diversas parcelas do público. E aquelas mais organizadas, expressaram publicamente sua crítica, através de artigos publicados em jornais, como foi o caso de representantes de associações de defesa dos direitos dos negros ou de preservação da memória e cultura dos imigrantes.

Achamos pertinente destacar algumas das críticas - ou leituras 'opositivas'¹⁶⁴ - que se revelaram ao longo da novela.

¹⁶⁴ Stuart Hall (1980), em seu *Encoding and Decoding in Television Discourse*, ao mesmo tempo em que adverte para a importância da situação sociocultural em que estejam inseridos os 'leitores' do 'texto' (televisivo, radiofônico etc.) destaca a

Dos negros, principalmente a idéia de que uma ex-escrava dorme (por livre escolha) com o fazendeiro e, depois, se apaixona pelo feitor. Diante da rejeição do público, a relação prosseguiu, mas com um tratamento diferenciado. Ele permanentemente fazendo auto-crítica do passado, explicando que perseguir e maltratar escravos era uma obrigação, não uma escolha pessoal.

Sueli Carneiro¹⁶⁵ cita uma cena da fase inicial da novela em que o Fazendeiro Gumerindo, ao explicar ao seu capataz porque não poderia utilizar as senzalas para abrigar os colonos italianos que chegariam para trabalhar na fazenda, afirma:

"São brancos. Trazem no coração o espírito da liberdade. Não vão aceitar essa história de senzala."

Através de afirmações como essa e ainda pela forma como são mostrados os negros em *'Terra Nostra'*, a mensagem subliminar seria a de uma suposta resignação dos negros à escravidão.

A autora aponta que, a partir de construções estereotipadas, são conferidos contornos de subserviência e o infantilismo aos personagens negros, justificando a exclusão e a marginalização. Ainda denuncia a omissão de fatos - tanto as lutas dos negros contra a escravidão, quanto a intenção de 'branquear'¹⁶⁶ a população contida no incentivo à vinda de imigrantes europeus ao Brasil desaparecem da trama - fundamentais, relacionados ao papel dos negros na história do Brasil. *'Terra Nostra'*, assim, é mencionada por Sueli Carneiro como:

função textual e seus respectivos processos de significação. O autor indica três modalidades de decodificação: a leitura preferida (a mensagem é percebida como 'natural', a audiência é passiva); leitura negociada (o destinatário aceita o código dominante, mas a partir de definições e interpretações próprias); leitura opositiva (o destinatário compreende a leitura preferida elaborada, mas redefine a mensagem num contexto alternativo).

¹⁶⁵ Cf. Sueli Carneiro, "Terra Nostra só para os italianos". In *Tendências/Debates*, *'Folha de S. Paulo'*, Caderno Opinião, p. 3, 27/12/1999.

¹⁶⁶ Segundo Skidmore (1976), no final do período escravocrata no Brasil, alguns intelectuais brasileiros teriam apoiado o esforço para que imigrantes europeus viessem trabalhar nas lavouras, baseados nos supostos efeitos 'benéficos' que isso teria para o 'branqueamento' da população.

"Um projeto que faz, intencionalmente, uma leitura do passado que omite a violência da escravidão e as diversas formas de resistência a ela desenvolvidas pelos negros, a abolição inconclusa e o papel da imigração na estratégia das elites de branqueamento da nação."¹⁶⁷

A caracterização de alguns personagens trabalhadores ou pobres, como sem escrúpulos ou sem reservas, foi observada por Florence Carboni¹⁶⁸, que aponta que as italianas pobres são mostradas como 'desinibidas', em contraste com as brasileiras ricas.

"Sobretudo impressiona a apresentação das protagonistas femininas, despidas das características essenciais das camponesas do norte da Itália. Contrariamente às mulheres da elite brasileira, como Angélica e sua mãe, as jovens italianas pobres são desprovidas da inocência, da reserva e da prudência para com os homens e o sexo. (...) É inverossímil uma jovem imigrante como Paola que se comporta com o rico Augusto como prostituta de luxo. (...) As camponesas da Globo são mulheres modernas, liberadas, iguaizinhas às lindas modelos estereotipadas dos programas televisivos. As italianas de Terra Nostra repetem o padrão global de comportamento da mulher carioca da classe média alta neste fim de século. Suas vidas são uma sucessão de relações afetivas superficiais, absolutamente estranhas à existência sofrida e batalhadora das mulheres brasileiras reais."

A despeito das críticas à novela e de eventuais modificações ocorridas na trama, em função de pressões do público, observamos que, no que se refere especificamente aos personagens ricos, algumas alterações foram sendo notadas com o desenrolar da trama, de forma que traços antipáticos, excessivamente

¹⁶⁷ Araújo (2001), ao apontar as representações negativas sobre o negro nas telenovelas, critica os estereótipos. E, embora reconhecendo que houve conquistas do negro na televisão brasileira, constata que um dos aspectos mais perversos da cultura brasileira como um todo é que se encaminha para uma estética branca. Em 'O racismo (e o avesso do racismo) na TV', Bucci (1996) aborda a nova forma de preconceito racial presente nas novelas: "Antes, o preconceito era explícito, e expulsava o negro. Agora, o preconceito está virado do avesso: você até vê um galã de novela que é negro, mas ele só está lá porque, sendo negro, contribui para fabricar na TV a imagem de pluralismo racial."

¹⁶⁸ Cf. Florence Carboni. "Terra Nostra: violências globais contra a imigração italiana". In Jornal 'Em Tempo', seção Livros & Filmes & Eventos, p. 15, Outubro/1999.

autoritários, ou que simplesmente lhes conferissem aspecto negativo, foram amenizados.

Às vésperas da estréia de *'Terra Nostra'*, em texto que reproduz a sinopse da novela e apresenta os personagens, o fazendeiro Gumerindo é descrito como "um barão do café intolerante, que não sabe lidar com os empregados". E, ainda, como "Autoritário dono de uma fazenda de café que só emprega italianos por causa da abolição da escravatura." (Cf. Alexandre Maron. "E la nave... va!". In Suplemento Tvfolha, *'Folha de S. Paulo'*, p. 8-9, 19/09/1999).

E, de fato, é assim que se comporta nos capítulos iniciais, até que esse seu aspecto irascível, quase tirânico, no tratamento com a mulher, a filha e os empregados, seja ponderado e, aos poucos, eliminado. Julgamos que a imediata transformação se trate de uma forma de proteger a figura do fazendeiro, já tão desgastada em dias de questionamento social à concentração de terras nas mãos de poucos proprietários.

Outra modificação que observamos refere-se ao feitor Antenor (Jackson Antunes). O simples fato de haver um personagem que encarnava uma função remanescente da época da escravidão – ou seja, a de um feitor – causava um impacto agressivo, que conferia uma imagem negativa ao fazendeiro Gumerindo, associada ao autoritarismo e violência remanescentes da época escravagista. Segundo cremos, essa teria sido a razão para que a produção da novela tenha optado por mudanças visíveis na forma de trajar e no novo corte de cabelo do personagem. Antenor, nas semanas iniciais da novela, era caracterizado como mau e sádico, possuía uma aparência selvagem e rude, usava barba e tinha cabelos longos e desalinhados. Em seguida, aparece de cabelos curtos, sem barba e sempre bem vestido. Ocorrem também mudanças na entonação da voz e nas expressões faciais do personagem, agora “civilizado”, embora rancoroso com a perda de espaço de poder, em seu trabalho na fazenda, na nova fase (que corresponde à chegada dos imigrantes italianos, que vem substituir o trabalho escravo).

Do mesmo modo, ocorre alteração profunda na justificativa para a relação sexual entre senhor da fazenda e escrava (prática corrente nas relações entre

senhores de engenho e escravas, segundo inúmeros estudos históricos sobre a escravidão negra no Brasil). No início da novela, as filhas e a mulher de Gumerindo reprovam-no insistentemente, recordando-lhe sempre que ele, à época da escravidão, 'deitava-se com as negrinhas da fazenda'. À certa altura da novela, a 'memória' dos personagens sobre o fato se modifica, de modo a indicar que a escrava não era usada pelo patrão, era bela, e ele era apaixonado por ela; além da insinuação da presença de sentimentos amorosos entre ele e a escrava, aparece ainda a intenção obsessiva do fazendeiro em ter um filho homem (que não conseguiu com a mulher) como justificativas para sua atitude. Também é incluída uma cena - a propósito de lembrança de um personagem -, em que a escrava Naná aparecia aceitando manter relações sexuais com o fazendeiro Gumerindo. Note-se bem: o diálogo em tom de sedução e amizade faz crer que não se tratava de uma obrigação, ou de gesto autoritário e violento praticado costumeiramente pelos fazendeiros contra a vontade de suas escravas. Por último, Naná se 'oferece' ao patrão, pois deseja em troca a libertação de seus pais. Essa não será a única vez em que, na obra de Benedito Ruy Barbosa, pobres aparecem como figuras que se colocam 'à venda' por qualquer preço.

E julgamos que é nas personagens negras e pobres que o autor concentra algumas das visões mais estigmatizantes.

Em 'Esperança', revoltada pelo fato de seu filho Maurício haver se apaixonado por Caterina, filha de imigrantes italianos donos de fazenda vizinha a sua e com os quais mantém um relacionamento litigioso pela posse das terras, a fazendeira Francisca destrata e ofende essa moça. Numa das cenas, ela aparecerá comentando com Júlia, empregada negra da casa (filha do falecido marido de Francisca com uma escrava), que gostaria de poder mandar Caterina para o tronco. Trava-se o seguinte diálogo:

Francisca: Já pensou ela no tronco, como as negrinhas sem-vergonha que se deitavam com seus amos?

Júlia: Eu sei do que a senhora está falando, mas isso já foi há muito tempo.

A referência às supostas atitudes das negrinhas, vinda de Francisca, pode significar prepotência e preconceito, como parte da construção da personagem -

autoritária, arrogante. Mas o que chama nossa atenção é a reação passiva de Júlia, como que a confirmar com a versão da patroa, resignando-se a acrescentar que se trata de coisa do passado.

Julgamos que essa versão se choca com os relatos históricos de época e ofende a memória das escrava negras, bem como pode comportar visões estigmatizadas que se transferem a suas descendentes.

Vê-se que a narrativa encontra amparo, entre outros fatores, graças a interpretações conceituais a respeito da escravidão. De acordo com Schwarcz (1998:188):

"... ao contrário de outras nações, onde o passado escravocrata sempre lembrou violência e arbítrio, no Brasil a história foi reconstruída de forma positiva, mesmo encontrando pouco respaldo nos dados e documentos pregressos."

A autora conclui, ainda, que o fato de Ruy Barbosa ter ordenado a queima de documentos sobre a escravidão, em 14/12/1890, quando ocupava o Ministério das Finanças, colaborou para o apagamento do passado, determinando um recomeço a partir do zero:

"Desde então, uma narrativa romântica falando de senhores severos mas paternais e escravos submissos e prestativos encontrou terreno fértil (...)".(Schwarcz 1998:188)

Tornando a falar de 'Terra Nostra', sobre o banqueiro Francesco, vale destacar que o personagem deixa a esposa para viver com outra mulher bem mais jovem, Paola (a bela italiana a quem ele, através de seu banco, fizera um empréstimo). Ele é casado e, além disso, Paola é bem mais jovem do que ele, fatores que tornariam o romance condenável. Mas o enredo lhe beneficia: sua mulher Janete, aristocrática e fútil, torna-se cada dia mais inescrupulosa e má, fazendo com que, a certo ponto, o "bom" homem "mereça" trocar de companhia.

Para conferir contornos de retidão a esse personagem, a novela 'atropela' a realidade. Como exemplo, observamos que o filho do banqueiro com a italiana Paola foi batizado numa Igreja, supostamente católica, o que, na realidade, não seria possível, já que o sacramento é concedido apenas a filhos de pais casados e

esse não era o caso. A palavra divórcio aparece algumas vezes - para sugerir a pressa e o desejo de 'correção' da situação conjugal entre personagens que se separaram dos respectivos cônjuges para viver junto a outro parceiro. Mas o divórcio não existia no Brasil daqueles anos retratados na novela.

Enfim, a propósito da caracterização de personagens ricos ou poderosos, recordemos, a título de comparação, daqueles presentes nas obras de Jorge Amado, como '*Gabriela*' (1975), entre outras¹⁶⁹, e o aspecto para o qual estamos chamando a atenção se torna ainda mais nítido.

Se nessas novelas há certos personagens comuns (o padre, o político, o fazendeiro, a casa de prostituição etc.), as semelhanças terminam aí.

Os personagens de Jorge Amado, ainda que 'glamourizados' nas adaptações feitas de suas obras pela Globo para a TV, ainda conservam alguns dos traços do estilo "realista" do escritor, permitindo, em certa medida, a exibição de algumas contradições sociais, são verossímeis. Sua literatura revela as hipocrisias da igreja, o poder quase absoluto dos membros das elites, seus ardis, a falta de escrúpulo dos políticos que defendem interesses anti-populares.

O mesmo se pode dizer de novelas de Dias Gomes, tais como '*O Bem Amado*' (década de 70) e '*Roque Santeiro*' (década de 80). As oligarquias, os "coronéis" são quase sempre "velhacos", corruptos, quando não abertamente tiranos e cruéis, mandantes de crimes ou de trapagens de todos os tipos, na política ou nos negócios.

E nem é necessário ir tão longe para encontrar outro tipo de tratamento a personagens que encarnam padrões. Até mesmo em novelas de Janete Clair -

¹⁶⁹ Não estamos incluindo Jorge Amado entre os autores de novelas. Baseadas em sua obra literária, foram escritas algumas histórias levadas à televisão, algumas vezes, na forma de novelas. Segundo sua afirmação, suas obras são a favor do povo: "Sempre fui um romancista de gente pobre, humilde, trabalhador, oprimido, a favor do povo pobre e contra o rico." (Ridenti, 2000). Consideramos que a forte crítica social presente nos textos originais se atenua (perde sua força) diante do forte apelo erótico, supervalorizado nas adaptações feitas pela Globo. Jorge Amado não interfere nas adaptações de seus livros para a televisão. A ele é atribuída a seguinte declaração: "Eu já fiz o livro, o que fizerem dele depois é uma outra obra que não tem nada a ver com o meu livro." (Filho, 2001:157)

lembrando que foi sempre tida como excessivamente fantasiosa - encontramos exemplos que destoam dos padrões de novelas de Benedito Ruy Barbosa. Basta mencionarmos, por exemplo, o personagem Salviano Lisboa, de *'Pecado Capital'* (1975). Os empregados de sua rede de lojas (as Lojas Centauro) cantavam um hino feito para ele, cujas estrofes, vale a pena reproduzir:

"Felizes, sorridentes, Vamos todos trabalhar, Nosso chefe é nosso pai, Nossa loja é nosso lar, Por nossa empresa, Nosso patrão, Damos a vida, O coração. Salve, salve, Salviano! Salve, salve, Salviano!" (Filho, 2001:125)

O hino, cuja autoria é atribuída à própria Janete Clair, menciona trabalhar sorridente, fazendo crer, ao mesmo tempo, que o ambiente do trabalho é o de um lar e o patrão é como um pai, a quem os empregados tudo devotariam. Por último, uma saudação repleta de personalismo, voltada ao nome do patrão.

Essa aparente devoção serve, na trama, para mostrar a falsidade com que os empregados se vêem forçados a reverenciar o patrão.

Segundo indicação do script de um dos capítulos, em que se cantava o referido hino, logo após o patrão se retirar do recinto, os empregados revelam o seu verdadeiro sentimento por ele:

"(Salviano) Procurando esconder a emoção, ele se volta e entra no elevador. Todos batem palmas, sorridentes, mas logo que ele dá as costas, um dos empregados dá uma banana." (1º capítulo da novela 'Pecado Capital', cf. Filho, 2001:125)

Ou seja, a relação dos empregados com o patrão é mostrada como marcada pela necessidade desses em adulá-lo na sua presença, mas revelam seu escárnio, tão logo percebem que ele não notará. Não há verdadeira submissão, nem é legítimo o sentimento familiar, cordial e cheio de gratidão expressos no hino.

Sobre a composição dos personagens, o diretor Daniel Filho afirma que recebeu indicação para que o patrão fosse caracterizado como severo e os que o rodeavam, como 'puxa-sacos'.

Lembremos que o ano em que se passa esta novela é 1975, portanto, sob a ditadura militar, em que obediência e respeito à hierarquia eram, presumivelmente, valores a serem exaltados.

Hinos e reverências eram comuns em relação às autoridades militares e, provavelmente, possa haver nessa forma de desenhar os personagens - além de uma componente satírica, dada pelo exagero - uma sutil equiparação da figura do patrão ao autoritarismo vigente, a partir da imitação de seus ritos e características peculiares.

Os fazendeiros, banqueiros - os patrões em geral -, nas novelas de Benedito Ruy Barbosa, são os homens-modelo, contemplando em suas ações elementos de conservadorismo de costumes, de apego às raízes, e a valorização formal das tradições familiares.

Os ricos da novela têm família, têm histórias para contar e se orientam na vida segundo rígidas tradições, isto é, há uma evidente ênfase na idéia de família para aqueles que tem posses.

Ao lado disso, sublinhamos que os personagens pobres, em geral, não têm família, ou possuem somente alguns parentes sem que, necessariamente, “vivam em família”. Ao mesmo tempo, suas histórias de vida, seu passado, são muito pouco caracterizados e detalhados. Os protagonistas pobres de *'Terra Nostra'* são caracterizados como indivíduos isolados e sem ponto de apoio ou referências estáveis na vida, o que lhes faz vulneráveis na tomada de decisões, na escolha de caminhos.

A novela mostra os pobres sempre “gravitando” em torno dos ricos, seu assuntos e problemas. Ainda mais: exhibe alguns pobres como sem valores éticos e morais, sem escrúpulos. Exemplifica-o o caso do pai de Paola, o imigrante italiano que aceita terras como forma de “reparação” à “desonra” (relação sexual sem casamento) por parte do rico Augusto à sua filha.¹⁷⁰

¹⁷⁰ No início de *'Terra Nostra'*, o fazendeiro Gumerindo, pai de Rosana, obriga o imigrante Matteo a casar-se com ela, para reparar-lhe a honra, imaginando que os dois jovens haviam mantido relações sexuais. O pai de Paola, diferentemente, aceita um pedaço de terra da fazenda em troca da “honra” da filha, “roubada” pelo

É notável a multiplicidade de detalhes para que sejam conferidos aspectos de simplicidade aos personagens ricos. Conforme já mencionamos sobre as novelas do mesmo autor, ao lado de uma caracterização dos ricos como trabalhadores, marcados pela boa conduta moral e pela bondade, lhes são conferidos traços de probidade, não esbanjam dinheiro, nem ostentam luxo e comodidades exageradas, seu lazer é frugal, o conforto é compatível com padrões médios e em nada nos fazem lembrar que se trata de ricos fazendeiros ou banqueiros.

Ao movimento de procura de moradias dos grandes cafeicultores paulistas e imigrantes bem sucedidos, junto à, então pouco movimentada, avenida Paulista¹⁷¹, em São Paulo, a novela *'Terra Nostra'* mantém fidelidade. É para lá que Gumercindo levará a família a viver, quando não estão na fazenda e é onde já morava a família de Francesco. As respectivas casas são mostradas através de tomadas das fachadas. Desse ponto de vista, são bem amplas, com grandes varandas e ajardinadas. Mas a maior parte das cenas e também as de mais longa duração, passam-se no interior destas, onde nem pelas dimensões, nem pelo excessivo luxo chamam demasiada atenção. Na casa de ambas as famílias, tudo transcorrerá em não mais que 5 ou 6 cômodos, que são pequenos ou médios: saleta de estar, sala de jantar - onde se vêem exclusivamente a mesa, de tamanho médio, em torno da qual se reúne a família para as refeições e respectivas cadeiras; a cozinha, onde eventualmente se passam cenas que

rico Augusto. Duas situações iguais (de sexo antes do casamento, no início do século passado), recebendo soluções diferentes. No caso de Paola, de família pobre, o pai adota um comportamento interesseiro, uma atitude mais próxima à de um "gigolô", do que de um pai, ao aceitar o "pagamento" como reparação. Enquanto no caso da moça rica, exige-se o casamento.

¹⁷¹ Fausto (1998) enfatiza a casa na avenida Paulista como marca prestigiosa da mobilidade ascendente e exemplifica depoimentos de descendentes de imigrantes nesse sentido. O depoimento de Castaldi exemplifica-o: "Em 1927, nosso pai alcançou o ápice da sua carreira de atacadista de cereais e nesse mesmo ano comprou um palacete perto da avenida Paulista.". Caio Prado Júnior (1975:127) também já enfatizara que "... a avenida Paulista será o bairro residencial dos milionários desta nova fase da economia paulista, estrangeiros ou de recente origem estrangeira quase todos."

envolvem empregadas e motorista; quarto do casal e quarto dos filhos e uma espécie de escritório, onde os respectivos patriarcas trabalham e/ou recebem para conversas mais sérias e/ou reservadas. Notam-se a ausência de cômodos destinados a lazer, tais como salão de festas, e também chamam a atenção as pequenas proporções da saleta e a presença de um ambiente de trabalho: o escritório.

Queremos chamar a atenção para essa ambigüidade: semelhança formal das fachadas das casas em relação a verdadeiros palacetes de época (bem como do prestigioso bairro paulistano), em contraste com o interior dessas moradias, que em nada se parecem com as originais. Cremos que é a partir de elementos como esse, pouco perceptíveis à primeira vista, que se vão construindo tramas e personagens, com critérios seletivos entre o que deve e o que não deve ser retratado na novela tal e qual mostra a realidade.

No lançamento da novela *'Terra Nostra'*, suplementos de jornais dedicados à televisão veicularam a informação segundo a qual, com o personagem Francesco (Raul Cortez), prestava-se homenagem ao Conde Matarazzo¹⁷². O autor da novela não confirmou, nem contestou a informação. Em todo caso, vejamos como eram as moradias e estilos de vida de ricas famílias que são direta ou indiretamente homenageadas na novela, pelo trabalho e pioneirismo.

Para o que nos interessa diretamente, vale destacar algumas características destacadas por Boris Fausto (1998), a respeito das moradias das décadas iniciais do século passado, para as classes mais abastadas. Ver-se-á que se voltam tanto a expressar prestígio quanto a propiciar contatos com a elite; têm proporções exageradas e são decoradas com ostentação:

"Passando pelas construções de qualidade intermediária (...), chegamos ao extremo oposto do cortiço, ou seja, o palacete mandado construir pelo imigrante enriquecido. (...) Além de expressar o êxito econômico de seu proprietário, o palacete combina a vida no interior do círculo familiar com outra dimensão, consistindo em um núcleo de prestígio e de proveitosos contatos com a elite.

¹⁷² Cf. *'Revista Minha Novela'*, Edição Especial 'viva Itália', São Paulo: Editora Abril, dezembro/1999.

Caso típico das mansões que as famílias sírias e libanesas mandaram construir junto a suas fábricas do bairro do Ipiranga. Entre elas, destaca-se o palacete de Basílio Jafet, edificado na década de 20, conhecido como Palacete do Cedro, alusão às árvores-símbolos do Líbano plantadas em um terreno de 7500 metros quadrados. Com seus 28 dormitórios, uma dúzia de banheiros de mármore italiano, salões decorados com lustres franceses, móveis do Liceu de Artes e Ofícios e afrescos encomendados a artistas italianos, a mansão foi residência da família e centro de grandes recepções." (Fausto, 1998:42-43)

Ainda sobre a 'vida social' das elites, que, como a moradia, era inconfundivelmente marcada pela riqueza e ostentação:

"Se os Jafet ostentavam sua riqueza no velho bairro do Ipiranga, aproximando fábrica de palacete, os Matarazzo concentravam-se na Paulista, a avenida que constituía um dos maiores símbolos de prestígio e também de riqueza de São Paulo. Ficaram famosos os festejos comemorativos dos casamentos de duas filhas de Andrea Matarazzo, realizados na mesma data, em 1924, respectivamente com o sobrinho deste, Francisco Matarazzo II, e um príncipe italiano. A festa não se limitou a um recinto fechado, pois o cortejo nupcial desfilou ao longo da avenida." (Idem, p. 43)

Além das festas, ressaltam-se outros padrões de diversão propiciados pela "...acumulação de riqueza, derivada essencialmente da expansão cafeeira, permitindo a multiplicação das viagens à Europa, a contratação de cozinheiros especializados" (Idem, p. 55). Julgamos relevante esse detalhamento das benesses que a riqueza propiciada pela produção do café permitiu às classes abastadas, uma vez que, na novela, o pano de fundo é uma enorme e continuamente alardeada 'crise' econômica, gerada a partir da superprodução de café, dando conta predominantemente dos sofrimentos, riscos, preocupações dos fazendeiros, banqueiros e grandes comerciantes, que devem manobrar com habilidade e trabalho uma sucessão interminável de dificuldades, causadas quase sempre pela suposta ineficiência ou desinteresse dos governantes.

Somos levados a supor que, se o autor refletisse fielmente esses elementos de conforto e luxo, ao compor os ricos em suas tramas, tornar-se-iam figuras menos simpáticas perante o público.

Para os personagens pobres, inversamente, a caracterização vem no sentido de amenizar os traços mais duros, tanto das condições de trabalho, quanto da vida cotidiana em geral, relativa a moradia e lazer.

Segundo Fausto (1998:38):

"... a forma inicial de moradia do imigrante pobre, no período da imigração em massa, em cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo, era extremamente precária. A pobreza não permitia outra coisa senão viver em cortiço - essa senzala urbana, na feliz expressão de Lemos."

Giuliana e Matteo, após abandonarem os respectivos cônjuges, irão viver num quarto na pensão de D. O aluguel é pago, principalmente enquanto Matteo está desempregado, com serviços de copa e cozinha prestados por Giuliana, em auxílio à dona da pensão. É um quarto grande e bem iluminado - com a cama do casal e um berço do filho espaçosamente instalados - ambiente de onde veremos a protagonista tomar longos e relaxantes banhos de espuma na banheira ou chorar a ausência de Matteo ou a distância em relação a algum dos filhos.

Ali, tanto as condições de conforto, quanto de privacidade, são incompatíveis com a condição dos imigrantes que, além de tudo, estão desempregados:

"A casa, com características de espaço privado, tem sido associada à ascensão da burguesia e à sedimentação de seus valores, ao longo do século XIX." (Idem, p. 40)

O cortiço, onde geralmente viviam os trabalhadores pobres em São Paulo, aparecerá apenas na novela seguinte do autor, *'Esperança'*, como que a enfatizar a vida de miséria à qual o comunista Giuseppe relegara sua mulher e filha. Nesse caso em particular, como - segundo nos parece - a situação precária de vida está diretamente ligada a ressaltar os equívocos da opção político-ideológica do personagem anarquista-comunista, o autor delineou em traços mais marcantes a pobreza de seus familiares. Nossa hipótese explicativa está amparada no fato de que a personagem Madalena (mãe de Nina) é repetitiva em relacionar a vida de pobreza à vida de militância política que seu marido Giuseppe levava; como

referência à própria pobreza, ela é enfática quando mostra o miserável cortiço¹⁷³ em que vivem (ela e sua filha).

Se as formas reais de diversão dos ricos da época são omitidas na novela, substituídas por estilos de vida pacatos e/ou pela ausência de 'vida social' e diversão - suas vidas aparecem como repletas de trabalho, atribuições, responsabilidades e com pouca diversão -, no caso dos personagens pobres, ocorre o inverso, ou seja, há exagero e fantasia na forma como são retratados, dando a entender que há pouco trabalho e muitas festas no cotidiano da lavoura, por exemplo. Essa é uma constante em novelas do mesmo autor que retratam o trabalho do camponês e já foi observada até mesmo em pesquisas realizadas para aferir as formas de recepção junto ao público¹⁷⁴.

Não se configuram como reais a fartura de alimentos e a frequência com que há festejos, que, na novela *'Terra Nostra'* traduz a vida dos imigrantes nas fazendas como relativamente boa. cremos que, também neste caso, a vida dos trabalhadores foi retratada pelo autor de modo fantasioso e retirando elementos que confeririam as maiores dificuldades enfrentadas pelos imigrantes.

Os relatos de época dão conta de miséria e escassez de alimentos; muitos trabalhadores se endividavam junto ao próprio dono da fazenda, uma vez que eram forçados a comprar alimentos de seu armazém ou venda, localizado nos limites da fazenda e o dinheiro que recebiam nem sempre superava os valores ali gastos ao longo do mês.

¹⁷³ A questão relativa à moradia (local/situação) se fixa como parâmetro claro de julgamento sobre pobreza/riqueza no interior da trama, a partir da insistência da personagem Madalena (todos os seus sonhos e desejos estão voltados a que a filha saia daquele ambiente - como sinônimo de que será feliz -, seja aceitando o apartamento oferecido pelo patrão Umberto que a assedia, seja quando Nina é pedida em casamento pelo jovem e rico José Manuel e este lhe oferece a oportunidade de morar numa casa bela, espaçosa e situada num bairro elegante de São Paulo).

¹⁷⁴ Cf. Hamburger (2000:100), em estudo de reações do público à novela *'O Rei do Gado'*: "Alguns (telespectadores) observaram a ausência de trabalho duro na rotina das fazendas representadas no folhetim."

As comemorações tinham datas específicas para ocorrer; em geral, dias de santos, batizados ou casamentos, bem como é relevante o fato de que alguns patrões proibiam tais festas.

A afetividade e a cordialidade como marcas das relações sociais

Em *'Terra Nostra'*, através de inúmeros elementos, as relações entre as classes sociais são cuidadosamente traçadas como familiares. Até mesmo as expressões utilizadas pelos personagens parecem escolhidas para conferir sempre a característica afetiva, tanto nas relações entre empregados e patrões quanto naquela dos proprietários com a terra (com a propriedade). Note-se, por exemplo, a situação criada na novela a propósito da crise de superprodução do café.

Destacamos a série de capítulos em que Angélica, filha do fazendeiro Gumercindo (ela também uma fazendeira), é mostrada como heroína. Batalhadora, da metade da novela em diante, Angélica vai se definindo como mulher que, deixando de lado o comodismo de *'sinhazinha'*, prefere seguir os passos do pai, procurando provar que, na ausência de um filho homem, o patriarca pode ver nela uma espécie de sucessor.

Ressentida pela negligência do marido, o deputado Augusto - que se importa mais com a atividade política do que com a vida conjugal - Angélica decide dar sentido à sua vida; contrariando a todos, começa a administrar a fazenda deixada pelo pai de Augusto (que adoecera e morrera recentemente) e da qual o político jamais se ocupou.

Mas imediatamente advêm, na trama, as seqüências que aludem a dificuldades econômicas que atingiriam a agricultura cafeeira. Isso vem evidenciar a personagem como pressionada, de um lado, pelo marido, o deputado Augusto (que teme o prejuízo pela queda do valor da terra e ameaça vender as terras que lhe foram deixadas pelo pai) e de outro lado, pelos colonos (meeiros, aflitos com medo que a safra de café dê prejuízos ao invés de lucros, ameaçam parar de trabalhar). Relutante, Angélica aparece no centro de uma situação de dificuldades e que envolve múltiplos interesses.

Com o peso das decisões sobre as costas, o amor à terra sintetiza sua preocupação central (diante dessa motivação predominantemente afetiva, o interesse expresso pelos demais personagens que a pressionam - em obter lucros e/ou não arcar com prejuízos -, aparece nitidamente como mesquinho, menor).

Ao longo de algumas cenas, ela repetirá, às vezes para si mesma e insistentemente:

*“Não posso **abandonar** as fazendas!”*

A palavra abandonar é usada para caracterizar a atitude que os colonos, supostamente, tomarão.

Os imigrantes italianos temem que a queda no preço do café faça com que, ao invés de receber pelo plantio e colheita realizados, arquem com prejuízos na hora de prestação de contas com os proprietários da fazenda. Eles se reúnem e vão cobrar, em tom de ameaça, a delicada dona da fazenda, numa noite em que está sozinha na fazenda em questão. (O autor dá alguns contornos sutis de covardia às ações coletivas de trabalhadores em suas novelas. Em *‘Esperança’* mostrará camponeses atirando em um fascista desarmado e sozinho, pelas costas).

Enquanto se mantém suspense sobre que atitude tomarão os empregados da fazenda de Augusto, é a mãe de Angélica, na sede de fazenda onde mora, a comentar as dificuldades que a filha viria enfrentando. No mesmo capítulo, afirma, em conversa com outra filha:

*“Parece que os colonos irão mesmo **abandonar** a fazenda”.*

Assim, o mesmo termo - abandonar - é utilizado tanto para indicar os dilemas e dificuldades vividos pela fazendeira (positiva, heróica, de amor à terra) e o eventual gesto dos trabalhadores (de traição, de ausência de compromisso, de desapego à terra, ou de esperteza, atitude popularizada através da metáfora segundo a qual 'os ratos são os primeiros a abandonar o barco quando este afunda').

Igualiza-se, no nível das palavras, duas classes sociais e duas condições antagônicas. E valoriza-se a atitude da fazendeira no confronto com a dos empregados da fazenda. Faz-se o uso de uma palavra que contém significados amplos no imaginário e que alude a relações afetivas (abandono/desapego/desproteção).

Não são levadas em conta as circunstâncias materiais, nem a natureza de classe em que se inserem e sim a sugestão de um jogo simples entre certo e errado, bom e mau, herói e vilão, contraposições reducionistas tanto quanto propositadamente maniqueístas.

O que faz esse momento da novela emblemático é o conjunto de conotações que ele comporta. Para além da afetividade que é conferida à relação da fazendeira com a propriedade e o uso da expressão 'abandonar' para tratar da fazenda supostamente em crise, há ainda outros elementos a serem comentados, como marcas do autor da novela.

Vários estigmas são postos em cena: os trabalhadores aparecem como imediatistas e egoístas, o político, por não se interessar pela fazenda e sim pela atividade política, é tido, também, como egoísta - dedicar-se à atividade política partidária e não 'entender' de agricultura, terras, fazenda, aparece como mote para a depreciação do deputado. Mas mais importante: tudo encaminha-se para que a fazendeira apareça no centro da situação embaraçosa, como alguém a quem caberá mediar os conflitos, cuidando para que a solução mais justa se dê. E ela reúne as condições necessárias para tomar a decisão mais sensata, pois dentre todos envolvidos, aparece como sendo a que age guiada pelos mais altos valores morais. Ela é delineada como idealista, como amante das 'coisas da terra' e não como gananciosa na defesa da fazenda. É mostrada como administradora, trabalhadora, mais que como proprietária.

Uma vez que as condições materiais que caracterizariam as ações e/ou interesses de cada um dos grupos sociais ali representados - o político, os colonos, a fazendeira - desaparecem, a caracterização particular dos personagens ganha força. O já afirmado 'naturalismo' se faz notório: o homem é reduzido à

dimensão moral; os personagens e fatos se desenvolvem e se encerram sob o determinismo da esfera ético-moral.

No que se refere especificamente aos trabalhadores, como a novela supostamente trataria da saga dos imigrantes, era de se esperar que ao menos alguns traços das enormes dificuldades que enfrentavam aparecessem na novela, que não se reduzissem às lágrimas por amores perdidos. Mas as dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores rurais está novamente minimizada ou ausente também nesta novela.

Sobre a situação dos pobres no campo, em meados do século XIX, vale a pena citar Freyre (1937:248-249), quando reproduz, a partir da argumentação encontrada por ele num artigo publicado no Diário de Pernambuco, a falta de garantias de quem plantava em terra alheia, diante do já potente latifúndio canavieiro:

"Como é que se exige que esses infelizes (referindo-se ao homem pobre do campo) plantem se eles não têm certeza de colha? Que incentivo existe que os induza a beneficiar um terreno, do qual podem ser despojados de um instante para outro? Nas terras dos grandes proprietários, eles não gozam de direito algum político, porque não têm opinião livre; para eles o grande proprietário é a polícia, os tribunais, a administração, numa palavra, tudo; e afora o direito e a possibilidade de os deixarem, a sorte desses infelizes em nada difere da dos servos da Idade Média."

As condições de posse e trabalho no campo no Brasil continuaram a ser definidas por um poder assimétrico, em que o proprietário é em tudo beneficiado em relação ao trabalhador rural; seja ele brasileiro ou imigrante.

Mas na novela '*Terra Nostra*', o fazendeiro, proprietário da terra; o colono, dono exclusivamente de sua força de trabalho são "julgados" pela mesma ótica; a esse ponto da trama, os diálogos paralelos, que dizem respeito à fazendeira Angélica e seus empregados, mantêm expectativa em relação à indagação: alguma das partes envolvidas abandonará ou não a terra? Eis um falso dilema (entre tantos outros) criados na trama e a introduzir sutilmente um julgamento moral sobre cada um dos setores envolvidos. E a partir desse julgamento, exalta-

se o valor dos proprietários, uma vez que a atenção dirige-se aos seus sacrifícios e riscos.

Ainda sob a suposta 'crise', merece referência o enfoque dado ao banqueiro Francesco. Este, a certa altura, vê-se diante da possibilidade de falência do banco, como uma consequência do aumento de débitos de seus clientes, que perderam terras e dinheiro, deixando de honrar compromissos contraídos com o banco em empréstimos precedentes. Pelo temor de que aquela casa bancária venha a falir em função disso, ocorre uma repentina 'corrida' dos demais clientes à sede do banco, para retirar o que haviam deixado ali investido. Francesco, preocupado diante da situação, será mostrado numa situação de quase completo isolamento, diante de ruidosos e desesperados protestos, por parte desses clientes, que dirigem-se em massa à porta de sua 'Casa Bancária'. O fazendeiro Gumerindo, que também tem dinheiro no tal banco, será um dos poucos a - em contraste com os demais clientes - manter-se confiante na capacidade do banqueiro e amigo, em solucionar o problema, sobrevivendo à crise e sem causar prejuízos aos clientes. O banqueiro aparecerá abatido, tentando uma solução, em cenas que prosseguem ao longo de alguns capítulos. Ele protagonizará cenas com contornos bastante dramáticos, em que serão constantes as tomadas em close de seu ar abatido e triste. Nelas, sobretudo quando está sozinho (no escritório de sua casa ou na sede do Banco que fechou as portas para evitar tumulto) expressa (na forma de pensamento em voz alta), além da preocupação em que nenhum dos que confiaram no banco saia prejudicado, uma apreensão pessoal: a de não decepcionar o filho, Marco Antônio, que sempre se orgulhara dele. Seus pensamentos giram em torno de como o filho, que naquela ocasião está viajando e, portanto, alheio à situação, receberia a notícia de eventual falência do banco. Francesco não é mostrado preocupado em perder sua fortuna, ou seja, na possibilidade de vir a empobrecer. Destaca-se exclusivamente a 'dor moral' de prejudicar os clientes ou de decepcionar o filho. Em nenhuma cena declara-se e/ou dá-se a entender que o motor de seus temores e angústias seja seu próprio interesse material, de perda de estabilidade econômica, conforto e prestígio social.

Em ambas as situações, os grupos constituídos nas respectivas situações (colonos à porta da sede da Fazenda, clientes à porta do Banco) são mostrados como impacientes, bem como interessados exclusivamente em seus próprios interesses mais imediatos. Portanto, podem ser interpretados como egoístas e até mesmo descompromissados para com os demais interesses envolvidos.

Os ricos (a fazendeira Angélica, o banqueiro Francesco) aparecem em primeiro plano, como personagens depositários da confiança e esperanças dos demais envolvidos. Cria-se suspense, ao longo de alguns capítulos, sobre cada uma dessas situações.

A fazendeira Angélica, por fim, consegue vender a fazenda (do marido Augusto) a tempo, ou seja, antes que ela se desvalorize excessivamente e com o dinheiro da venda, paga aos colonos para que não tenham prejuízo, mesmo que a venda do que haviam plantado se dê a baixos preços; o banqueiro Francesco consegue acalmar os clientes, convencendo-os de que, se não houver retiradas de dinheiro desnecessárias, o banco manter-se-á. Por fim, tudo se soluciona sem perdas para os que dependiam tanto de atitudes de uma quanto do outro personagem em questão.

Estes se mostram, no desenrolar e no desfecho de ambas as tensões criadas pela trama, como capazes de superar graves problemas a partir de uma visão justa e que leve em conta o conjunto dos interesses envolvidos. Mas se destacam, sobretudo, os valores afetivos como norteadores de suas decisões.

Pode-se dizer que está presente na novela o elogio à flexibilização do trabalho: ainda em *'Terra Nostra'*, a personagem Paola, já como dona de um pastifício, anuncia que, para enfrentar a 'crise' reduzirá o número de horas de trabalho de seus empregados – redução que será “naturalmente” acompanhada da conseqüente diminuição de salários - para não ter que demitir ninguém. A decisão é tomada após dias de aflição, pois conforme já anunciado, o país travessa uma grave crise econômica e ela quer enfrentar as dificuldades sem ter que demitir ninguém.

Cremos que a trama fictícia traça, em poucas palavras, certa correspondência com o quadro real de políticas trabalhistas que tanto convém ao setor patronal, em tempos de neoliberalismo político.

Ou seja, a ótica de Paola é perfeitamente aceitável quando a palavra chave a definir as relações de trabalho seja a flexibilização do trabalho e a desregulamentação dos direitos (o fim dos direitos trabalhistas definidos por leis gerais, que forneçam garantias indistintamente aos trabalhadores)¹⁷⁵.

A relação entre patrões e empregadas deve ser desregulamentada, ou seja, deve passar, cada vez mais, a ser condicionada pela renegociação das regras, ao sabor das “leis de mercado”, em que patrões e empregados negociariam as “regras” do trabalho, segundo cada nova situação. O quadro ideal que a ideologia neoliberal busca conferir a essa ausência de leis que “protejam” e garantam os direitos do trabalhador se traduz em termos “positivos”: “liberdade” de “negociação”. A liberdade é ideal de todos; negociação sugere diálogo, co-participação, entendimento e é também desejável.

Paola irá pagar menos aos funcionários, para não ter que demitir. É o elogio da livre negociação, está feito na novela.

E as expressões não apenas de conformismo e complacência, como também de satisfação conferidos aos empregados do pastificio na respectiva cena reafirma, mais uma vez, a concepção segundo a qual o trabalhador não tem direitos, o patrão é que lhe faz concessões. A atitude do personagem que representa o patrão, nesse caso, não somente não é questionada ou criticada, como é saudada como solução que vem salvar os interesses dos trabalhadores que, sem a solução dada pelo patrão, não teriam saída¹⁷⁶.

¹⁷⁵ É o elogio da livre negociação, que espera do trabalhador uma reação “compreensiva” sobre o direito aos patrões ao máximo lucro e mínimo risco. O empregado deve “colaborar”, nos momentos de dificuldades, ainda que o significado dessa “colaboração” seja abrir mão de direitos.

¹⁷⁶ Em alguns países de forte tradição do movimento sindical e operário, as crises servem para alavancar e fortalecer as lutas coletivas. Isso mostra que o conformismo não é o único caminho a seguir. Exemplos de crescimento da taxa de sindicalização são apresentados por Márcio Pochman: “Em países como Estados Unidos, França, Inglaterra e Japão, por exemplo, a taxa de sindicalização

Vale a pena reproduzir trechos da seqüência que se deu nessa fase da história. Paola comenta seu tormento - pela 'pena' que sente dos empregados que teria que demitir - com Giuliana, sua amiga e empregada. Aparece preocupada com o assunto em diversas cenas, bem como consulta insistentemente as 'planilhas' do pastificio, sempre afirmando:

"Deve haver uma solução!"

Por fim, tem a idéia de reduzir horas de trabalho e salários. Insegura sobre se pode fazê-lo, vai aconselhar-se com o marido, o banqueiro Francesco que responde:

"Claro que pode fazer: você é a patroa! É você quem decide!"

São sublinhados não somente a bondade e preocupação do empregador para com os empregados como, ao mesmo tempo, sua autoridade em contraposição à situação de 'beco sem saída' dos que têm apenas a força de trabalho a oferecer. Nas inúmeras cenas de dificuldades dos empregados, como risco de desemprego ou o descontentamento dos colonos, dão-se diálogos em que a conclusão, segundo pudemos observar, é sempre a mesma, ou seja: 'Pode não estar bom assim como está, mas ao menos não estou passando fome'.

No caso da solução dada por Paola, Giuliana (que trabalha no pastificio), aparece comentando com o marido Matteo, em tom positivo, a decisão da proprietária da fábrica de macarrão, segundo a qual os empregados terão jornada de trabalho e salários reduzidos:

"Assim terei mais tempo para poder ficar com minha bambina!"

Além dessa muito alardeada 'crise do café', que cria permanentemente terreno propício à aparição dos ricos em ações pela garantia de emprego, moradia, rendimentos, empréstimos bancários, alude-se ainda a outros problemas

caiu em média, entre 1970 e 1992, de 31,4% para 22,5%, enquanto em países como Alemanha, Canadá, Itália e Suécia aumentou, em média de 42,1% para 47,5%, no mesmo período de tempo." (Pochman, 1997:64).

e circunstâncias para que estes possam exprimir sua cooperação para com os personagens pobres.

Ao longo da novela, são propaladas epidemias. Também diante de problemas dessa natureza, ver-se-ão pobres desnorteados e ricos prontificando-se a contornar satisfatoriamente cada situação. Um exemplo marcante é o de Giuliana que, diante da enfermidade do filho mais velho, acaba entregando sua filha ao pai da criança, Marco Antonio (filho do banqueiro Francesco), de quem ela já está separada, desde que decidiu ir viver ao lado de Matteo.

A partir de dados e referências históricas, pode-se verificar que muitos hospitais - alguns existentes até os dias de hoje - foram criados naquele início de século, como forma de atender, em massa, vítimas de epidemias.

Além disso, diante das carências de assistência social pública, organizavam-se sociedades de socorro mútuo, que proporcionavam auxílio em caso de enfermidades, invalidez e outros, sendo situadas, segundo Fausto (1998) "a meio caminho entre as esferas pública e privada". Sobretudo no caso de imigrantes italianos, eram dezenas as associações a que podiam recorrer:

"...em sua origem, as sociedades de socorros mútuos tinham uma destinação vinculada a uma determinada nacionalidade, ou mesmo, sobretudo no caso de italianos, a uma determinada região de origem. Entre 88 associações de socorros mútuos - 74 localizadas em São Paulo (capital) e catorze em Santos -, no período entre 1859 e 1935, (...)." (Fausto, 1998:30)

De acordo com esse relato, principalmente os imigrantes italianos podiam recorrer a formas de apoio e socorro que não a exclusiva e diretamente proporcionada pelo poderio econômico.

Isso tudo está ausente da trama, de forma a aumentar as possibilidades que a recorrência à ajuda dos ricos apareça como único meio de amenizar ou resolver o problema.

E ainda, aqui, novamente, o poder público é ridicularizado - a exemplo do que acontece em relação à propalada crise do café, pela qual o presidente Campos Sales é responsabilizado nos discursos do deputado Augusto -; a única

ação do Estado¹⁷⁷ mostrada é a iniciativa de, como forma de conter a proliferação de ratos nos centros urbanos, o governo teria oferecido dinheiro aos que caçassem-nos. Tarefa à qual os meninos negros - Tiziu e José Alceu - dispõem-se prontamente .

A figura do banqueiro e do banco na novela 'Terra Nostra': auxiliando os trabalhadores

A figura do banqueiro e do banco, de modo geral, aparecem como simpáticas e úteis¹⁷⁸ na novela *'Terra Nostra'*. Na respectiva trama, o banqueiro Francesco financia o projeto de Amadeu e Matteo de construção de casas, ou mais especificamente, torna-se sócio dos dois nesse micro empreendimento. Eles pretendem construir várias moradias e, com a venda delas, quitarem o valor das que construirão para si próprios morarem com suas famílias.

Trabalham, por algum tempo, nesse projeto; Amadeu sempre reclamando do que considera um exagero: dividir com o banqueiro metade da quantia a ser apurada em dinheiro. Matteo toma a defesa do banqueiro, justificando-a; afinal, sem o dinheiro por ele emprestado, não seria possível edificar as casas e é preciso louvar-lhe a confiança dada e o dinheiro emprestado. Vicissitudes criadas no desenrolar da trama impedirão que realizem o sonho.

Alcançar a casa própria foi se tornando um objetivo generalizado nas camadas pobres (Fausto, 1998:40); sobre as formas e estratégias mais usuais de atingi-lo, ressalta-se o empenho individual em fazê-lo:

¹⁷⁷ Segundo Teixeira (1996:195): "... a preocupação básica da teoria neoliberal (está) em mostrar o mercado como um mecanismo insuperável para estruturar e coordenar as decisões de produção e investimento sociais." Ele aponta que, no Brasil "... a descrença com o Estado interventor é alimentada por campanhas políticas da direita populista, que vê na intervenção do Estado a raiz de todos os males sociais: inflação, corrupção, ineficiência, desmandos etc. (p. 223)." Francisco José Soares Teixeira. "O neoliberalismo em debate". In Francisco José Soares Teixeira (org.). *Neoliberalismo e Reestruturação Produtiva - As novas determinações do mundo do trabalho*. São Paulo: Cortez Editora, 1996.

¹⁷⁸ Num momento em que, no plano concreto, os que se opõem às políticas neoliberais criticam as altas taxas de juros permitidas e outras concessões que as instituições bancárias recebem do governo.

"O viajante Raffard, que visitou São Paulo em 1890, relata que o operário imigrante, morador em cortiço ou cômodo alugado em velho casarão abandonado por família importante, comprava a prestações um lote situado em arruamento popular, em zona fabril. Depois de pago, esse terreno era hipotecado, e com o dinheiro assim obtido era construída a casa, própria, de três ou quatro cômodos: quarto, sala, 'varanda'(sala de jantar e de estar íntimo) e cozinha. Mais tarde, depois de serem pagas as prestações desse empréstimo, era a casa, por sua vez, hipotecada, e com o capital obtido o imigrante estabelecia-se por conta própria e assim iniciava sua ascensão social." (Idem, p. 41)

Fora também Francesco a financiar a fábrica de massas da italiana Paola, também aí, na forma de sócio.

Em ambas as situações, para o que importa aqui destacar, sobressai a generosidade do personagem Francesco e de sua Casa Bancária para com os mais necessitados; e também a dependência destes trabalhadores - mesmo quando estão associados entre si, como é o caso de Amadeu e Matteo - em relação aos personagens ricos, ao seu poder econômico.

O capital inicial, emprestado por Francesco, é referido como essencial aos projetos, nessas duas situações que exemplificamos e em várias outras ao longo da novela.

É interessante notar que, até mesmo do ponto de vista de uma possível inspiração do personagem Francesco Magliano na trajetória de Francisco Matarazzo, haveria uma certa inversão; Matarazzo vem da Itália ao Brasil em 1881 e, em 1900, inaugura no bairro do Brás, São Paulo, o Moinho Matarazzo, que produz farinha de trigo e massas. Seu 'Império' vai se ampliando no curso de mais alguns anos (em que surgem uma metalúrgica, uma tecelagem, dentre outras fábricas), e com o crescimento de seu patrimônio, chega a fundar o Banco Commerciale Italiano di São Paulo e depois o Banco Italiano del Brasile. Na novela, a Casa Bancária aparece como um negócio para seu proprietário mas, ao mesmo tempo, como um benefício geral, que está na base dos demais investimentos, aos quais personagens pobres acorrem quando em dificuldades. Julgamos que essa imagem fictícia é mais simpática, ao apresentar a Casa

Bancária como base a novos empreendimentos e não como resultado da acumulação de capitais nas mãos de poderoso empresário.

Essa ajuda dos ricos aos pobres - em que pese tratem-se, ambas as partes, de imigrantes italianos - não corresponde ao que ocorria mais comumente, ou seja, é exagerada e contestável.

Dos relatos e documentos da época, delineiam-se formas de sociabilidade, laços de grupos e/ou ajuda mútua no interior de associações culturais ou de socorro e clubes; sobretudo, de modos mais segmentados segundo a classe social.

No campo cultural e político, do apurado por Fausto (1998), destacamos:

"Entre a variedade de clubes, lembremos o Círculo Italiano, fundado em São Paulo em 1911, existente até hoje, que abriga gente da elite. (...) cuja atividade, entretanto, não se limitava a festas e comemorações. Nos anos que se seguiram ao triunfo do fascismo na Itália (1922) (...). Com uma composição social oposta, destaquemos os centros populares inspirados pelos anarquistas, de vida transitória, de que é um bom exemplo, entre muitos outros, o Círculo Educativo Libertário Germinal." (idem, p. 28-29)

Coesão social e identidade nacional - A ausência de desigualdades e conflitos e a índole pacífica e submissa do trabalhador

Nas novelas de Benedito Ruy Barbosa, a submissão - ou a servidão consentida - caracteriza as relações entre trabalhadores e patrões, tantas vezes destacada (como vício ou virtude) nos estudos clássicos da sociologia brasileira. Ou simplesmente, ressalta-se o brasileiro cordial¹⁷⁹. Eis que, a completar a bondade dos ricos, aparece o servilismo (submissão) e a cordialidade dos pobres:

¹⁷⁹ Segundo definira Holanda: "Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade - daremos ao mundo o 'homem cordial'. A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal." (Holanda, 1987:106-107).

Uma parte importante da clássica sociologia brasileira¹⁸⁰ apresentava o Brasil como país em que as relações entre ricos e pobres (senhores de engenho e escravos, patrões e empregados etc.) seriam predominantemente marcadas por laços paternos, característicos das relações familiares¹⁸¹, formando uma sociedade 'cortês'. Ao retratar o povo brasileiro como sempre contrário a radicalismos, Freyre (1985:13) classifica-o como "... essencialmente plástico e flexível."

Outro aspecto complementar a esse é a ênfase no conagração. Bucci (1996:33) aponta, na televisão, a pátria como ponto atrativo e afirma que a recorrência a ufanismo e patriotismo não seriam exclusivos dos tempos de ditadura, perduram ainda, como formas de reforçar o conagração, a confraternização. No dizer desse autor, a programação televisiva está pautada pelo apelo ao amor à pátria - bem entendido: uma pátria imaginária, criada pela tv:

¹⁸⁰ Sobretudo as obras de Gilberto Freyre, e em todas as conceituações com ênfase nas inter-relações culturais que se deram entre as diferentes raças e segmentos sociais na formação social brasileira e que definem nossa sociedade genericamente como cordial. Ver especialmente Gilberto Freyre, *Interpretação do Brasil - Aspectos da formação social brasileira como processo de amalgamento de raças e culturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 (Título original: *Brazil: an Interpretation*, 1944). Ortiz (1984) observa, em relação ao pensamento de Gilberto Freyre, que este encerra contradições. Afirma que, se sua obra possibilita a afirmação inequívoca de um 'povo' - ao trabalhar a temática do popular, oferece-lhe uma 'carteira de identidade' - ela "...imprime à discussão da cultura brasileira uma orientação conservadora." Sua abordagem das manifestações culturais não favoreceria o que nelas existe de dinâmico e transformador (Ortiz, 1984:46-47). Corbisier critica o suposto caráter do povo brasileiro segundo apresentado em obras como *Raízes do Brasil* e *Interpretação do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, respectivamente. Duvida de seu valor empírico e aponta o conservadorismo de seus autores: "... é significativo que tais ensaios não incluam uma só estatística, um só dado numérico. Se das obras passássemos ao exame da posição política de seus autores, veríamos serem todos conservadores, sem compromisso com qualquer espécie de mudança ou reforma de estruturas econômicas e sociais do país. Indiferentes à transformação do real, podiam desinteressar-se da objetividade, entregando-se, sem ricos, aos devaneios da imaginação." (Corbisier, 1966:353).

¹⁸¹ Como resultado, muitos dos enfoques baseados nessa matriz teórica vinham negar, não apenas a existência de antagonismos, como ate mesmo a presença de

"O que temos hoje no Brasil, na era da globalização, é ainda o produto daquele velho projeto autoritário: a gente brasileira, condenada à desigualdade, com pior distribuição de renda do mundo, é o país que vibra unido na integração imaginária: na Copa do Mundo, no final da novela, na morte do ídolo do automobilismo, na 'festa cívica' das eleições presidenciais. Não por acaso, todos esses momentos de confraternização são espetáculos de TV. (...) A auto-imagem da sociedade brasileira ainda é dada por esse modelo. Agora, como na época da ditadura" (Bucci, 1996:17)

Com isso, as novelas desse autor também não fogem à regra presente na televisão de modo generalizado: procurando produzir/manter o fortalecimento de uma identidade nacional. Reforçam e atualizam a idéia genérica de coesão do povo brasileiro, ocultando conflitos e desigualdades.

Recorrendo ao conjunto de valores difundidos na sociedade, as novelas apelam à idéia generalizada de que o brasileiro é de 'índole pacífica'. As relações sociais são frouxas, tênues, ou caracterizadas por laços de tipo familiar, ou seja, onde prevalece a afetividade, e não marcadas por desigualdades, por formas as mais diversas de exploração, nem por antagonismos de interesses econômicos¹⁸². As reações populares violentas, os confrontos e conflitos que elas encarnam, são negados ou mascarados¹⁸³.

conflitos na relação entre classes dominantes e classes oprimidas que a análise marxista apontava.

¹⁸² Essa mistificação é muito facilitada uma vez que, no capitalismo, a situação de exploração é ocultada pelo direito, pela suposta igualdade no plano civil, que pode ser resumida na clássica afirmação segundo a qual: "Os homens são iguais perante a lei". Ao abordar a '*ficção jurídica*', característica do capitalismo, Marx (1988) afirma: "O escravo romano estava preso por correntes a seu proprietário, o trabalhador assalariado o está por fios invisíveis. A aparência de que é independente é mantida pela mudança contínua dos padrões individuais e pela *fictio juris* (ficção jurídica, nota dos tradutores) do contrato." (Marx, 1988:150). Ainda em '*O Capital*', Marx (1988) aborda também a maior visibilidade da exploração no feudalismo; o servo trabalha para o senhor em local e tempo diferentes dos que trabalha para si e sua família. Essa dificuldade em visualizar a exploração sob o capitalismo parece ter facilitado a argumentação dos que consideram ultrapassado o debate teórico em torno das "lutas de classes".

¹⁸³ Apesar de, nos novos tempos, a tortura, o exílio, as guerrilhas, os antigos e recentes movimentos populares violentos ganharem espaço em minisséries e novelas, observamos que esses fatos têm como que roubados de si, o essencial:

Assim, difundem modelos de comportamento subalterno, de resignação diante das desigualdades, enfatizando a harmonia entre patrões e empregados, traduzida em situações fictícias - das quais *'Terra Nostra'* está repleta - em que a solução de conflitos é baseada na suposta 'bondade' dos patrões, como compensação à 'lealdade' dos empregados.

A realidade das lutas sociais no campo, bem como as relações sociais entre trabalhadores rurais e fazendeiros não possui, em regra, o clima pacífico conferido por essas novelas; tampouco as relações dos camponeses imigrantes ou brasileiros é caracterizada exclusivamente pelo servilismo e obediência.

Os meados do século XIX e início do século XX foram marcados por rebeliões e lutas intensas dos pobres no campo, por todo o país. Como principais conflitos estão Canudos (1896/1897), Contestado (1912/1916) e o Caldeirão (1936/1938). Sobre o extermínio dos rebelados contra a exploração no campo, em Canudos, Facó (1963:118-119) afirma:

"Falava-se na integridade, na honra, na dignidade nacional, em defesa da República. E sob a máscara desta fraseologia executou-se o nefando crime contra Canudos, cujos assaltantes chegaram a requintes de selvageria. A degola dos combatentes rurais foi um dos atos mais repugnantes que se conhece na história das guerras. Não encontra paralelo em outra luta civil no Brasil (...). Canudos era um exemplo perigoso de que não deveria ficar memória. Exterminados seus habitantes, até o último, deveria ser reduzido a cinzas. (...) A ordem terminante do comando das tropas do governo foi esta: 'não deixar nem um pau' que indicasse ter havido ali uma concentração de camponeses em revolta contra a opressão e a miséria. Nada que lembrasse uma insurreição de pobres do campo."

Euclides da Cunha dedicará 'Os Sertões' e inúmeros artigos e discursos para denunciar o que chama de 'crime de Canudos', exaltando o ocorrido como

eles vêm despolitizados, ou traduzidos pela linguagem e pelo ritmo publicitário, isto é 'videoclipizados'. Martín-Barbero (2001:35-36) aponta a instantaneidade, a fragmentação e a superficialidade da narrativa na mídia, que tem como chave a descontinuidade. Ele assinala na mídia atual o 'tempo do videoclipe publicitário ou musical'.

exemplo inédito de resistência popular, a despeito da desproporção de forças no confronto com tropas do exército:

"Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados." (Cunha 2002:359)

Numa etapa posterior, o trabalho dos colonos italianos¹⁸⁴, concentrado sobretudo nas fazendas, bem como as circunstâncias mais gerais de sua vinda e fixação no Brasil, foram caracterizados por imensas dificuldades e conflitos, que ficaram retratados, em grande medida, pelos relatórios consulares da época, tais como os que detalham o decreto Pinetti, de 1920¹⁸⁵, que passava a proibir a subvenção da viagem de italianos e mostram períodos de refluxo no que se refere à vinda desses imigrantes.

As condições de vida precárias a que eram submetidos nas fazendas onde eram empregados, provocavam tanto movimentações pela volta à Itália como pela saída do campo, em busca de trabalho nos centros urbanos em formação.

A marca da presença dos trabalhadores imigrantes italianos nas cidades ficaria impressa inclusive a partir de uso de novas técnicas e materiais nas construções urbanas¹⁸⁶, sobretudo em cidades como São Paulo, conferindo-lhes traços arquitetônicos marcantes. Nem o valor artístico, nem o sacrifício dos trabalhadores que o geraram é homenageado ou mesmo mencionado em *'Terra Nostra'*.

¹⁸⁴ Cerca de 1.373.000 imigrantes italianos vieram para o Brasil no período de 1871 a 1930, num processo inicialmente estimulado tanto pelo governo brasileiro quanto pelo italiano. O governo do estado de São Paulo chegou a criar, em 1884, a Central de Imigração, que ocupava-se da viagem à colocação dos imigrantes. Cf. Angelo Trento. *Do outro lado do Atlântico: Um século de Imigração Italiana do Brasil*. São Paulo: Nobel, 1989.

¹⁸⁵ Cf. Franco Cenni. *Os italianos no Brasil*, São Paulo: Edusp, 1975.

¹⁸⁶ Cf. Boris Fausto. *Trabalho urbano e conflito social (1890-1920)*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1976.

A novela retrata os italianos - Amadeu e Matteo - como pequenos construtores no centro de São Paulo, após, cada um a seu tempo, terem saído da fazenda de Gumerindo. Mas são mostrados como auxiliados pelo banqueiro Francesco, que financia a iniciativa dos dois, de construir casa para vender. Aí reside uma imensa diferença para com a realidade, em que, a um só tempo, deixa-se de contar o empenho e a trajetória dos trabalhadores imigrantes e faz ressaltar a generosidade do imigrante que é proprietário de uma casa Bancária.

A influência dos italianos na organização e ação sindical - destacadamente a partir de pressupostos anarquistas, mas também comunistas - estão presentes tanto em movimentos culturais quanto nos propriamente político-partidários, nas décadas iniciais do século 20 no Brasil¹⁸⁷ revelam pontos de assimilação e resistência desse processo que está longe de poder ser retratado como passivo, cordial ou servil.

Mas nenhum desses aspectos de nossa realidade aparece explicitado nas novelas que analisamos. Ao contrário, o destaque vai para os comportamentos subservientes dos personagens que encarnam trabalhadores, em suas relações com os patrões.

Em '*Terra Nostra*', Damião é um dos personagens pródigos em enaltecer a figura do patrão (tida sempre como bom, paternal, justo, humano), em seus diálogos com o filho Tiziu (também empregado do Senhor Francesco, o banqueiro).

Trata-se de uma constante em novelas do autor. Mostram o trabalhador brasileiro como excepcionalmente pacífico e submisso. As relações sociais são amigáveis, de tipo familiar. Em muitos casos, um completo e voluntário servilismo caracteriza os trabalhadores criados por Benedito Ruy Barbosa.

Tomemos a novela '*O Rei do Gado*' como outro exemplo a partir do qual se pode observar que, em torno da figura do fazendeiro, erige-se um séquito de empregados servis e abnegados que são, ao mesmo tempo, amigos leais que permanentemente veneram os feitos e a personalidade do patrão. E que as

formas pelas quais construiu sua riqueza nunca são contestadas; e essa riqueza jamais é contrastada com a situação miserável em que vivem seus empregados.

Na mesma novela, o personagem Zé do Araguaia (Stênio Garcia) encarna o empregado fiel¹⁸⁸ do fazendeiro Bruno Mezenga (Antonio Fagundes) que, sempre vestindo trapos, levando vida de miséria e resignação - apesar de trabalhar incansavelmente -, e costuma ter sempre na ponta da língua: "Como é um homem bom, o nosso patrão! Tudo que tenho nessa vida eu devo a ele!", esbanjando elogios permanentemente ao patrão, nas conversas com sua mulher (também empregada do fazendeiro)¹⁸⁹.

Também aqui o fazendeiro é um homem que "ama a terra", paternal e amistoso para com seus empregados.

As lutas coletivas são rechaçadas

Outro aspecto que nos parece central para o entendimento dos valores ideológicos transmitidos pelas novelas desse autor é a ênfase no indivíduo e o descarte do significado coletivo nas conquistas. Ou seja, o que seriam direitos (sociais, coletivos) são mostrados como méritos (individuais). E sobretudo como prêmios concedidos pelos patrões e não como conquistas dos trabalhadores.

As telenovelas, como portadoras do discurso que cria/reforça/reproduz as formas de individualismo próprias do capitalismo, indicam que a saída para todos os impasses reside sempre nas capacidades e dons individuais. Negando e/ou

¹⁸⁷ Cf. John W. F. Dulles. *Anarquistas e Comunistas no Brasil (1900-1935)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

¹⁸⁸ Almeida Prado (1976) aborda essa técnica através da qual o alter ego, o desdobramento do herói, pode ser dar através do personagem que representa o empregado, o amigo perfeito. Ver Décio de Almeida Prado. "A personagem no teatro". In Antonio Cândido (org.): *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

¹⁸⁹ Eis outra característica das novelas de Benedito Ruy Barbosa: em geral, diversos membros de uma mesma família são empregados do mesmo patrão. Os assuntos em família giram quase sempre em torno da bondade do patrão, do quanto ele os ajuda em tudo. E as referências a ele reportam sempre as falas ao plural, ao coletivo: 'Nosso patrão'.

estigmatizando saídas coletivas como vias efetivas de superação de problemas desta sociedade.

Mas cremos que as diferentes formas de organização coletiva são ainda mais fortemente rechaçadas nas novas novelas. Vemos nisso um retrocesso em relação a novelas anteriores da mesma emissora que, se não chegavam a mencionar as lutas dos trabalhadores, ao menos poupavam o público de visões estigmatizantes sobre elas. Neste caso, deixar de censurar um tema não representa, automaticamente, um avanço nas relações entre as emissoras de televisão e os movimentos sociais.

Nas novelas, ocorre a descaracterização das formas de ação e organização coletivas, bem como dos seus supostos líderes. As formas de fazê-lo são diversas: caricaturando-lhes, ou ultra simplificando, desmoralizando.

Em *'Terra Nostra'*, durante o período em que Matteo fica desempregado (após ser obrigado a vender sua parte na sociedade com Amadeu), umas de suas "desventuras" é envolver-se com lideranças anarquistas (envolvimento que é mostrado de modo muito superficial, apenas insinuado).

Nesse período, Matteo é caracterizado de modo decadente, ingere bebida alcoólica mais freqüentemente, tem sempre a barba por fazer e exibe ares desesperados. Giuliana aparece comentando o fato pesarosamente com outro personagem (Dolores, dona da pensão), ela interpreta a atitude do marido como 'momento de fraqueza'. A ausência de perspectivas o teria tornando predisposto a gestos insensatos. Ou seja, ao buscar a participação política, o personagem Matteo é desmoralizado até mesmo diante de sua mulher, ou seja, daquela que sempre o admirara em seus gestos.

O anarquismo é mostrado exclusiva e insistentemente como algo negativo e temível. Fica claro que, nas peregrinações de Matteo em busca de trabalho, o fato de ter adquirido fama de anarquista é o motivo de não conseguir emprego.

Em repetidos capítulos, a cena idêntica: ele entra numa fila de desempregados que esperam para saber se poderão ocupar vaga para trabalhar, mas acaba dela excluído, pois é considerado anarquista. Numa das vezes, ele é chamado a preencher uma vaga, mas em meio à fila de espera por trabalho, que

se junta numa calçada, um desconhecido se revolta, perguntando: "Mas aqui dão emprego a anarquistas?" E Matteo imediatamente é recusado e mandado para casa.

Ao mesmo tempo, todos (amigos e parentes) seus, aconselham-no a livrar-se da fama, ou continuará desempregado. Ele "se defende", dizendo:

"Anarquista, eu? Mas eu nem sei o que significa anarquismo!"

A ação político-partidária, a filiação ou associação a ideologias políticas são abertamente rechaçados; a adesão à luta ou organização coletiva é mostrada exclusivamente como forma de um trabalhador se prejudicar. No caso citado, especificamente, ser visto como anarquista é sinônimo de não encontrar emprego; representando exclusão e isolamento a serem temidos e evitados.

A estranheza, despolitização e preconceitos expressos pelos italianos ao anarquismo, na novela, não parece corresponder à realidade daquela época, refletem mais uma visão patronal (e sobretudo, contemporânea) do que propriamente a de trabalhadores imigrantes do início do século passado.

Questão que poderia ser colocada é se isso, afinal, não revelaria simpatia do autor da novela para com os idealistas, mostrando-os como perseguidos, ou seja, numa denúncia de sua situação.

Para procurar respostas a essa indagação, lançamos um olhar para a produção cinematográfica brasileira dos anos 80 que nos remeterá a alguns filmes que buscaram dar voz às classes populares.

Apoiamo-nos no estudo realizado por Santana (1999), que analisou algumas filmes, preocupando-se em discutir como foram construídas as imagens do 'popular'¹⁹⁰.

Segundo aponta, entre as características comuns a todos os filmes analisados, está o fato de mostrarem o ambiente de dificuldades das classes populares, sua situação de vida como de grandes dificuldades e desafios e de

¹⁹⁰ Os filmes analisados na referida obra foram: 'O Homem que Virou Suco', 'Eles Não Usam Black-tie', 'A Hora da Estrela', 'Anjos do Arrabalde', 'Romance da Empregada' e 'Beijo 2348/72'.

poucas oportunidades, e também sempre a presença permanente do controle e repressão da polícia, do judiciário etc..

Em '*O Homem que Virou Suco*', "...em todas as atividades fica evidente o descaso com os migrantes, com as classes desfavorecidas e com o artista popular" (Santana, 1999:75); em '*O Beijo 2348/72*', a denúncia da ausência do Estado diante dos desfavorecidos, "...a morosidade da lei, ignorando direitos básicos do cidadão." (idem, p. 56).

Também está presente de modo marcante a postura de resistência das classes populares, ou seja, de não obediência ao opressor, sendo a comicidade, muitas vezes, usada como forma de resistência. O protagonista de '*O Homem que Virou Suco*', Denaldo, retirante nordestino que, em São Paulo, vive em meio a hostilidade e exclusão, mas "... jamais se curva à vontade de um opressor." (Idem, p.75). O operário Norival, demitido em '*Beijo...*' por ter beijado uma colega no ambiente na fábrica é mostrado vivendo situações cômicas para fugir à opressão (Idem, p. 47)¹⁹¹.

Mas a principal diferença que identificamos entre as novelas que ora analisamos e a citada filmografia talvez esteja na forma como a história é conduzida pelo autor/diretor, que também pode dar pistas sobre se ele busca, junto ao público, a simpatia ou reprovação deste para com os diferentes personagens.

Note-se que em '*Eles Não Usam Black-tie*', vê-se uma situação de luta entre 'esquerda' e 'direita', através dos confrontos entre operários que aderiram e os que furam a greve na fábrica. Surgem ambigüidades em torno do sentido de 'consciência democrática', no entanto, ressalta Santana, isso se dá num momento em que "... o público que assiste - já identificado com os militantes sindicais - é levado a questionar" a postura do personagem Tião, que não aceita aderir à greve (Idem, p. 75). É a partir de elementos da narrativa que se percebe a cumplicidade sutil do autor para com determinados personagens e ações da trama.

¹⁹¹ Ariano Suassuna destaca em seus personagens populares a esperteza como arma dos pobres. Ver especialmente o personagem Chicó de '*O Auto da Compadecida*'. Vemos nesse recurso uma forma de mostrar a não resignação.

Se tais filmes mostram a situação de exclusão e de exploração, e mostram ainda a resistência como resposta, as novelas que analisamos vão na direção contrária, ou seja, amenizam, relativizam a situação de dificuldade dos trabalhadores. E ainda que dificuldades apareçam, os trabalhadores são mostrados como dependentes dos patrões nas soluções. Aparecem buscando - e em geral recebendo - o amparo dos patrões, omitindo completamente a opressão ou exploração que estes impõem. Mais especificamente, nas novelas de Benedito Ruy Barbosa, os próprios trabalhadores já aparecem caracterizados, sem contestação, como movidos por garantia de emprego, critérios de produtividade, anseio por qualificação e especialização na luta contra o desemprego e no elogio aos títulos escolares, conforme procuramos demonstrar.

E, segundo nos parecem, aqui também se vê, como em outras novelas do autor, formas de punições aos questionadores e/ou adeptos das formas coletivas de luta.

A união entre os trabalhadores para obter uma vida melhor é cuidadosa e implacavelmente estigmatizada. Para exemplificarmos, damos destaque ao personagem Amadeu. Imigrante italiano, aparece no início da trama como trabalhador da fazenda de Gumerindo. Reage irado ao saber que os trabalhadores da fazenda, que haviam experimentado um contrato como meeiros, têm quase nada a receber pela safra que plantaram.

Numa das cenas, uma extensa fila de trabalhadores se forma, um a um, vão recebendo uma quantia mínima de dinheiro das mãos do dono da fazenda que, constrangido, explica que os tempos não foram bons e resta dividir o pouco que conseguiram com a colheita e venda. Amadeu não aceita as explicações dadas pelo fazendeiro, considera que estão sendo roubados pelo patrão. Discute com o fazendeiro e, em seguida, num gesto irado, deixa a fazenda. Ele ressurgirá na trama, atuando ora como amigo de Matteo, ora descrente em relação aos patrões, sendo, nesses casos, caracterizado como ambicioso (e até mesmo invejoso). Importa ressaltar que, ao longo da trama, será vilanizado a tal ponto que, no meio da novela, acaba virando criminoso (mata o marido da mulher por

quem se apaixona, a espanhola Hortênsia). Sua prisão¹⁹² ocorre quando estava prestes a estabelecer-se como construtor, liberando-se da sociedade com o banqueiro Francesco, da qual ele sempre reclamava.

Amadeu que, em diversos momentos da trama, funciona como uma espécie de consciência crítica dos colonos (quando está na fazenda, põe em discussão se o que é pago por Gumercindo pela produção excedente equivale ao que merecem os imigrantes ou se o fazendeiro se aproveita do fato de ser dono das terras para ficar com a maior parte dos lucros e riquezas produzidas) e, posteriormente, dos imigrantes que vão trabalhar na cidade (quando vira construtor de casas), põe em dúvida a honestidade de Francesco, questionando o direito deste em ficar com a parte maior dos lucros das vendas das casas construídas por ele e Matteo. De alerta contra a exploração dos patrões, Amadeu é tido como rebelde e ambicioso (no mau sentido, equivalente a inescrupuloso). Como ele é mostrado como egoísta, exagerado em suas desconfianças e, no desenrolar da novela, vai sendo delineado como excessivamente passional, acaba se desmoralizando como fonte de críticas aos patrões ou aos ricos em geral.

O mesmo ocorrerá em outras novelas desse autor, ou seja, quando um trabalhador anuncia planos de vencer na vida por conta própria, ou ao menos sem precisar da ajuda de algum dos personagens ricos da novela - e principalmente se aparece contestando a boa vontade destes, desconfiando de que, no fundo, querem apenas explorar os trabalhadores quando se oferecem como sócios num negócio - o destino desse personagem não será o sucesso.

Se Amadeu, em *'Terra Nostra'*, encarna a ambição de 'subir na vida', livre do que considerava exploração do banqueiro Francesco; em *'Esperança'*, o espanhol Manolo aparecerá sempre insatisfeito com o fato de que toda sua família (ele, a mulher Soledad e a filha Eulália) costure roupas para o comerciante judeu Ezequiel vender em sua loja; julga que podem viver melhor em atividade mais

¹⁹² Depois de um período na prisão, ele é libertado. O assassinato é admitido por ele e, vários capítulos depois, vai se esclarecendo que se tratara de legítima defesa. Mas imprimiu marcas ambíguas ao personagem, mostrou-o como capaz de cometer gestos extremos como o homicídio.

lucrativa e menos trabalhosa. Eles aparecerão vivendo um curto período de euforia, ao romperem com o judeu e começarem a promover uma espécie de jogo do bicho. Logo em seguida, fracassam e voltam às dificuldades e à pobreza. A ambição dos trabalhadores de vencer contando apenas com a própria iniciativa ou em associação com outros trabalhadores é estigmatizada e punida nas novelas desse autor.

Nesse quadro geral em que as formas coletivas de superação de problemas dos trabalhadores são estigmatizadas, os direitos sociais também aparecem mostrados sob uma ótica particular. Exemplifica-o a escola, mostrada mais como prêmio, do que como direito.

Ao longo da novela *'Terra Nostra'*, sugere-se que Tiziu - o menino negro, filho do ex-escravo Damião - deve ser estimulado a desenvolver sua inteligência, sua vivacidade, sua esperteza. Ele aparece acumulando trabalho e estudo. A certa altura, o juvenzinho trabalha no Banco de Francesco, estuda e ainda trabalha como engraxate.

Aparece como exemplar, indicando que é assim que deve ser, para "vencer na vida", através do talento e do esforço. E o trabalho infantil aparece como modelo a ser seguido. O menino jamais aparece brincando, a exceção do período em que fica desempregado. O perfil de criança precoce, que se comporta como um adulto em miniatura, faz passar despercebido que ele não brinca, apenas trabalha.

Ao lado disso, a escolarização aparece como panacéia, ou seja, a escola é exaltada como meio essencial e infalível para ascender socialmente¹⁹³. No período mais recente, assistimos à expansão do ensino privado no Brasil e as novelas têm contribuído para propagandear-lhes os benefícios. A partir de *'Terra Nostra'*, nota-se que nem mesmo as novelas "de época" fogem à regra, arriscando-se, para tanto, a incorrerem em deslavado anacronismo, uma vez que a preocupação com

¹⁹³ Exemplos esclarecedores sobre o uso ideológico da massificação do ensino encontram-se em Luiz Antonio Cunha, *Roda Viva*, in: Luiz Antonio Cunha & Moacyr de Góes: *O Golpe na Educação*, Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1985, p. 58.

a obtenção e/ou utilização de diplomas não é central, nem corriqueira, no Brasil, na fase que antecede o período de desenvolvimentismo.

Para exemplificar, destacamos o desfecho dado em *Terra Nostra*, ao reconhecimento (por parte do fazendeiro Gumerindo) da paternidade do filho que teve com sua ex-escrava. Como forma de "amparar" o filho ilegítimo, compromete-se a pagar para ele "estudos" em boa escola. Parece-nos uma solução que se encaixa forçosamente, já que a história se passa no início do século passado, é ambientada predominantemente na área rural, e a maior parte dos personagens - a exemplo das filhas do próprio fazendeiro - possui, supostamente, pouca ou nenhuma escolaridade. A solução talvez pareça plausível, a vista da importância adquirida pela escola nos dias de hoje, mas não caberia numa trama ficcional que pretende retratar a fase inicial do período Republicano no Brasil.

Não se trata de erro do novelista, tampouco de desconhecimento da história do Brasil. Possui, segundo pensamos, um papel ideológico: propagandear, uma vez mais, a escolarização como remédio para todos os males. A reafirmação desse mito parece ainda mais atual e necessária do que nunca, numa fase de franca ampliação de vagas no ensino privado em todos os níveis no país real¹⁹⁴.

Importante frisar que as políticas baseadas no "Consenso de Washington", ao indicar a diminuição dos encargos e responsabilidades do Estado com o bem estar social, tocam diretamente a escola; o financiamento da educação não deve ser prioridade dos governos; o fato de a iniciativa privada ocupar-se com a escolarização - e a obtenção de lucro com a atividade de ensino - deve ser bem vindo, como uma necessária colaboração, como forma de tornar o Estado menos "oneroso".

Como, no final da novela, os meninos negros - Tiziu e seu primo - ganham como "prêmio" de seus respectivos "protetores" (o fazendeiro e o banqueiro) mudar da escola pública para um colégio pago, a publicidade da superioridade indiscutível da escola privada está feita.

¹⁹⁴ A despeito das elevadas taxas de desemprego, inclusive entre setores de trabalhadores ditos qualificados.

Um dos grandes motes da propaganda ideológica em favor do neoliberalismo é aquele do apelo ao fim do Estado 'pesado' - representado em algumas campanhas publicitárias oficiais por um cansado elefante - requerendo a execução de metas visando liberá-lo de obrigações¹⁹⁵ para com os chamados direitos sociais. A propaganda ideológica indicando que o trabalhador não deve depender de ações do Estado - também denominadas 'proteção' ou 'paternalismo' -, aparece, de modo sutil, em *'Terra Nostra'*.

A figura do político em 'Terra Nostra'

Em *'Terra Nostra'* o jovem Augusto (Gabriel Braga Nunes), que se casa com a filha mais nova do fazendeiro, Angélica (Paloma Duarte), representa o político. Recém-formado em direito, ele planeja e consegue eleger-se deputado.

No início da novela, era caracterizado como “bon vivant”, que mantinha duas mulheres, a esposa e a amante – o que, supomos, desmoralizava a imagem de um político.

Os comentários do fazendeiro, sempre acompanhados pelos do imigrante Matteo, eram sempre depreciativos. A importância do político era sempre contraposta à dos “homens que lidam com a terra” - indistintamente, podendo ser proprietários ou empregados - e era explorada a imagem de político como um falador, de quem ganhava a vida facilmente, de um aproveitador, enfim.

Cremos que a caracterização do personagem foi pouco a pouco “regenerada”, retocada, de forma a conferir contornos mais positivos. A imagem geral, aos poucos, vai sendo mudada; a posição de político passa a ser mostrada como de reveladora de uma vocação, de um talento, de sinônimo de liderança e idealismo, no senso positivo desses termos.

¹⁹⁵ A alusão genérica à necessidade de efetuar um 'saneamento das contas públicas' nem sempre explicita o que fazer em relação aos investimentos que devem servir para financiar os direitos sociais, previdenciários. Quando explicita, fica claro que os tais direitos sociais devem ser simplesmente extintos, substituídos por serviços privados (seja no âmbito da educação, cultura e saúde, como no que se refere a segurança, transportes, saneamento, aposentadorias).

Augusto é rapidamente abandonado pela amante, após o que, passa a se comportar como marido perfeito na relação com a esposa Angélica, segunda filha do fazendeiro Gumerindo (a qual, anteriormente, representava apenas uma obrigação, do casamento contraído por interesse, tratado pelos pais dos respectivos noivos).

Houve, enfim, alterações radicais na vida pessoal e no modo de agir do personagem. E parece-nos que, quando aparece como boa-vida, coincide com a fase em que - mesmo sem grandes contornos ou definições - representa o bacharel recém formado, é idealista. Quando, posteriormente, já eleito deputado, passa a fazer discursos inflamados em que, a pretexto de "defender o Brasil", luta em favor dos interesses de banqueiros e fazendeiros, que estariam perdendo com a política econômica do presidente Campos Sales, diferentemente, Augusto se torna um homem mais digno, de conduta mais respeitável no plano privado.

Ou seja, se no início da novela parecia expressar rebeldia (momento em que, por coincidência, era caracterizado como leviano na conduta pessoal), a um certo ponto, passa a discursar inflamadamente, contra o presidente Campos Sales (nesse momento, é já o Augusto 'bem comportado').

Em todos os momentos, ele se expressa com discursos 'inflamados', sempre gesticulando, empostando a voz. Em certos momentos, parece referir-se à época atual, pois critica juros altos e valorização irreal da moeda.

No essencial, seus discursos na novela revelam a defesa dos interesses dos fazendeiros e do banqueiro. Manifesta-se de modo superficial, contra os remanescentes defensores da monarquia, mas sobretudo, sobressai que é contra o que considera uma proteção excessiva da política governamental aos "Barões", isto é, contra parcelas da aristocracia. Aqui é importante frisar que, embora utilize-se da expressão 'Barões do Café'¹⁹⁶ de modo depreciativo, conferindo ares aparentemente radicais ao personagem, na prática, ele faz a defesa dos

¹⁹⁶ O sogro de Augusto, o fazendeiro Gumerindo, a rigor se enquadraria na denominação 'Barões do Café', que ele, no entanto, recusa veementemente, dentro da já abordada ótica de Benedito Ruy Barbosa, segundo a qual os proprietários que trabalham em suas fazendas, constituem uma categoria diferente

interesses dos grandes cafeicultores. Num dos discursos que faz na Câmara, supostamente em relação à "crise do café", aparece mais claramente a sua preocupação central com a grande quantidade de bancos que estariam falindo graças à política do governo.

De resto, assinalamos que, ao longo da novela, o discurso do deputado é muito diluído e fragmentado, portanto, de difícil compreensão. É preciso sublinhar a forma descontínua como Benedito Ruy Barbosa descreve a crítica, através do personagem, à fictícia política governamental: Augusto sempre defendera Campos Sales (em inúmeras cenas, defendia entusiasmadamente a recém fundada República e afirmava que o problema político central da ingovernabilidade consistia na infidelidade dos políticos que, a despeito de pertencerem ao partido político de Campos Sales, não o seguiam ou apoiavam em seu programa). Subitamente e sem maiores explicações - e quem sabe, apostando na pouca atenção que o telespectador prestaria ao sentido das opiniões de Augusto (expressas quase sempre em conversas com o fazendeiro Gumerindo), - o discurso do deputado se modifica radicalmente. Ele passa a atacar ferozmente (com a mesma eloquência, na forma, dos discursos de esquerda) o governo Campos Sales. Passa a alegar que este, para garantir artificialmente em alta o preço do café, estaria endividando o país e provocando a falência de bancos e de fazendeiros. Note-se: o principal da crítica do político ao governo vai em defesa das classes patronais. Por último, cita o desemprego de milhares de trabalhadores, como consequências caso se desse a falência de fazendeiros e banqueiros.

Na novela não se aprofunda em questões que, à época, 'esquentavam' de fato as discussões na Câmara e Senado. Ou seja, ao longo dos anos finais do século XIX, Rui Barbosa condena no Senado a ação do governo pelo vandalismo em Canudos, enquanto Euclides da Cunha através de seus escritos enaltece o heroísmo dos sertanejos (Facó, 1963:119).

Muito diferente disso, a retórica inflamada do deputado Augusto serve-lhe

dos ricos aristocratas (sangue-sugas), pois são trabalhadores.

exclusivamente para discursar sobre os reflexos das iniciativas governamentais em relação ao preço do café.

O político da novela serve de pretexto também para que se faça a apologia de famílias ricas que existiram (ou existem) de fato; ele aparece explicando, por exemplo, que os *Jafet* estariam trabalhando em atividade industrial, na produção de tecidos, elogiando a criatividade e capacidade de iniciativa.

Na prática, a diversificação se apresenta como uma das consequências de determinada fase de desenvolvimento da indústria sob o capitalismo e não por espontaneísmo ou pela criatividade individual. E é a 'insistência' - criticada na novela - na agricultura do café que levará ao desenvolvimento das indústrias em São Paulo:

"(A economia cafeeira) ...criava em São Paulo as condições favoráveis à expansão do capitalismo urbano e industrial: disponibilidade de capital para investimentos em indústrias; existência de amplo contingente de força de trabalho à disposição do empresariado; formação de um mercado consumidor. Acrescente-se a disponibilidade de fontes de energia e matérias-primas, cuja utilização, porém, dependia da existência dos demais fatores."
(Alencar, 1979:230)

A concentração de rendas nas mãos de cafeicultores não chegava a se chocar com a diversificação da economia. Segundo aponta Dean (1978), em 1901, quase metade dos empregos nas indústrias eram oferecidos por fábricas pertencentes a fazendeiros que eram, ao mesmo tempo, donos de estradas de ferro, tecelagens, bem como de bancos.

Mas na novela, o desenvolvimento industrial, bem como suposta variabilidade de ramos que ele englobaria, são traduzidos em termos de uma visão avançada no tempo, de 'vanguarda', que consistiria em ir buscar a diversidade, superando a forma de enriquecimento predominante (cultivo do café em fazendas). E é convertida em favor de algumas figuras empresariais que de fato existiram ou existem, a fim de ressaltar-lhes o pioneirismo.

Jafet, Raia, Matarazzo e Cereser estão entre os sobrenomes utilizados na novela para homenagear famílias ricas, mostrando seu esforço, trabalho, a qualidade dos produtos e/ou serviços que oferecem.

Além da exaltação aos ricos 'fictícios', são feitas homenagens aos ricos 'de fato'. Note-se que essa novela prometera focar o processo de imigração italiana no Brasil; nenhum imigrante italiano ou de outra nacionalidade que tenha se destacado nas artes, atividades esportivas ou na política brasileira foi homenageado. Somente os que aqui enriqueceram, alcançaram verdadeiras fortunas.

O interessante a sublinhar é que, a rigor, nem mesmo se poderia aludir a determinadas trajetórias pessoais como sinônimo de ascensão social vertiginosa, a partir do trabalho; destaca-se a origem burguesa de famílias consideradas como 'novos ricos' na capital paulista no início do século passado. A despeito de serem imigrantes, não podem ser considerados de maneira indiferenciada em relação à massa de trabalhadores que veio para o Brasil para trabalhar na lavoura ou servir de mão de obra nas fábricas.

Tanto os Matarazzo quanto os Jafet, entre outros, são apontados por historiadores como pertencentes:

"...a famílias de classe média e (que) já tinham adquirido na Europa conhecimentos técnicos ou comerciais, chegando frequentemente com algum capital ou encarregados da distribuição de alguma firma européia, ou ainda com alguma função de gerente no Brasil." (Dean, 1978:272)

O Francesco Magliano da novela (personagem que, conforme já afirmado, seria baseado em Francisco Matarazzo), aparece como exemplo de italiano que enriqueceu no Brasil, através do trabalho. Teria se casado com Janete, filha de aristocratas endividados, que conservavam como único 'patrimônio' o sobrenome, considerado nobre. Note-se que a crítica às elites, nesse autor de novela, é sempre endereçada à aristocracia. Segundo supomos, essa característica confere ares de crítica social a Benedito Ruy Barbosa. Na verdade, segundo parece-nos, serve apenas para exaltar o valor de determinadas parcelas dentre as classes

econômicas dominantes, ou seja, aquelas consideradas 'produtivas', tais como proprietários de terras com grandes plantações e ou criação de gado, em contraste, conforme já nos referimos aos 'esnobes' aristocráticos.

Por fim, além de representar os interesses dos patrões, mostrados sempre como bons e trabalhadores, a figura do político em *'Terra Nostra'* ajuda a reforçar essa idéia dando espaço na trama a grandes empresários reais (que figuram, por assim dizer, como personagens secundários, ou sem sequer aparecer, sendo apenas mencionados).

Nessa exaltação que, ao mesmo tempo, rendeu inesperadas inserções de merchandising, os anacronismos estão por toda a parte: a Fundação Cereser só teve início no ano 1926, a novela se passa, supostamente, bem antes; a farmácia Raia que aparece na novela tem as dimensões e a variedade de produtos semelhantes às farmácias em sua concepção atual, em que muito se assemelham a 'shopping centers' de remédios e são pouco convincentes como cenário que deveriam ser, de uma antiga botica.

Por fim, o aspecto que queríamos ressaltar é que em *'Terra Nostra'* também a figura do político serve à defesa geral dos interesses dos patrões.

Observa-se que, se na novela como um todo, desenvolvia-se a 'construção da realidade' com um Estado ausente, exceção é feita quando são os ricos a ser atingidos em seus interesses.

Tanto as falas do deputado Augusto quanto as demais falas desenvolvidas sob suposta 'crise do café', no início do século XX (que, a certo ponto, é o centro dos acontecimentos na novela), oferece inumeráveis indicações de que as políticas do Estado devem favorecer os ricos, protegendo-os de riscos das 'flutuações' da esfera econômica; em outros termos, deve dar-lhes garantias, proporcionar-lhes estabilidade no desempenho de suas atividades, impedir que venham a diminuir seus lucros etc.

As falas do político Augusto se erguem contra o presidente Campos Sales pois esse estaria desfavorecendo os interesses dos produtores de café; Francesco blasfema contra o governo que seria responsável pela "crise". Afirma que nada pode fazer em relação aos que pedem auxílio ao seu banco, sem que o governo

“faça alguma coisa”. Ou seja: as políticas governamentais, que não servem para servir aos trabalhadores, devem vir em auxílio dos banqueiros e fazendeiros. Esses é que, posteriormente, 'moverão' a economia, dando empregos, produzindo bens de consumo etc.

Confirma-se, segundo nos parece, que a propalada redução do Estado - que interpretamos como mais uma falácia do discurso ideológico pró-neoliberalismo - se dá apenas para o caso das políticas sociais¹⁹⁷.

O Estado continua tendo papel decisivo no neoliberalismo, ao contrário do comumente afirmado. Não somente os favores do Estado são utilizados na direção de proteção de certos grupos e ou políticas, como recursos públicos são usados para interesses privados.

De resto, essa não seria a única oportunidade de 'naturalizar' a ação dos políticos como sendo extensões do poder e/ou dos interesses dos poderosos.

O tratamento dado a fatos históricos que envolveram contestação às classes dominantes ou representantes do poder governamental

¹⁹⁷ "Para escândalo dos liberais, a grande empresa que se lança a incertezas da concorrência global necessita cada vez mais do apoio dos Estados nacionais dos países de origem. O Estado está cada vez mais envolvido na sustentação das condições requeridas para o bom desempenho das suas empresas na arena da concorrência generalizada e universal. Elas dependem do apoio e da influência política de seus Estados nacionais para penetrar em terceiros mercados (acordos de garantia de investimentos, patentes, etc.), não podem prescindir do financiamento público para suas exportações nos setores mais dinâmicos e seriam deslocadas pela concorrência sem o benefício dos sistemas nacionais de ciência e tecnologia. Ao invés da vitória dos mercados, em que prevalece o automatismo da concorrência perfeita, estamos assistindo à reiteração da famigerada 'politização' da economia. As transformações em curso não se propõem a reduzir o papel do Estado na economia, nem enxugá-lo, mas almejam aumentar sua eficiência na criação de 'externalidades' positivas para a grande empresa envolvida na competição generalizada. Em alguns países, como nos Estados Unidos, o deslocamento do eixo das políticas do Estado é de uma evidência chocante, com o inequívoco enfraquecimento das políticas sociais." (Belluzzo, 1997:59). As características de Estado gerencial, 'enxuto' (Moraes, 2001:136) destacam o Estado neoliberal como um Estado forte, livre apenas das chamadas 'velhas' formas de controle público, ou seja, livre de compromissos com garantias e direitos sociais.

Ao longo da novela, alguns temas da realidade da época aparecem. Em geral, são tratados de forma superficial e confusa, além de invariavelmente despolitizada e/ou retirada do contexto, virando um conjunto sem sentido de nomes (de pessoas ou de batalhas) e datas.

Um exemplo, que aparece em dois capítulos seguidos, chamou atenção. Tratava-se de Canudos. Quem inicia o assunto é o padre, junto à família do fazendeiro Gumerindo, numa cena passada na casa da fazenda. Todos conversam sobre o tema expressando curiosidade mas, ao mesmo tempo, comportando-se como se fossem membros de uma pacata família de classe média, ou seja, como se a guerra de Canudos e tantos outros conflitos semelhantes não dissessem respeito a proprietários ricos e poderosos como é o caso da família de Gumerindo; ou seja, como se nada tivessem a ver com a contestação à distribuição e posse da terra e com as desigualdades, miséria e violência que ela gera; enfim, como se também eles não fosse beneficiários das mesmas condições sociais contra as quais os rebelados de Canudos lutaram.

No conjunto, a cena não causa estranheza pois, conforme já afirmamos, inúmeros fatores, nas novelas de Benedito Ruy Barbosa, delineiam o fazendeiro e sua família como pessoas simples, boas, justas e, assim, acima do bem e do mal. Mas sobretudo porque a abordagem é desprovida de conteúdo. O padre Olavo (Elias Gleiser) dá notícias sobre rumores de conflitos, fato que, por si só, já soa descabido, afinal, movimentos revoltosos como o de Canudos - dentre tantos outros, que assumiam diversas características específicas - ligavam-se por um traço comum: a religiosidade popular em choque com a Igreja oficial (Facó 1963:47). Estanhemos, assim, que o padre católico, do início do século passado, comente, em tom blasé, um conflito sangrento, marcado pelo misticismo e fanatismo religioso.

No desenrolar da cena, ele afirma em clima de alarme - porém, sem condenar, nem apoiar ninguém - que é importante estar atento aos acontecimentos; que são de grande valor os relatos de Euclides da Cunha (de quem ressalta a coragem), mas não relata os acontecimentos aos quais é preciso estar atento, não aborda os motivos, nem as consequências dos conflitos. Isso

exemplifica o tratamento dado a questões históricas nas tramas do autor e se repetirá mesmo em novelas como *'Esperança'*, cuja publicidade, em grande medida, era voltada ao fato de que refletiria a era Vargas, a década de 30 no Brasil.

A característica para a qual importa-nos chamar a atenção é essa: o fato histórico é mencionado, nomeado, mas nunca definido. Sustenta-se na vagueza, na abordagem ambígua e reticente. Isso ocorrerá de modo exacerbado em *'Esperança'*, onde fascismo, comunismo, integralismo, anarquismo, será mencionados e, às vezes, abertamente distorcidos, mas sem nunca ser definidos de modo objetivo ou norteado pela preocupação com rigor histórico. Ao contrário, compor-se-ão através de um conjunto de alusões imprecisas, quando não errôneas e/ou preconceituosas.

Queremos chamar atenção ainda para uma característica que é constante nas novelas de Benedito Ruy Barbosa: a forma como é mostrada a relação do fazendeiro com o político, marcada invariavelmente por laços de amizade. O fazendeiro, em geral, questiona e até mesmo critica e desafia o político. E nunca é contestado por ele.

Em *'Renascer'*, outra novela do mesmo autor, não há propriamente a figura do político, mas existem personagens que encarnam as críticas às injustiças sociais. Entre eles, destaca-se o padre Lívio (Jackson Costa), que representaria, por assim dizer, a ala do clero progressista. Ele eventualmente defende os pobres e ataca os problemas vividos pelos trabalhadores, bem como faz discursos em pró da reforma agrária.

Porém, nos diálogos mantidos com o fazendeiro José Inocência, esse discurso se dilui. Conversam amigavelmente, e a política é tratada em termos mais abstratos e/ou distanciados de questões sócio-econômicas. Fala-se dos valores democráticos; a despeito de já terminada há quase uma década, a ditadura militar ainda é referida, ocupando o centro das argumentações, bem como um temor difuso a um possível fechamento do Congresso.

Em suma: em discussões animadas entre fazendeiros e políticos, nas novelas desse autor, não se toca em assuntos em que o fazendeiro possa ser

caracterizado como inimigo dos trabalhadores, ou seja, a despeito de sua condição econômica, ele permanece sempre acima dos questionamentos, problemas e conflitos sócio-políticos, quando não é até mesmo tido tacitamente como aliado das forças progressistas, pois sempre é mostrado como amigo de padres e/ou políticos e líderes de esquerda.

O Estado ausente (para as classes trabalhadoras...)

De acordo com o já relatado anteriormente sobre '*Terra Nostra*', vê-se que os personagens pobres devem sempre recorrer a seus próprios recursos e talentos individuais; quando muito, à bondade dos ricos.

Além de garantir empregos, correr riscos pelo cultivo e colheita do café (em tempos de oscilações na bolsa de valores e/ou nos preços do produto), pagar escola, garantir cuidados com a saúde (nos momentos em que se disseminam epidemias), proporcionar empréstimos e/ou relações de sociedade nos negócios (como no caso da fábrica de massas e na construção de casas), os ricos, sobretudo o banqueiro, da novela mostram-se sempre à disposição.

Os indivíduos movem-se, por assim dizer, sem interferência de políticas públicas e sem almejar a conquista de direitos sociais¹⁹⁸. É como se o Estado, como promotor de bem-estar social, não existisse. Ou mais precisamente, como se todo e qualquer fator dependesse das relações interpessoais estabelecidas entre os ricos e pobres da novela.

¹⁹⁸ Segundo as correntes neoliberais: "O mercado é (...) um processo competitivo de descoberta. Nele, inumeráveis indivíduos movem-se orientados pelos seus interesses próprios. O mercado é a combinação desses planos e atividades individuais de produtores e consumidores. Os elementos motores desse mundo são a função empreendedora do indivíduo e a concorrência, no interior de uma complexa divisão social do trabalho. (...) Aliás, todas as instituições econômicas, políticas e culturais positivas são resultados de uma evolução espontânea. Haveria um processo seletivo, meio darwinista ou lamarquiano, em que formas de organização social competiriam entre si. (...) Uma sociedade livre, sem planejamento e sem coerção estatal, utiliza mais conhecimento e, portanto, é mais flexível, eficiente, livre, plural e criativa. Essas idéias são elaboradas por Hayek já nos anos 30, como base de sua defesa do liberalismo e como instrumento de ataque à planificação e ao intervencionismo estatal." (Moraes, 2001:43-44).

Nas situações criadas, o Estado (ou poder público) é inexistente ou ineficiente e atrapalha. Esse retrato da fase inicial do período Republicano, talvez, de fato, abra brechas para que se mostre a realidade, de modo muito convincente, por esse ângulo.

Essa depreciação encontra paralelo com o ideário político dominante em tempos atuais; O Estado, segundo a ótica neoliberal, deve ocupar espaço cada vez menor na definição dos rumos da economia – que se auto-regulará pelo mercado.

Como, na novela, as formas de luta e solidariedade coletivas entre os trabalhadores ou não são mostradas ou o são da ótica dos estigmas, tudo se encaminha para soluções dadas pelos homens ricos da trama. Ou seja, toda ela fica, de antemão, condicionada por um ciclo que se fecha em ajuda permanente dos ricos aos trabalhadores.

Os padrões da novela acabam assumindo, em certo sentido, funções de Estado. Vemos aí uma metafórica sugestão da substituição do Estado, em suas funções sociais, pelo 'setor produtivo'. Segundo supomos, essa lógica de fundo é sintonizada com objetivos das políticas neoliberais.

A 'moral' que permeia a novela é a de um Estado ausente no que diz respeito aos direitos sociais, mas que deve permitir as melhores condições de expansão dos lucros, garantias e benefícios às elites.

A idéia segundo a qual o 'setor produtivo', através de 'leis de mercado' possui capacidades maiores e mais vantajosas que as do Estado em gerir a sociedade contempla o receituário neoliberal, que preconiza o 'Estado mínimo'; (vão nesse sentido os compromissos assumidos nos últimos anos pelo governo brasileiro junto a instituições financeiras internacionais), de acordo com o que, a ordem geral é diminuir os gastos do Estado com serviços públicos.

Francesco e Gumerindo representam – paternalmente – todas as possibilidades de trabalho, ascensão social, vida digna dos personagens que encarnam trabalhadores na trama, através da promoção de um tipo muito particular de bem estar social: como sinônimo de beneficência. Ao serem restritos ou extintos direitos universais, há a redução do universo de indivíduos que devem

ser alvo de políticas sociais, o que redundaria em praticar caridade para com os pobres (Moraes, 2001)¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Moraes (2001:66) mostra que os ajustes neoliberais tendem a agir substituindo a política de acesso universal pela de acesso seletivo: "O acesso universal faz com que os serviços sejam considerados direitos sociais e bens públicos. O acesso seletivo permite definir mais limitadamente e discriminar o receptor dos benefícios. Por isso, em muitos países submetidos a programas de ajuste neoliberal, as políticas sociais são praticamente reduzidas a programas de socorro à pobreza absoluta."

Capítulo 5

'Esperança'- Novelas da Globo em tempos de eleições presidenciais

Antes de iniciarmos a abordagem específica da novela *'Esperança'*, julgamos pertinente argumentarmos sobre a importância das novelas do horário nobre em períodos eleitorais. Vale a pena lembrar o ano de 1989.

Ano de eleição para a presidência da República e estava no ar a novela *'O Salvador da Pátria'*. Seu autor, Lauro César Muniz, viu-se obrigado a efetuar modificações na trama, na qual estava previsto que o personagem Sassá Mutema (Lima Duarte) deveria eleger-se presidente da República no final da novela. Isso teve que ser modificado.

Segundo o autor, Lauro César Muniz, os rumos da novela *'O Salvador da Pátria'* tiveram que ser alterados em função de pressões de Brasília à Direção da Rede Globo. A novela era considerada "por algumas pessoas do governo" uma apologia a Luis Inácio Lula da Silva, candidato do PT à Presidência²⁰⁰.

As declarações do autor não deixam dúvidas sobre qual setor se sentia prejudicado caso a popularidade do personagem da novela fosse associada ao candidato Lula, ou seja, aquele ligado ao então governo federal:

"Em 1989, já não havia mais a censura formal, mas houve uma interferência direta de Brasília na cúpula da Globo. Era o primeiro ano de eleições diretas, Lula contra Collor, e acharam que o Sassá Mutema fazia apologia à esquerda. Assim, acabou vindo uma pressão na emissora para que a trama fosse mudada. Cheguei a ouvir, nos bastidores, 'o autor dessa novela vai eleger o presidente do Brasil'. Tive de abandonar o aspecto político da história e focalizar apenas o policial (Sassá era suspeito de ter cometido um duplo assassinato)" (Folha de São Paulo, maio/2002)

²⁰⁰ A declaração se deu em maio/2002, na Escola de Comunicações e Artes da USP, por ocasião da comemoração dos dez anos (e da reinauguração) do Núcleo de Pesquisa de Telenovela, e reproduzida no site www.teledramaturgia.com.br, coordenado por Nilson Xavier.

Segundo versão da Globo, entre os motivos para a mudança, vinham pressões de todos os lados. A emissora afirma:

"A direita (...) achava que a redenção de Sassá era uma propaganda indireta e subliminar a favor do candidato do PT." (Dicionário da TV Globo, 2003:173).

De fato, referências e semelhanças estavam em toda parte: o personagem era um homem 'do povo', como Lula; até mesmo o tema de abertura poderia, segundo pensamos, servir de alusão ao símbolo do PT.

Cantado por Gilberto Gil, afirmava:

"Amarra o teu arado a uma estrela / E os tempos darão / Safras e safras de sonhos / Quilos e quilos de amor / (...) Amarra o teu arado a um estrela / E aí tu serás / O lavrador louco dos astros / O camponês solto nos céus..."²⁰¹ (os grifos são nossos).

A explicação da emissora dá a entender que as pressões teriam vindo de fora. E que incluíam setores do próprio PT, que consideravam o personagem muito manipulável.

Porém, não fica esclarecido de que modo os tais setores 'de direita' tiveram acesso ao previsto no roteiro original da novela, levando a crer que houve empenho por parte da própria emissora em determinar outros rumos para o popular personagem, bem como dar mais relevo ao desbaratamento de uma rede de narcotráfico, no interior do enredo, do que propriamente a desdobramentos político-eleitorais.

O fato é que, naquele momento, o proprietário da emissora não escondia seu apoio à candidatura de Fernando Collor de Melo, no qual, apostava-se, em parte, por esperar que fosse uma espécie de 'salvador da pátria' que, em comum

²⁰¹ 'Amarra o teu arado a uma estrela', de Gilberto Gil: "Se os frutos produzidos pela terra / Ainda não são / Tão doces e polpudos quanto as peras / Da tua ilusão / Amarra o teu arado a uma estrela / E os tempos darão / Safras e safras de sonhos / Quilos e quilos de amor / Em outros planetas risonhos / Outras espécies de dor / Se os campos cultivados neste mundo / São duros demais / E os solos assolados pela guerra / Não produzem a paz / Amarra o teu arado a um estrela / E aí tu serás / O lavrador louco dos astros / O camponês solto nos céus / E quanto mais

com o protagonista da novela, não pertenceria (supostamente) à mesma estirpe dos políticos tradicionais, nem estava preso a organizações partidárias (basta lembrar o personalismo que marcou a campanha publicitária de Collor, bem como a inexpressividade de seu partido, o PRN).

Benedito Ruy Barbosa deu o título '*Esperança*' a sua novela, procurando sintetizar o sentimento que moveu a consolidação dos fluxos de imigração de outros continentes em direção ao Brasil nas décadas iniciais do século passado, vindo participar, aqui, do início do processo de industrialização, bem como das redes comerciais e de serviços, em centros urbanos em desenvolvimento como a capital do estado de São Paulo, onde é ambientada a trama.

Não poderia imaginar que a palavra esperança ganharia um sentido específico através dos desdobramentos político-ideológicos e da 'guerra' publicitária que se travaram ao longo do período pré-eleitoral em curso naquele segundo semestre de 2002.

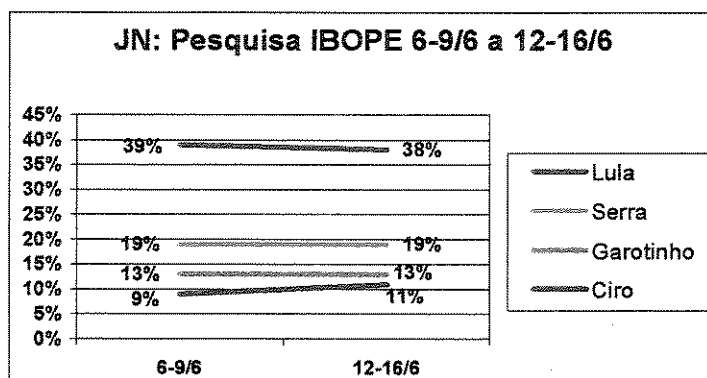
Em resposta à atriz Regina Duarte que, conforme nos referimos anteriormente, defendeu a candidatura governista em nome do medo que sentia da vitória do PT e de Lula. Estes, por sua vez, apelaram ao eleitorado, em defesa própria, ao sentimento de esperança, rumo ao novo e à transformação. Após o pleito, o discurso vitorioso incorporou a máxima: 'A esperança venceu o medo'. Aqui, buscamos unir esses significados - o dado pelo clima das eleições no Brasil 'real' ao título da obra ficcional - de modo a indicar em que momento político repleto de expectativas (e para alguns, de esperanças) e incertezas foi ao ar a última novela escrita para a Globo por esse autor.

A trama teve início em junho de 2002, quando a campanha através do horário eleitoral gratuito (dos candidatos à presidência e aos governos dos estados) tinha início e seu último capítulo aconteceu em fevereiro de 2003, com o governo Lula já eleito e empossado²⁰².

longe da terra / Tanto mais longe de Deus..."

²⁰² '*Esperança*' teve baixos índices de audiência e seu autor foi substituído em dezembro/2002, ou seja, cerca de 60 capítulos antes do término da novela, em fevereiro de 2003.

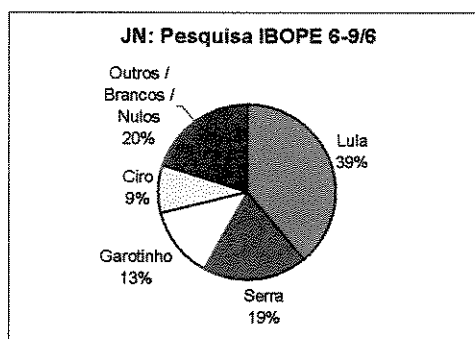
No mês de junho, a posição do candidato Lula nas pesquisas de intenção de voto era bem superior à do segundo colocado, José Serra. O primeiro tinha



39% das intenções de voto e o segundo, cerca de 19%.

Esse início da novela coincide com um momento delicado da campanha do candidato governista à Presidência. Ele não consegue alcançar Lula, nas pesquisas de intenção de voto. E é ameaçado pelo crescimento de outros candidatos na disputa.

Na novela, alterações bruscas na trajetória dos personagens; no cenário político do país, a vitória inédita de um candidato de esquerda às eleições presidenciais. Procuramos esboçar algumas características marcantes dessa novela no que se refere às imagens dos trabalhadores, de sua organização



coletiva, luta política, bem como de movimentos históricos que essa novela visava, supostamente, refletir. Também efetuamos referências ao momento eleitoral que transcorria no país, durante os meses em que a novela esteve no ar, procurando

estabelecer algumas relações entre a ficção mostrada pela novela e fatos de política e atualidade no Brasil.

Em *'Esperança'*, o autor propõe-se a retratar o Brasil do início da década de 30. Mostra as interações que se dão entre brasileiros e imigrantes italianos, e também inclui espanhóis, portugueses e judeus. A novela se desenvolve a partir de núcleos urbano e rural, simultaneamente. É ambientada predominantemente na cidade de São Paulo, com algumas locações na cidade italiana Civitá di Bagnoregio. O enfoque é para a trajetória do jovem italiano Toni (Reynaldo Gianechinni), que vem da Itália tentar a sorte no Brasil, deixando em sua terra natal o seu amor proibido, Maria (Priscila Fantin) - filha de um homem rico e poderoso, adepto do fascismo, Giuliano (Antonio Fagundes). Ele partira ignorando o fato de que Maria espera um filho seu e contrariando a vontade de seus pais, Genaro (Raul Cortez) e Rosa (Eva Vilma). Na Itália, Maria é forçada a se casar com um rico amigo de seu pai, o também fascista Martino (José Mayer) e juntos acabam vindo, pouco tempo depois, para o Brasil. Toni também já se casara com Camile (Ana Paula Arósio), filha de imigrantes judeus. Na fase inicial da novela, destacam-se a contrariedade de Genaro em relação ao fascismo e a presença do velho comunista Giuseppe (Walmor Chagas), tio de Toni.

A novela - as tramas e personagens - foi se transformando, a cada capítulo, de modo muito mais radical do que podemos observar em *'Terra Nostra'*. Esta, parece-nos, foi mais estável e previsível, mais de acordo com os tempos de tranquilidade política. *'Esperança'*, ao contrário, parece refletir o ritmo em que o país mergulhou nesse ano de tão decisiva disputa eleitoral.

Segundo nossa hipótese, em que pese tratar de temas em que o papel da 'esquerda' de modo geral, sobressaísse como positivo (seja na luta contra o fascismo na Itália, ou contra o autoritarismo da Era Vargas, no Brasil), o que de fato se dá é a estigmatização (já observada nas demais novelas do mesmo autor) ainda mais direta dos movimentos, organizações e ideologias anti-capitalistas.

Os trabalhadores da novela²⁰³ - que nos interessam particularmente - lidam com a terra, trabalham no comércio ou são tecelões. É sobre os trabalhadores proletarizados - tais como Nina - que concentramos a nossa atenção, interessando-nos de perto a organização operária que se desenvolve no interior de uma tecelagem, bem como sobre o personagem anarquista e comunista, o italiano Giuseppe.

Ao longo da trama há menções ao governo Getúlio Vargas, à revolução constitucionalista de 32, ao fascismo na Itália, ao integralismo no Brasil. No capítulo final da novela, a história se desenvolve rapidamente 'saltando' para o Brasil dos dias atuais. Também a forma como se conduz a narrativa específica desse capítulo mereceu particular atenção e conseqüentes interpretações, que esboçamos ao final deste capítulo.

Verificamos que muito do já detectado e refletido por nós em relação à novela *'Terra Nostra'* e outras do mesmo autor, está presente também em *'Esperança'*. Nesta também se utilizam de citações e referências a pessoas e fatos históricos reais, no mesmo esforço de conferir, ao menos do ponto de vista das imagens, algo mais próximo possível da 'realidade' supostamente retratada.

A inserção de imagens reais em preto e branco, de 'época', está presente do mesmo modo que em *'Terra Nostra'*; são inseridas na forma de vinhetas, para marcar a passagem de uma cena a outra na novela.

A iluminação dos cenários é feita de forma bem diferenciada em relação a novelas contemporâneas. Conferem um tom quase de penumbra, em que o colorido pouco sobressai, conferindo um efeito 'envelhecido' às imagens.

No conjunto, a atmosfera criada, de fato, recompõe a época passada de modo consistente e convincente, mérito de minucioso trabalho de pesquisa à disposição dos autores de novelas da Globo.

Do mesmo modo já indicado em outras novelas, vê-se uma edição de imagens submetida a uma visão específica do trabalho e dos trabalhadores.

²⁰³ Há também as dançarinas do bordel, um pianista, um engenheiro, um advogado, uma professora primária e os grandes e pequenos proprietários de terras.

Do ponto de vista da edição, mais uma vez constatamos que a grandiosidade da terra é mostrada em incansáveis tomadas panorâmicas das fazendas e cafezais. O sol radiante completa a idéia segundo a qual esses fatores 'naturais' é que fazem a riqueza da terra. Dimensões gigantescas do solo, menções à fertilidade da terra e ao clima, permanentemente bom.

Nesta novela há tomadas externas e internas da tecelagem (assim como em *'Terra Nostra'* mostrava-se o pastificio de Paola). Isso nos permite observar, mais uma vez, que as máquinas são mostradas em close, em tomadas lentas, enquanto os tecelões são mostrados de forma fragmentada (somente braços, ou rostos) e de forma rápida ou com pouca nitidez. Para além dos diálogos, aqui, vemo-nos diante de um exemplo em que a priorização de enfoques e imagens dá o sentido e o contexto: as máquinas engrandecidas encolhem as operárias na tecelagem. E ainda, o som ensurdecador das engrenagens faz com que, mesmo em vista dos trabalhadores, a presença das máquinas seja predominante na cena.

Assim como nas demais novelas do mesmo autor, também em *Esperança* os donos (da terra) são mostrados trabalhando: aparecem Vincenzo, a mulher Constanza e os filhos Marcello e Caterina, italianos donos de uma fazenda (comprada em sociedade com mais outros dois imigrantes italianos: Adolfo e Farina), que trabalham arduamente na terra. São mostradas em detalhes as tarefas que executam, fazendo sobressair o esforço físico despendido: arando a terra, semeando, cuidando de pequenos animais de criação (porcos, galinhas etc.), utilizando enxadas.

Toda a argumentação que 'enobrece' o trabalho manual, o 'lidar com a terra' é utilizada em favor do proprietário, pois lhe é transferida à medida em que enfatiza casos específicos como o de Vincenzo, imigrante italiano que não nasceu rico, tornou-se dono da fazenda após árduos sacrifícios. Não é mostrada a situação dos que passam a vida 'lidando com a terra', para que os patrões tirem proveito da riqueza por eles produzida. Mas donos da terra e trabalhadores do campo são igualizados no plano superficial, descritivo, como trabalhadores do campo, através do enredo e da narrativa da novela.

Também não há espaço para contestação da situação de riqueza de Francisca, poderosa fazendeira que herdou terras de pai, avô, marido etc., ela é mostrada inspecionando o trabalho dos cafeicultores e peões, ou seja: trabalhando. Esse trabalho de administração e vigilância sobre os que trabalham para ela, confere-lhe a devida legitimidade de usufruir das grandes propriedades que possui, sem nunca ter 'pego na enxada'. Dentre os traços marcantes dessa personagem, que poderia torná-la antipática aos olhos do público é seu modo autoritário e arrogante de relacionar-se com filhos, empregados e, principalmente, com os italianos com quem disputa terras (a fazenda '*Esperança*', que ela insistirá longamente em adquirir). Mas esse traço antipático - a exemplo do que já aconteceu em outras tramas de Benedito Ruy Barbosa - irá aos poucos se modificar; ela se mostrará mais dócil ao longo da trama.

Como temos afirmado, os padrões, sobretudo os proprietários de terra, nas novelas desse autor, são bons, justos. Características que possam conferir-lhes ar negativo, como o de aproveitadores ou que indiquem que abusam do poder, são atenuados ou eliminados.

Madalena: a vida da mulher do comunista, no cortiço a lamentar-se da pobreza

Se em '*Terra Nostra*' a vida dos imigrantes na fazenda era mostrada como de festa e fartura permanentes, em '*Esperança*', o cortiço (onde moram parte dos personagens pobres), é mostrado de forma paradisíaca, ou seja, as dificuldades efetivas de quem só tinha aquela opção de moradia, estão ausentes²⁰⁴.

Lavadeiras 'fofocam' e brigam quando a honra de uma filha é motivo de falatório; marmanjos se amontoam na 'fila do banheiro' para espiar a bela vizinha (Nina); de resto, jogos de baralho, crianças jogando amarelinha e festas compõem o cenário; a pobreza 'idealizada', segundo o padrão 'clean', tão ao gosto das

²⁰⁴ Fausto (1998:39-40) relata a precariedade das condições de vida no cortiço, bem como a extrema pobreza de muitos de seus moradores: muitos imigrantes dormiam no chão ou ainda no quintal, protegendo-se como podiam das chuvas; e destaca também a falta de privacidade e a promiscuidade comuns a tal tipo de

produções Globo. Pobreza sem fome, sem violência, sem conflito. O dia-a-dia da 'gente humilde, porém feliz', 'pobre, porém honesta', 'simplória, porém solidária' é mostrado quase como uma opção de vida dos pouco ambiciosos (ou dos pouco talentosos e esforçados).

O tom dissonante é dado por Madalena²⁰⁵, mãe de Nina, que no passado fora a mulher do italiano anarquista-comunista Giuseppe. Ela reclama da vida dura que leva no cortiço (ao menos no início da novela; em seguida, passa a mostrar-se incapaz de afastar-se dali, mesmo que tenha dinheiro e possa fazê-lo). A pobreza de Madalena é mostrada como exemplo - ou mau exemplo - do que um comunista faz a família passar. Todos os conselhos dados por Madalena à filha giram em torno de que ela não deve envolver-se com política, ou nos termos utilizados pela personagem:

'(Não vá) querer mudar o mundo, como fazia seu pai'. (Madalena para sua filha Nina)

A vida de abandono e privações a que fora relegada pelo marido vem colada invariavelmente às suas lamentações.

Quando o italiano Toni encontra, pela primeira vez, sua prima nascida no Brasil (Nina) e sua mãe (Madalena), ouve desta as lamentações pelo modo de ser do tio do rapaz e relata a miséria em que vivem ela e a filha à opção política dele:

Madalena: Queria consertar o mundo, seu tio Giuseppe!

Nina (interrompendo o que diz sua mãe ao primo Toni): Eu tenho orgulho dele, mãe!

habitação, onde, segundo observação de processos criminais da época, não faltam referências a discussões, ameaças, gritos etc.

²⁰⁵ O autor foi 'feliz' na escolha do nome deste personagem. Madalena, nome que, se associado ao personagem bíblico, remete à figura dos arrependidos. E das lágrimas decorrentes desse sentimento. A personagem passará a novela se lamentando por ter amado um anarquista-comunista. De resto, o próprio Giuseppe é o retrato do 'comunista arrependido', expressão que designa pejorativamente os que já pertenceram à esquerda e que, ao deixá-la, exaltam incansavelmente os seus supostos equívocos.

*Madalena: É! 'Ocê' tem orgulho, mas vê o fim que o teu pai teve e a miséria que ele deixou pra gente!*²⁰⁶

Em outro capítulo, Madalena associa Giuseppe à prisão. Isso acontecerá inúmeras vezes ao longo da fase inicial da novela. Conversando com a filha Nina (capítulo 15º, 03/07/2002), afirma:

Madalena: Sonhei com seu pai.

Nina: Sonhou o que?

*Madalena: Que nós duas 'vivia' num palacete*²⁰⁷ *e ele veio 'visitá' a gente.*

(...)

Madalena: Seu pai, sempre que chegava em casa, estava fugindo da polícia

Essa é uma das inúmeras maneiras utilizadas na trama para 'vilanizar' e estigmatizar o personagem de esquerda Giuseppe, que detalharemos proximamente.

Se em '*Terra Nostra*' destacamos a aposta na figura dos patrões como pais, essa fórmula aparecerá com menor destaque em '*Esperança*', em que somente o judeu Ezequiel ocupa o mesmo patamar ocupado pelo fazendeiro e pelo banqueiro de '*Terra Nostra*': a bondade 'paternal' para com os desfavorecidos, o apoio material (através de empréstimo de dinheiro, instrução sobre uma ocupação, acolhida em sua casa), e ainda o exemplo de vida e os conselhos.

Também aqui, suas intermináveis preleções sobre as formas de ganhar a vida se justificam, uma vez que se trata de um próspero comerciante. Como é um imigrante judeu, o fato de saber como ganhar a vida e tornar-se rico ganha ainda mais veracidade.

²⁰⁶ Toni procura defender o tio, tenta convencer Madalena de que Giuseppe não quis deixá-la. Acaba reproduzindo o que ouvira dele pouco antes de morrer: que Madalena fugira dele, levando a filha Nina nos braços, na última vez em que o visitou na cadeia. Ou seja, novamente abre-se a possibilidade de falar do comunista associando-o à prisão.

²⁰⁷ Nota-se uma grande importância atribuída por Madalena ao item moradia. Sua preocupação nessa direção será constante.

Parece-nos compreensível que o excessivo peso ao paternalismo já não se repita nesta novela e nem mesmo a ênfase à bondade dos patrões. Isso pode estar ligado à nova conjuntura política na qual ingressa o país (real)²⁰⁸.

Nos tempos de relativa euforia com as políticas que vinham sendo implementadas, parece-nos, a propaganda ideológica pró neoliberalismo - velada ou aberta - não encontrava maiores dificuldades ou obstáculos para difundir-se.

Porém, o ano de 2002, quando vai ao ar a novela *'Esperança'*, tem como pano de fundo um contexto político-social em que já não se pode simplesmente ignorar os efeitos imediatos das estratégias neoliberais para os trabalhadores assalariados - sobretudo em países como o Chile, o México e a Argentina -, tampouco aqueles já evidentes no próprio Brasil.

Já não se trata mais de defender e sustentar as premissas neoliberais, numa fase em que estas dão algumas mostras de desmoralização, já despertam o descrédito. Os resultados mais imediatos das privatizações já começam a ser sentidos pela população: os serviços, em geral, não mostraram melhora. Em alguns casos, pioraram. Vale dizer, a insistência em mostrar representantes das classes patronais como generoso, aqui, soaria ainda mais inverossímil.

²⁰⁸ Vizentini (1997) aponta que, em 1997 (ou no final da década de 90), o Brasil ainda vivia a euforia das privatizações como forma de acesso à 'modernização' e ao Primeiro Mundo. Ainda se discutiam os possíveis efeitos da globalização, das estratégias neoliberais e das privatizações, mesmo diante da existência histórica concreta desses processos em outros países. Para mencionar países importantes em que as reformas antecederam as brasileiras, indica que, na América Latina, o Chile, a Argentina e o México, representariam os casos mais importantes. E em todos esses casos, o resultado teriam sido pesados prejuízos sociais, "...embora a mídia tenha procurado construir uma realidade virtual para descrevê-los." (Vizentini, 1997:9). Em todos esses casos, o experimento neoliberal teve como consequências a desindustrialização, o aumento do grau de pobreza, ao lado de ainda maior concentração de renda, crescimento da dívida externa, e a flexibilidade do mercado de trabalho acarretou crescimento exacerbado das taxas de desemprego, bem como degradação das condições de trabalho. "Portanto, pode-se afirmar que os resultados das políticas neoliberais são, no chamado capitalismo globalizado de nossos dias, os mesmos do capitalismo do século 19, a saber: o aumento do desemprego e da pobreza num pólo corresponde ao aumento da riqueza e do excesso de capital no outro pólo; aumento da instabilidade financeira e da especulação; redução dos salários reais e aumento

A esta altura, as pesquisas de opinião apontam um elevado índice de desaprovação popular ao governo FHC, diferentemente dos meados da década anterior. A crise energética levou o Brasil a experimentar o racionamento e os 'apagões', bem como até mesmo alguns acidentes de grande repercussão foram tidos como incompetência administrativa, como a plataforma petrolífera que afundou causando vítimas fatais e grande desperdício de investimentos públicos, povoaram os noticiários. Tudo ao lado de denúncias de corrupção em diversos escalões do governo e a uma onda crescente de desemprego e, no que se refere especificamente à saúde pública, a assombrosa e descontrolada disseminação de epidemias (a dengue, por exemplo).

Quais são, então, os apelos de *'Esperança'*?

Parece-nos, situam-se no terreno do defensismo, do temor ao novo e das possíveis transformações que ele comporta e - talvez numa espécie de contra-ofensiva ao descontentamento popular que começava a ser capitalizado por setores de esquerda. Vale mencionar a consolidação, naquele momento, da candidatura do petista Lula à presidência da República nas pesquisas de intenção de voto.

Parece-nos que a novela *'Esperança'* vem reascender preconceitos contra o comunismo e, por extensão, a tudo o que se relacione a posições políticas de esquerda ou de apelo popular, como a ação sindical e partidária, por exemplo. Só que isso se dá de formas renovadas e sutis.

Acontece através da estigmatização de personagens de esquerda. Não mais através de velhos e tolos 'fantasmas', próprios da época em que se acusava os comunistas por serem, supostamente, totalitários, por abusarem de métodos violentos na conquista e manutenção do poder político, ou resumindo simplesmente na popular frase segundo a qual 'comiam criancinhas'. Notamos que uma das formas de desmoralização se dá através da suposta auto-crítica de um seguidor do anarquismo e do comunismo.

da precariedade do emprego." (Maldonado Filho, 1997:29)

Não se lança mão de um personagem durão, violento ou sem sentimentos. Ao contrário, o personagem Giuseppe é doce, terno, companheiro (ele é quem defende Toni contra a ira do pai Genaro, pianista erudito que bate nas mãos do filho que insiste em tocar canções popularescas). Mas o seu lado sonhador e idealista é utilizado para ajudar ainda mais a esvaziar o conteúdo das ideologias que, supostamente, ele incorpora.

Ou seja, o ar despojado, desprendido, de velho 'bonachão' - se, de um lado afasta o militante de esquerda de estereótipos pouco sentimentais, muito amargos ou obstinados - transmite a idéia de um homem superficial, vulnerável, que mudava fácil e rapidamente de convicções.

Parece, assim, encarnar perfeitamente uma das visões conservadoras existentes - na atualidade! - sobre a experiência socialista: a de que tudo se tratou de uma onda, um modismo, algo inconsistente no plano concreto.

O que chama atenção é justamente o uso de visões fora de época para conferir aspecto negativo ao comunismo, ou seja, à época, poder-se-ia dizer que o comunismo não era válido por se tratar de um regime excessivamente fechado, com componente autoritário, sem espaço para valores democráticos e pluralismos, ou outra série de críticas que lhe eram feitas nas primeiras décadas do século XX. Mas na novela, a atuação partidária e a militância de modo geral, são mostradas como sinônimo de perda de tempo, numa causa perdida e inútil; a narrativa feita nos anos 2000 trai-se e tudo se passa como se os personagens, na década de 30, já soubessem que as experiências socialistas não triunfariam.

Senão, note-se que Giuseppe se refere à influência e fascínio que os líderes socialistas e seus feitos históricos lançavam sobre o imaginário da esquerda como se falasse de coisa de um passado remoto. Exemplificamos através do diálogo em que Giuseppe conta ao sobrinho Toni que, depois de ser anarquista, tinha virado comunista:

Giuseppe: - Depois, eu virei comunista!

*Se **falava** muito de Lenin, Stalin e de outros heróis da Revolução Russa. E eu **achava** que podia acontecer a mesma coisa no Brasil. E aí, eu virei comunista*

e, aí, me meti em tantas encrencas! E acabei na cadeia tantas vezes que até perdi a conta!

*Toni: - **Ainda** é comunista?*

Giuseppe: Sim, mas um comunista tuberculoso, que voltou pra casa para morrer!

(os grifos são nossos)

Note-se que as falas de Giuseppe se dão no pretérito, embora ele as profira no início da década de 30. A interrogação de Toni pode prestar-se a dois sentidos: esse 'ainda' pode significar uma dúvida sincera, voltada exclusivamente a compreender se o tio ainda possui a mesma ideologia. Ao mesmo tempo, alude à chacota comumente feita às pessoas que, a despeito da propalada derrota do socialismo, mantém, *ainda*²⁰⁹ hoje (ou seja, apesar de tudo), convicções teóricas e práticas de contestação à sociedade capitalista.

No conjunto, nada fazem além do aproveitamento de impressões do senso comum contemporâneo e que, no caso específico, servem ao propósito de desmoralizar um referencial histórico para a esquerda - e de grande força no imaginário coletivo: a experiência socialista concreta.

Parece-nos completamente inverossímil, se consideramos que a fala do personagem se dá em 30 e ele já se refere genericamente aos líderes revolucionários e à URSS, num tom pejorativo, negativo, dado apenas posteriormente. Naquele momento, o conjunto das ações e/ou o estilo de socialismo não eram vistos pelos comunistas como claros equívocos.

Verificamos acentuado anacronismo nessa forma de reflexão auto-crítica: muitas décadas se passaram até que setores da esquerda passassem a ver aquele momento da forma mostrada através de Giuseppe. Ou seja, a percepção distanciada que ele demonstra dos acontecimentos talvez não fosse possível a alguém naquele momento histórico, ou seja, as concepções individuais postas na

²⁰⁹ Vale a pena mencionar que, na análise dos meios de comunicação, para além das categorias de conteúdo manifesto, Barthes (1971) chama a atenção para as articulações mais profundas, não-manifestas, vale dizer, para os significados

boca do personagem não estão de acordo com o que, usualmente a militância comunista afirmava sobre as práticas e ideologias políticas da época. O tom parece-nos claramente anacrônico nesse sentido. Os comunistas no Brasil acreditavam mais que nunca que o ocorrido na URSS ainda poderia acontecer no Brasil. Haja vista o fortalecimento do Partido Comunista nesse período no Brasil, bem como ações como a chamada '*Intentona Comunista*', para citar algumas referências importantes na década de 30.

O diálogo travado entre Giuseppe e o sobrinho Toni sobre a vida no Brasil, ainda se estende²¹⁰.

Além do sobrinho prometer não ser anarquista, é aconselhado a trabalhar para ganhar dinheiro:

Giuseppe: Quero que tu sabe de uma coisa e não esquece, hein? Se tu tiver mesmo coragem de roubar a tua Maria e levar ela pro Brasil, mete uma coisa na tua cabeça: que uma fortuna honesta em 'questa' vida, só se faz com muito trabalho, trabalho! Trabalho, entende? Política não enche barriga de ninguém, só dos políticos ladrões! Só pensa nele e não pensa no povo!

Toni: eu entendi, tio. Eu vou pro Brasil pra ficar rico.

Na conversa, reduz-se a ideologia de militância política como forma de buscar a transformação da sociedade, na luta contra o capitalismo, a uma discussão sobre o interesse em 'ficar rico' ou não.

A militância comunista vai no sentido de libertar os trabalhadores da exploração capitalista; a recomendação de vencer individualmente e pela submissão e aceitação da exploração do trabalho é crença ideologicamente demarcada: dificilmente seria o conselho dado por um comunista, mesmo que na velhice e já despojado de muitas de suas convicções.

conotativos. Aqui, voltamos nossa atenção para o teor subjacente que a frase empregada pode representar, paralelamente à acepção em que fora expressa.

²¹⁰ Giuseppe e Toni, nesse momento da trama, estão na Itália. O tio conta sobre o período em que viveu no Brasil, ao sobrinho curioso que pretende atravessar o Oceano e 'vencer na vida' nesse grande país do qual tanto ouvira falar, já que não consegue emprego na Itália e está desiludido por ter sido proibido de casar-se com sua amada Maria.

Também é feita confusão entre concepções de práticas políticas, ou seja, a luta política, participação popular na política, como militância, é misturada ao conceito de carreira política, política como profissão, para obter salário ou outra forma de 'retorno', de 'contrapartida' financeira.

Em poucas palavras, distorce completamente o sentido teórico e prático que o engajamento político em defesa do comunismo pode ter para seus seguidores. O motor da militância foi reduzido à ascender socialmente através da prática política. Ou ainda, a política é vista como profissão de Giuseppe, como uma atividade na qual ele não foi bem sucedido, pois não ganhou dinheiro.

Aqui, vale ainda mencionar que Lula fora sempre criticado por setores conservadores, entre outras coisas, por ter se tornado político profissional do PT, há décadas, um seja, por não mais ter exercido a profissão de metalúrgico, tampouco ter tido atuação parlamentar, sendo presidente de honra de seu partido e recebendo para isso. Essa oposição trabalhar x fazer política é preconceituosa e poderia estar ligada ao intuito de atingir diretamente o candidato petista. A atividade política também é associada ao que tem de mais negativo: coisa de ladrões e corruptos. O velho comunista não se presta a dizer que há vários tipos de políticos por exemplo, honestos e desonestos, a favor do povo ou contra o povo etc.). Ele imprime negativismo à atividade, seu testemunho em primeira pessoa servindo exclusivamente para depreciar a militância política.

Para dar a idéia de insistência nos mesmos termos, especial atenção merece o capítulo 19º, que foi ao ar em 08/07/2002:

Primeiro, destacamos o diálogo entre Toni e Camile, no quarto, antes de dormir:

Toni: Meu tio falava que tinha sido anarquista. Que já era quando veio da Itália.

Camile: Eu nem sei direito o que é isso!

Toni: Anarquista é quem não acredita em Deus, não acredita em governo, em nada disso.

Camile: Acredita em que, então?

Toni: Meu tio falava que na liberdade. Depois de ter sido preso tantas vezes, porque era um anarquista e vivia fazendo greve, ele virou comunista.

Camile: E deixou de ser preso?

Toni: Ele pegou a peste branca, tuberculose, nas cadeias.

Camile: Me desculpe, mas esse tio Giuseppe era meio 'mixigna', não era, não?

Toni: Mas não era maluco, era um sonhador.

Camile: E acabou indo morrer lá na Itália.

Nesse diálogo, reafirma-se a trajetória do tio como anarquista e comunista, que vivia sendo preso e que muito se prejudicou, contraindo doenças na prisão. Seu triste fim, doente na Itália, também é mencionado. É associado a maluco e a sonhador. A suposta liberdade que ele afirmava amar é contestada, já que ele vivia sendo preso. As palavras liberdade e prisão aparecem na mesma frase, de modo reticente²¹¹ para mostrar a grave contradição das convicções do velho tio.

No mesmo capítulo, esses mesmos termos serão reafirmados. Agora, no diálogo entre Nina e sua mãe, D. Madalena, no cortiço.

Nina: Meu pai cantava, mãe?

D. Madalena: Cantava! Se cantava! Fazia serenata para im, o infeliz!

Nina: Por que vocês se separaram?

Madalena: Também não entendo. Também me pergunto o porquê.

Nina: Por que ele amava tanto a liberdade dele, mas vivia preso!

Madalena: Porque queria consertar o mundo.

Nina: Eu também gostaria de poder fazer isso, mãe. Tem tanta injustiça nessa vida! Tanta coisa errada!

Madalena: Falando como teu pai...

Nina: Ele era anarquista, não era?

*Madalena: **Cê sabe o que é isso? (*)***

Nina: Sei, de ouvir falar.

²¹¹ Para descrever o afirmado pelo tio, independentemente do pensado por Toni, que parece não compreender muito bem as motivações do tio, embora não questione.

Madalena: Já te falei. Seu pai foi anarquista, depois, comunista, e só arranjava confusão.

Nina: Devia ser um homem maravilhoso!

Madalena: Não fala assim, que eu começo a ficar com o coração na boca.

Nina: Por que mãe?

Madalena: Porque tenho medo.

*Nina: **A senhora sabe o que é o comunismo?** (*)²¹²*

Madalena: Não! E também não quero saber! E também não quero ter que visitar filha minha numa cadeia!

Nina: Então, vamos dormir...

Aqui, novamente, a suposta liberdade é contraposta a prisão.

Os termos já referidos são reiterados: anarquista e comunista como sinônimos de encrencas, prisões, confusão. E eis outra constante desta novela: a despolitização também reaparece: não se sabe o que é comunista, mas exprimem-se visões preconceituosas, ao longo dos diálogos a respeito.

Note-se que, mesmo num momento em que, aparentemente, D. Madalena sente 'o coração na boca', dando a impressão que confirmará que o marido comunista era maravilhoso, ela na verdade está sentindo medo. Já referimo-nos ao sentido adquirido pela palavra medo, na campanha eleitoral para Presidência da República, em 2002. Madalena tem medo de que a filha vire comunista, por temer confusões e prisões: os únicos sentidos aos quais a militância é clara e insistentemente associada, ao menos na fase inicial da novela.

Ao que nos parece, anarquismo e comunismo associados num mesmo personagem, auxiliam tanto a somar os estigmas lançados às ideologias de esquerda, aumentando as possibilidades de termos depreciativos contra elas, quanto favorecem a formação de ainda mais confusão a respeito dos respectivos significados de cada um dos termos.

²¹² (*) Note-se que são lançadas interrogações sobre o significado de anarquismo e comunismo. Mas não se esclarece do que se tratam, ou seja, permanecem sem definição. Os grifos são nossos.

Ao longo de vários capítulos, com qualquer pessoa, Toni abordará a história do tio Giuseppe; a conversa sempre girando em torno dos mesmos termos: comunismo e anarquismo associados a baderna, prisão, maluquice, derrotismos pessoais, doença.

Por exemplo, quando Toni conhece um pintor e vendedor de quadros para quem passa a trabalhar, o italiano Agostini, que conhecera seu tio Giuseppe, a conversa se repete (10º capítulo, em 27/06/2002):

Agostini: Então, era um pouco pazzo, um pouco maluco o seu tio...

Toni: Não, ele era um sonhador!

Agostini: Eu também fui anarquista, mas por pouco tempo!!! Só fui 'em galera' (pra cadeia) uma vez.

Toni: mas depois ele virou comunista.

Agostini: E você?

Toni: Meu pai me ensinou a não entrar em política.

Agostini: Então, tinha um pouco de juízo! O teu tio Giuseppe, da nossa querida Itália, é quem vivia em galera!

As mesmas cenas também são repetidas. No capítulo 28, que foi ao ar em 18/07/2002, por exemplo, é reprisada toda a cena do primeiro capítulo, que contém o diálogo entre Giuseppe e Toni (o primeiro aconselhando o sobrinho a não ser anarquista, a trabalhar, caso vá ao Brasil, para tornar-se rico etc.), na forma de lembrança de Toni.

Importante ressaltar: o personagem Giuseppe que, mesmo tendo morrido nos capítulos iniciais da novela era insistentemente lembrado nas falas de outros personagens, terminadas as eleições, é totalmente deixado de lado, já não é mencionado por mais ninguém, assim como as frases depreciativas sobre anarquistas e comunistas.

A personagem Nina: de sindicalista a administradora da fábrica. Uma metáfora da candidatura Lula?

Ao lado da notável diminuição de importância de personagens paternais, que estavam presentes na novela 'Terra Nostra', e diretamente ligada a essa,

delineia-se uma outra característica: sobressai a visão segundo a qual as conquistas devem ser negociadas, ou seja, já não se faz a propaganda do patrão como figura que 'salva' os empregados, nem são ressaltadas as migalhas que dão através de concessões.

Se em Terra Nostra os conflitos pouco apareciam e os problemas eram solucionados com a ajuda dos patrões, em *'Esperança'*, alguns problemas no ambiente de trabalho são mostrados, assim como os conflitos entre patrões e empregados que eles encerram.

E a figura que encarna a liderança dos protestos, Nina (Maria Fernanda Cândido) é colocada como alvo de muitas pressões, o que pode sugerir diversas leituras.

Estaria sugerido aí um quadro de dificuldades e possibilidades para a esquerda contemporânea no Brasil? Ou ainda, pela permanente comparação entre a atuação de Nina e, numa época anterior, a de seu pai comunista, Giuseppe, há a alusão à necessidade de mudanças e amadurecimento das lideranças?

Nina sofre pressões vindas de sua mãe (que relembra o passado do pai anarquista-comunista Giuseppe, que indica: encrenca, prisão, miséria, vida de privações e abandono para a família, doença e morte em situação de compaixão e dependência de outros); da dona da tecelagem onde trabalha (tentando converter sua liderança em cargo de confiança dentro da fábrica); do namorado José Manuel (que quer que ela se case com ele e deixe de trabalhar fora); do marido da dona da tecelagem e administrador da fábrica (um mulherengo que a assedia, sugerindo que aceite ser sua amante e receba, por isso, uma casa para que saia do cortiço em que vive). Todas as pressões convergem para que ela seja despojada de radicalismos e/ou de apegos a convicções e ideologias; ou para que simplesmente valorize as conquistas individuais acima de tudo, almeje o conforto pessoal, a riqueza e o comodismo.

O mais importante a ressaltar, dentre as múltiplas pressões, é aquela dos proprietários da tecelagem. Se por um lado, Nina encarna a liderança sindical e, portanto, uma figura temida pelos patrões, estes não desistem de tentar fazer dela

uma aliada, aproveitando sua capacidade de liderança e sua credibilidade perante as demais colegas.

Apela-se para a figura do sindicalista, esperando que ele atue mais como um gerente, como um administrador dos empregados, isto é, agindo com um olho no interesse do patrão, outro no temor a que os operários se rebelem.

Se em alguns momentos ela aparece encabeçando lutas que, efetivamente, deram-se no interior das fábricas dos anos 30 (pela redução da jornada de trabalho, por melhores condições de trabalho, por creches para os filhos das operárias), essa sua performance é logo substituída - quando ela é convidada pela proprietária da tecelagem para assumir uma função de chefia. A partir daí, ela é levada a pensar a melhoria das condições de trabalho, simultaneamente, colocando-se na posição de 'gerente'.

Pode-se afirmar que Benedito Ruy Barbosa concentra em Nina a tensão entre o ultrapassado e o novo, no fazer política; entre o equívoco e o acerto; entre a sensatez e o desvario. O personagem, embora 'traga nas veias' o espírito rebelde supostamente 'herdado' do pai comunista, conforme insinua tristemente sua mãe, faz questão de deixar claro que o mais importante é não perder o emprego e não fazer nenhuma bobagem, nenhuma loucura. Ou seja, há insistência em demonstrar que ela atua dentro de um padrão de suposta diferenciação em relação ao que seria a militância de seu pai.

Ocorre que toda a oposição entre a atuação de Nina e aquela dos anarquistas e/ou comunistas baseia-se nesse 'paradigma' caricatural do velho comunista, criado pelo autor da novela - que reduz membros de movimentos de esquerda (sejam eles anarquistas ou comunistas) das décadas iniciais do século 20 a baderneiros sonhadores.

Também é possível pensarmos que Nina assume, metaforicamente, uma trajetória simplificada daquela do candidato à eleição Lula. A tecelã é mostrada como liderança sindical radical, reconhecida e seguida pelas colegas, perseguida e ameaçada pelo patrão Umberto. O caráter 'combativo' da líder operária é acentuado com recurso a fundo musical. Conforme já observamos, uma canção

interpretada por Elis Regina²¹³ serve de tema musical para a personagem, quando discursa na fábrica para as colegas.

Numa etapa posterior, aparece ocupando uma espécie de cargo de confiança dos patrões, em que tem que, simultaneamente, contemplar interesses dos patrões e dos empregados, harmonizando-os.

O certo é que, durante várias semanas, a importância desse personagem na trama se converterá, passando de militante feminista/sindicalista a chefe da tecelagem.

A partir do capítulo 33^o, Nina será readmitida na tecelagem mas, por vontade da proprietária, Sílvia (mulher de Umberto, que administra a fábrica e assedia as tecelãs), ela agora ocupará o cargo de chefe.

Sílvia, que se empenhara em colocar Nina no cargo de chefe - graças a sua liderança sobre as colegas e seu espírito corajoso e solidário - coloca-se sob grande expectativa sobre as ações dessa figura, depositando-lhe confiança, torce para que melhorem as relações no interior da tecelagem. O mordomo de Sílvia observa as primeiras iniciativas de Nina e leva à patroa o relato de que a moça agiu como se fosse dona da tecelagem. Em seguida, pergunta-lhe:

'Aquele moço é comunista?'

A pergunta permanece 'no ar', sem resposta, como se essa dúvida fosse compartilhada por Sílvia. Mas o mais importante a destacar é sua afirmação anterior, segundo a qual, pode-se interpretar que um líder de esquerda, quando tem para si a tarefa de administrar algo, age como se fosse 'o dono', vale dizer: extrapolando os limites de suas atribuições formais.

Como chefe das colegas na tecelagem, Nina aparecerá cobrando do patrão o cumprimento da jornada de 8 horas diárias, pagamento de horas-extras, direito das mães amamentarem seus filhos no horário de trabalho, bem como instalações próximas das mães junto à tecelagem para os mesmos. Mas essas exigências - que são referidas como regalias pelo patrão, termo que nunca é contestado por

²¹³ Trata-se da canção *'O que foi feito deverá'*.

Nina - são sempre acompanhadas da garantia, enfatizada pela própria Nina, de uma clara contrapartida: o aumento da produtividade na fábrica de tecidos.

Ela aparece comentando com o patrão que, após anunciar que as operárias receberão horas-extras caso trabalhem além do horário, os teares não param um minuto e que suas tecelãs trabalham mais felizes:

Nina: 'Quem trabalha contente, produz mais!'

Embora ao fundo soe sempre uma canção interpretada por Elis Regina - que, no plano subjetivo, talvez, conduza à pensar as ações da personagem como progressista, ou enfatize-lhe o caráter de mulher forte, decidida e corajosa²¹⁴ - os discursos e as preocupações de Nina serão fundamentalmente com o aumento da produção, que seria benéfico para Umberto, segundo ela mesma argumenta ao dirigir-se a ele.

Mas a característica solidária de Nina (que já fora utilizada quando ela atua na revolução constitucionalista como enfermeira voluntária) ganhará peso, diminuindo seu lado mais abertamente politizado.

A este ponto, cabe ressaltar: desenha-se a possibilidade de refletir sobre a compatibilidade entre ser um bom líder sindical e um bom administrador²¹⁵.

Após um breve período de melhoras na vida da tecelagem, que agradavam tanto aos proprietários quanto às operárias, Nina passa a se desentender tanto com os primeiros quanto com as últimas.

Ela se afasta do trabalho na fábrica - após falhar na delicada função de chefe que lhe fora atribuída - e vencida, ao mesmo tempo, pelas pressões de seu marido.

²¹⁴ Elis Regina foi intérprete de algumas canções de protesto contra a ditadura militar; além disso, como figura pública, deixava entrever marcas pessoais que aludiam ao comportamento de mulher moderna, independente, artista talentosa e com papel central nas coisas que lhes diziam respeito. cremos que a voz da intérprete, por essas razões difusas dentre outras, empreste aspectos de seu carisma à personagem.

²¹⁵ Lembremos que, no país real, um destacado líder sindical está em primeiro lugar, segundo pesquisas sobre a preferência do eleitorado, para a eleição de Presidente da República que se realizaria dentro de poucos meses.

Embora demonstrando contrariedade, é nessa condição - ou seja, longe do trabalho e da atividade política - que essa personagem permanecerá por muitas semanas. Será enfatizado seu romance e união ao jovem e rico português, José Manuel, suas brigas pelo excessivo ciúme por ele demonstrado, bem como pela incompreensão deste em relação a seu modo de ser.

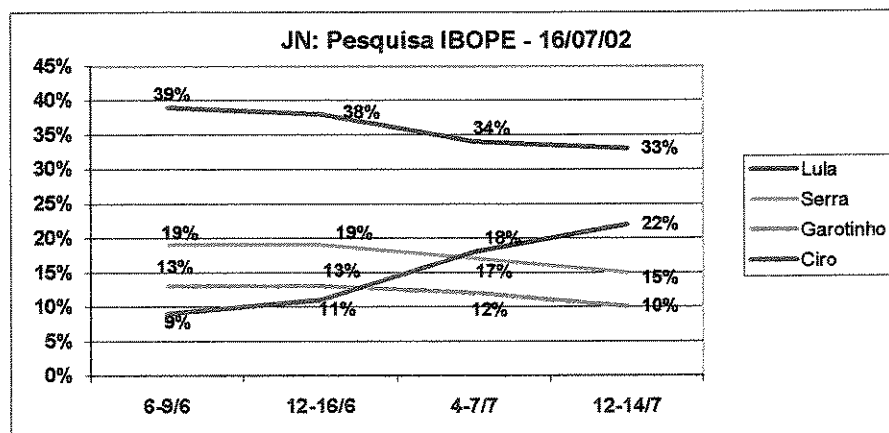
Cremos que essa diminuição do papel de liderança de Nina pode ter se dado por precaução de que a personagem - carismática - fosse genericamente associada, pelo público, à imagem de um ou mais dentre os políticos de esquerda ou centro-esquerda que disputavam as eleições presidenciais.

Coincide com uma fase de grande disputa eleitoral no país. No mês de julho, além da consolidação da preferência nas pesquisas de intenção de voto do candidato Lula, era incerto quem disputaria com ele um eventual segundo turno.

Durante algum período, oscilaram na disputa com Serra pelo segundo lugar na preferência dos eleitores, dois candidatos situados, de algum modo, também no terreno progressista ou de esquerda, ou seja, Ciro Gomes (PSB) e Anthony Garotinho (tanto é verdade que, no segundo turno, apoiarão a candidatura Lula).

Na primeira semana de julho, Serra já havia sido ultrapassado pelo candidato Ciro Gomes, que abre, rapidamente, 7% percentuais de vantagem em relação a ele.

Pode-se dizer que, nesse momento, os temores do setor político mais conservador atingiram seu auge: afinal, o segundo turno das eleições



presidenciais poderia vir a ser disputado exclusivamente por candidaturas 'de esquerda'.

Após essa fase, o candidato José Serra (PSDB) levou algum tempo para ultrapassá-los e, efetivamente, apresentar-se como o concorrente de Lula no segundo turno do pleito. Fazemos essa referência pois, segundo parece-nos, a forma como os personagens que representavam a esquerda ou a liderança de movimentos populares iam sendo mostrados na novela *'Esperança'*, tocam de perto características de todas as candidaturas ligadas de algum modo ao protesto e à transformação.

Cremos que a diminuição da atenção voltada a Nina pode estar ligada a isso; Nina caíra na simpatia do público; talvez a emissora e/ou o autor da novela tenham julgado melhor dar-lhe contornos menos definidos no campo político-ideológico, esfriando essa sua faceta politizada e chamando mais atenção para seus conflitos com o marido, entre outros.

Cremos que em *'Esperança'*, houve cuidados em não deixar que a eventual simpatia por um de seus personagens chave transferisse, de algum modo, benefícios a algum candidato às eleições presidenciais.

Já mencionamos que o protagonista, Toni afirma enfaticamente que não vai ser comunista nunca. E que Nina assegura à mãe que não vai arriscar a perder o emprego, como fazia o pai dela, que vivia indo preso por atividade política e sindical.

No capítulo 24º, que foi ao ar em 13/07/2002, no cortiço, conversam Nina, sua mãe Madalena e José Manuel (apaixonado por Nina, o rapaz tenta conquistá-la, fingindo ser por pobre. Embora seja filho do dono de uma rede de padarias em São Paulo, prefere que a moça pense que ele é um modesto trabalhador, uma vez que Nina odeia os milionários, que 'vivem de explorar o povo'). Na cena, Nina declara independência em relação ao comunismo e ao anarquismo:

*Nina: Meu pai era um anarquista, que depois virou comunista e vivia preso por causa disso*²¹⁶.

Madalena: a filha puxou ele.

Nina: Mas eu não sou anarquista, nem comunista, minha mãe. Apenas não me conformo com certas injustiças!

José Manuel: É, eu também não me conformo.

Mas também queremos nos referir ao controle até mesmo das palavras usadas na novela. Chamou nossa atenção a forma como Nina iniciava os discursos, referindo-se às colegas através de um vocativo incomum para a situação, ou seja, chamava-as de 'amigas'. Julgamos que a palavra 'companheiras', mais adequada, tenha sido suprimida nos discursos de Nina às

²¹⁶ Até mesmo José Manuel que, apaixonado por Nina, tenta dela se aproximar, ao conversar com os colegas sobre ela, em meio às idealizações que faz sobre as qualidades da mulher amada, acaba repetindo o que vários personagens afirmam, insistentemente, sobre o comunista Giuseppe. Ele conta aos colegas: "O pai dela (Nina) era um anarquista que depois virou comunista. E a mãe diz que ela saiu ao pai." Isso dá idéia do quanto foi repetida a alusão à militância do comunista, morto de tuberculose logo no início da trama. É espantosa a quantidade de cenas dedicadas a essa descrição e a diversidade de situações criadas para que isso se dê. Os mais inusitados personagens, de remota ligação com Giuseppe (já morto) repetirão quase sempre as mesmas frases em relação a ele, a qualquer pretexto. No capítulo 28º, na forma de lembrança, Toni reviverá a cena do 1º capítulo, em que o tio o aconselha a não se envolver em política, a trabalhar para ganhar dinheiro. Nesse mesmo capítulo, Toni conta ao italiano Agostini que conheceu a prima Nina, detalhando a pobreza da moça, o cortiço e o quartinho onde ela mora. Esse será também o assunto entre Camile (mulher de Toni) e sua Mãe; ao contar que o marido Toni conheceu sua prima, a jovem judia se refere a Nina como filha do tio de Toni, o anarquista que morreu tuberculoso. A essa altura, Toni já havia relatado até mesmo ao comandante do navio no qual embarcara clandestinamente como era seu tio Giuseppe. Alguns capítulos depois, quando seu pai Genaro vem da Itália ao Brasil, comenta a mesma coisa com esse mesmo comandante, ou seja, que seu irmão Giuseppe: 'veio fazer a América e fez! (diz, ironizando) Botou fogo com as idéias dele na América e depois voltou para nossa Itália para morrer tuberculoso, peste branca, capisce?'. O comandante, lembrando-se do relato feito pelo passageiro clandestino (Toni), responde-lhe que já ouvira história parecida, de um anarquista que depois virou comunista e que depois voltou para a Itália para morrer tuberculoso. Enfim, vale a pena mencionar que a repetição, por si, atraiu nossa atenção. Ou, no dizer de Barthes (1982:27), as coisas repetidas, significam.

operárias, para evitar relação direta com o PT ou Lula. A forma encontrada para iniciar as falas da personagem nos parece imprópria, deslocada. Parece-nos, ainda, que até mesmo a expressão 'mulheres trabalhadoras' foi evitada, restando apenas mulheres.

Transcrição do discurso de Nina (capítulo 40º, em 01/08/2002), para as operárias, na tecelagem:

*"Nós mulheres temos que lutar cada dia pelos nossos direitos! As **amigas**, com filhos que ainda estão amamentando, têm o direito de amamentar durante o trabalho! Esse é um direito legítimo nosso, o direito à vida! Enquanto os seios jorram nas máquinas, no outro lado, os nossos filhos choram de fome em casa!" (Música cantada por Elis - tema da personagem Nina - irrompe e a reunião continua, agora, sem que se ouçam as falas).*

Ainda o individualismo como modelo: a ascensão social e riqueza como principais valores

O mesmo mito do self-made-man aparece em todos os seus contornos e os proprietários de terras mostrados como trabalhadores.

O amor ao trabalho e à terra versus militância comunista aparecem até mesmo nas falas no próprio Giuseppe. Numa de suas conversas com Toni, comenta - sem saber que destino tiveram - sobre um casal de italianos que ele conhecera (Vincenzo e Constanza). Afirma que ambos trabalhavam até não poder mais, muito diferentemente dele próprio, sempre envolvido na atividade política.

Giuseppe: A última vez que os vi, tavam levando a gente pra uma fazenda de café.

Toni: Mas o tio não foi com eles?

Giuseppe: Eu não nasci para escravo²¹⁷. Não tenho vocação para viver no cabo da enxada! Eu pulei do trem!²¹⁸

Toni: E o sr. Vincenzo?

²¹⁷ O sentido de 'não nasci para escravo', que poderia significar não aceitar 'grilhões', ou seja, não aceitar a exploração, é habilmente associado à idéia de não gostar de trabalhar. Ter nascido para a política, no sentido de vagabundagem.

²¹⁸ Giuseppe chega a gabar-se do fato de fugir do trabalho: 'eu pulei do trem!'

*Giuseppe: (referindo-se a Vincenzo e sua família, portanto, no plural):
Devem ter morrido no cabo da enxada como tantos outros...*

Na sequência, são mostrados esses imigrantes (antes pobres), agora já como proprietários de uma fazenda no Brasil.

O italiano Vincenzo (Othon Bastos) - que, junto com a mulher e um casal de filhos trabalham na terra, mesmo depois de tornarem-se proprietários (não há empregados em sua fazenda) -, simbolizando a conquista da terra através do trabalho. E na sequência destas cenas (da conversa de Giuseppe com o Toni, passa-se à da fazenda de Vincenzo), sublinha-se a diferença entre 'fazer política', ou seja, ser comunista (como Giuseppe) e trabalhar duro (como Vincenzo e sua família).

A simples organização da sequência de cenas, a associação entre elas confere-lhes sentido. O corte rápido entre imagens ajuda a completar o contraste entre o triste destino de Giuseppe - tuberculoso, isola-se para não contagiar a família; come sozinho num quarto pequeno, mal iluminado por uma lamparina, de aspecto sombrio) e a paisagem luminosa, resplandecente da fazenda adquirida pelos imigrantes que trabalhavam duro enquanto ele 'nunca foi de viver no cabo da enxada'. Eis mais um estigma contra o militante de esquerda: de que é vagabundo, não quer trabalhar; quer 'vencer' através de outros meios que não o trabalho. Pelas falas de Giuseppe, dá, ainda, a impressão de que ele achava que os demais não deveriam trabalhar (não para contestar a exploração e impor obstáculos à opressão patronal), mas porque 'não compensa morrer no cabo' na enxada. Convicções e valores da esquerda vão, assim, sendo distorcidos nas palavras do suposto comunista.

Abre-se espaço na trama para introduzir o personagem Vincenzo que, juntamente com outros dois italianos se associam na compra da fazenda que recebe o nome '*Esperança*' e que faz divisa com as terras da poderosa fazendeira Francisca, que fará incansáveis tentativas de comprar a fazenda, lançando mão de ofertas sempre generosas em dinheiro.

conta, animadamente e em tom de aventura, ao sobrinho.

Vincenzo não aceita, resiste, até mesmo se ofende com a insistência da fazendeira. As repetidas investidas dão margem a cenas em que o imigrante italiano afirma repetidas vezes que o motivo para não abrir mão da fazenda é que ela representa a realização de um sonho; diz que o dinheiro não importa, que da fazenda *'Esperança'* só sairia morto.

Nesses momentos, enfatiza-se o 'amor à terra', presente em todas as tramas de Benedito Ruy Barbosa.

Por fim, um dos sócios de Vincenzo (Adolfo), enfim, cede à oferta de Francisca, concordando em vender-lhe sua parte. Mas a postura de Vincenzo, mantida acima de tudo, cumpre o papel de enfatizar o valor simbólico, subjetivo, afetivo, no apego à terra, conquistada através de trabalho duro, é mais forte que a soma em dinheiro que ela possa valer, deixando em segundo plano o valor monetário da propriedade privada.

Também em *'Esperança'*, nas crises transpostas da realidade de modo fictício, mostra-se sempre o lado dos patrões, dos ricos, como se fossem os maiores prejudicados, e ao mesmo tempo, como se fossem os depositários das esperanças por dias melhores, ou seja, protagonistas absolutos de ações que virão para solucionar os problemas da melhor forma.

Os ataques a Getúlio Vargas resumem-se a ter sido um presidente que queimou café (do mesmo modo que, em *'Terra Nostra'* se criticava Campos Sales). Em ambos os casos, esses presidentes governaram em favor das respectivas elites oligárquicas. Mas nas respectivas novelas, a crítica não reside nesse fato e sim em terem sido pouco ou nada eficientes na iniciativa de salvá-las da crise e falência. Ou seja, o que de fato se está criticando - seja nas falas do deputado Augusto em *'Terra Nostra'* ou nas discussões acaloradas dos estudantes da pensão de D. Mariuza em *'Esperança'*, é a fraqueza dos governos em impor uma política que proteja os 'produtores', vale dizer, os proprietários ou negociantes do café. Assim, antes de mais nada, o destaque vai para a visão que favoreceria os interesses das elites de então.

Conforme já procuramos descrever ao falarmos de *'Terra Nostra'*, as propaladas 'crises' sócio-econômicas que irrompem nas novelas desse autor

servem para mostrar as dificuldades vivenciadas pelos personagens ricos. O mesmo se repete em '*Esperança*', devendo ser destacado que o único problema que aparece para os personagens pobres, nessas situações, é a ameaça de desemprego. Contudo, devemos apontar ao menos duas observações em relação a isso: Primeiro, mesmo desempregados, os personagens não são mostrados em situações que possam ser comparadas ao que ocorreria na realidade a um trabalhador nessa condição: continuam morando no mesmo lugar, não são expulsos por falta de pagamento de aluguel, não aparecem sofrendo as consequências da falta de pagamentos de contas como a de luz, água ou outras, não são mostrados, enfim, passando por privações, fome etc. O segundo ponto a ser observado é que logo encontram alguém generoso que lhes dê oportunidade de trabalho.

Dentre as inúmeras formas de minimizar as dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores nas tais 'crises', constantes e sempre muito alardeadas nas novelas do autor, podemos citar dois exemplos que julgamos bastante esclarecedores dos exageros desse autor no sentido que apontamos acima:

Até mesmo o pianista Genaro, um artista, recém-chegado ao país, sem conhecer amigos ou familiares e quase sem saber falar o português, arranja lugar para morar estando desempregado e com pouco dinheiro (a pensão de Dona Mariuza); também consegue rapidamente ganhar dinheiro - recebendo o pagamento imediato - tocando piano numa loja de instrumentos musicais no centro de São Paulo.

A costureira Soledad, passa a trabalhar para o comerciante judeu Ezequiel, oferecendo-se para costurar calças e camisas para a loja do mesmo; recebe dinheiro adiantado e tecidos para fazê-lo. Ou seja, o dinheiro vem para as mãos dos trabalhadores pobres com certa facilidade, mesmo em fases de dificuldades para todos.

Essas situações são acompanhadas por máximas conformistas tais como: quem precisa de dinheiro não deve escolher trabalho, deve aceitar o que há à disposição. É desse modo que Genaro - músico virtuose - logo irá aceitar trabalhar tocando piano num prostíbulo de luxo, a "Casa de Damas".

Em oposição a essas situações em que são relativizadas - ou rapidamente resolvidas - as dificuldades dos personagens pobres, como nas demais novelas do mesmo autor, as 'agruras' dos ricos são o verdadeiro foco das atenções, há riqueza de detalhes nesse enfoque para as privações materiais (mas sobretudo, morais, tais como preocupações e sofrimento) que têm de suportar. Ou seja, são exploradas em tudo o que podem ter de mais dramático.

Destaca-se o suicídio do pai de Marcos (um dos estudantes que vive na pensão de Dona Mariuza), um fazendeiro desesperado por ter perdido dinheiro e se endividado. O personagem não aparece é apenas mencionado, mas sua morte abre pretexto para que o assunto ganhe espaço na trama e vários personagens se compadeçam pelas dificuldades criadas pelo governo e que levam as pessoas (ricas) ao desespero, às fatalidades.

Do mesmo modo que em *'Terra Nostra'*, de novo em *'Esperança'*, dedicar-se-ão muitas falas dirigidas ao governo de Getúlio, chamado de ditador (mas sem que se explicita qual o significado disso), as críticas podem ser resumidas na sua suposta política em relação ao café.

O italiano Farina comenta com seu conterrâneo Vincenzo:

Farina: 'A situação tá muito ruim, tanta gente se matando por causa dessa crise maldita. Getúlio está queimando café, mas o preço não sobe!' (capítulo 32º)

Confirmando, uma vez mais, que os supostos problemas sociais são enfocados predominantemente a partir da ótica das elites.

Mesmo os estudantes de direito, que moram na pensão, e que poderiam representar o quadro de contestação ou rebeldia, encarnando idéias avançadas ou em defesa de interesses populares, expressando os sonhos ou romantismos em relação à política comuns à juventude àquela época, comportam-se de modo conservador. Ou seja, numa completa ausência de idealismo, os estudantes demonstram visões patronais, preocupações com prejuízos dos fazendeiros, referem-se criticando ao governo Getúlio a partir dessas visões.

Ao lado da valorização da ascensão social, da propriedade, da riqueza, enfim, vê-se a depreciação da pobreza e dos pobres.

Em '*Esperança*', a luta sindical e a militância partidária de esquerda são ainda mais fortemente estigmatizados do que nas novelas anteriores, do mesmo autor. A luta coletiva é ainda mais abertamente rechaçada, como procuraremos detalhar, sobretudo na abordagem do comunista Giuseppe, sinônimo de fracasso pessoal e de ter relegado mulher e filha à vida difícil e miserável.

O diálogo entre Maria (amor que Toni deixou na Itália) e sua avó (Fernanda Montenegro), reafirma o preconceito segundo o qual político não trabalha. As duas, na Itália, falam do Brasil e do tio de Toni que aqui teria vivido (5º capítulo, em 22/06/2002):

Avó de Maria: Mas este tio voltou para morrer aqui, tuberculoso, 'poverello'!

Maria: Ma questo é perchè, perchè... O tio Giuseppe dele era político, non lavorava!

Avó de Maria: Bela roba questo Giuseppe!

Maria: É, mas o Toni gostava dele, nona. Mais do que do pai!

Avó de Maria: Não me espanta!

A exemplo de novelas anteriores do mesmo autor, também aqui as jovens personagens pobres aparecem como objetos nas mãos de pais que, algumas vezes, se comportam como 'gigolôs'. É o caso dos espanhóis Manolo e Soledade, que fazem vistas grossas para o envolvimento da filha Eulália com o patrão Umberto, um homem casado, marido da dona da tecelagem em que trabalham ela e Nina, e também administrador dessa fábrica.

Também Madalena, mãe de Nina, tenta 'empurrar' a filha para que aceite ser amante do mesmo Umberto, de olho na possibilidade oferecida por ele de que saiam do cortiço e passem a morar numa das casas que ele possui. Uma longa sequência de cenas mostra Umberto assediando Nina, que resiste às investidas; ele, então, vai ao cortiço em que moram e pede à mãe de Nina que convença-a a aceitá-lo. A mãe não se mostra ofendida, sequer resistente à idéia. Encarrega-se prontamente de transferir às mãos da filha as chaves de uma moradia deixadas pelo patrão 'sedutor'. Ele explica que é casado e que apenas poderá ter Nina como amante, enfatiza que se sente sozinho e infeliz, diante do que, Madalena se comove. Em vez de destrotá-lo, age como alcoviteira.

Vemos aqui um julgamento de valor sobre os pobres que já fora desenhado em outras ocasiões por Benedito Ruy Barbosa: pais pobres se dispõem, liberados de constrangimentos de ordem moral, religiosa, ou outra qualquer, a 'vender' suas filhas.

Ao longo de diversos capítulos, Madalena insistirá com a filha Nina para que esta aceite o assédio do patrão casado, uma vez que se trata de alguém rico, que lhe está oferecendo uma vida melhor.

Logo após ter trabalhado como enfermeira na 'revolução' (constitucionalista), Nina é demitida da tecelagem e tenta encontrar outro lugar em que possa trabalhar. Queixa-se com a mãe das dificuldades que tem enfrentado e esta a aconselha a aceitar a oferta feita por Umberto de ir morar num 'sobradinho na Vila Mariana', cujas chaves ele mesmo deixara com Madalena, para que esta convencesse a filha. Nina se revolta, joga as chaves fora. Madalena lamenta-se que ela tenha 'puxado' o pai. Não se conforma com a recusa das chaves e pensa consigo:

'Ela (Nina) não sabe que a beleza, um dia acaba!'

O fato de Umberto ser casado parece não ter a menor importância para ela. Alguns capítulos depois, Madalena volta a dizer à filha que ela deveria aceitar morar num lugar melhor, e é Nina quem lhe diz:

'Vai a senhora, mas não queira me vender para ninguém, que meu coração não tem preço!' (capítulo 30º)

Mas essa insistência da mãe - que afirma que, de outro modo, sempre permanecerão na pobreza - perdurará por vários capítulos, Nina sempre repelindo a idéia:

Nina: 'Parece que a senhora está querendo me vender!' (capítulo 31º)

Comunismo, anarquismo, fascismo: tudo a mesma coisa, afinal?

A novela *'Esperança'* aposta decisivamente na despolitização e na completa desinformação; mostra os trabalhadores como desinformados e vivendo à margem dos grandes acontecimentos políticos que os cercam. Isso pode representar uma constatação, quando a trama da novela se dá, de modo generalizado, ensejando

situações em que personagens demonstram pouco conhecimento ou esclarecimento sobre questões complexas da política nacional ou internacional.

Que o autor deseje mostrar um quadro de desinformação, de alijamento do povo em relação à participação política, até certo ponto, é plausível. Mas cremos que há exagero nessa direção, pois até mesmo militantes de certos movimentos mostram pouca ou nenhuma intimidade com as práticas e ideologias com as quais, supostamente, simpatizam ou defendem, e também com aquelas contra as quais lutam.

A partir do capítulo 40º, a novela avança para o ano de 1933. O judeu Ezequiel aparece conversando em tom de preocupação com a mulher, também judia; conta-lhe que ouviu dizer que estão perseguindo judeus na Europa, 'não sei porque'. Em seguida, comemoram o fato de que vivem num país abençoado, o Brasil, em que tais coisas - fascismo e nazismo - não aconteciam. Ou seja, a um só tempo, o casal de judeus mostra-se alheio às razões para a perseguições aos judeus e tranqüilo em relação à situação política no Brasil²¹⁹ quando, sabe-se, a era Vargas não foi caracterizada exatamente por tempos de despreocupação, nem tranquilidade; especulava-se com grande apreensão, 'de que lado' o presidente do Brasil se colocaria nas acirradas disputas político-ideológicas - e de decisivas implicações bélicas - que se travavam no mundo, naquele momento.

A despolitização com que Benedito Ruy Barbosa caracteriza seus personagens não é exclusiva desta novela; se Matheu, em *'Terra Nostra'*, dizia não saber o que era anarquista, mesmo se tratando de um imigrante italiano, tratava-se de algo plausível, já que ele não era um anarquista. Mas em *'Esperança'*, Benedito Ruy Barbosa vai além e mostra até mesmo um anarquista caracterizado como sem convicção alguma sobre nada. Um derrotado.

E este personagem não é o único exageradamente 'confuso' ou desinformado sobre ideologias e conceitos teóricos ou práticos. Ao longo de toda a novela, chama atenção a forma superficial e confusa com que são tratados movimentos sociais e políticos.

²¹⁹ Uma vez mais, o Brasil é idealizado como sem conflitos ou convulsões sociais.

Transcrevemos o capítulo em que comunismo, fascismo, anarquismo aparecem como conceitos confusos entre si, num jogo indecifrável de palavras com sons parecidos:

Despolitização: até mesmo italianos falam sobre fascismo, anarquismo, sem demonstrar conhecimento algum. Ao contrário, confundindo os termos. A respeito, note-se o diálogo entre Farina e Vincenzo, no capítulo 40º (foi ao ar em 01/08/2002):

Vincenzo: Esse Mussolini, é anarquista?

Farina: Ma che! Va, va! Mussolini é um fascista, ma um fascista, um ditador! Que quer o poder nas mãos dele!

(...)

Vincenzo: Amigo Farina, me explica uma coisa que eu não entendo: o que é o comunismo, essa coisa que a gente fala e se ouve por aí?

Farina: Essa é uma outra história, he, he, he (encerrando o assunto). Vamos comer e procurar nossas terras, que é isso o que interessa.

Note-se: há confusão entre os termos e o significado de comunismo permanece um 'mistério'. Além disso, é afirmado que importante são os negócios, os interesses pessoais, 'cuidar da vida' e não procurar entender o que venha a ser comunismo, anarquismo, Mussolini etc. No mesmo diálogo, despolitização e individualismo são postos em evidência.

No mesmo capítulo, em conversa dos estudantes de direito (na pensão em que vivem, de D. Mariuza) com Genaro é rechaçada a Revolução Russa (através de um argumento comum aos discursos despolitizados e anti-socialistas, ou seja, contabilizando genericamente o número de mortos) e também insinua-se a duvidosa consciência dos que se dizem comunistas no Brasil:

Um dos estudantes: A Revolução Russa, de 1917, fez muito mais vítimas do que a Revolução Francesa.

Outro estudante: Nós já estamos cansados de saber.

O primeiro estudante, novemante: E a coisa já chegou até aqui! E tem muita gente batendo no peito, se dizendo comunista, sem saber nem o que está falando.

Nessa fala, está implícita a idéia de que comunistas, no Brasil, defendiam causas por desinformação, desconhecimento.

Na mesma conversa, Genaro afirma que anarquismo, fascismo e comunismo são a mesma coisa:

Genaro: Anarquismo, fascismo, comunismo é tudo a mesma coisa.

Marcos: Por que o senhor diz isso, senhor Genaro?

Genaro: porque nesta vida, filho meu, se não se trabalha, não se come!

Creemos que a frase inicial merece destaque, afinal, lembrando sempre que no país real desenvolve-se a disputa à Presidência da República e há partidos políticos ligados de modo direto ou indireto à defesa do comunismo e socialismo; não nos parece indiferente o fato de o comunismo - que ao longo da novela se confunde com anarquismo, associa-se a baderna, vagabundagem, prisão, fracasso pessoal, irresponsabilidade e miséria - neste momento, ser diretamente igualizado ao fascismo. Interpretamos isso como exemplo da visão conservadora do autor da novela, ou mais precisamente, retrata o comunismo sob uma visão anti-comunista.

Mas a afirmação sobre a Revolução Russa chamou nossa atenção também por outra razão: alguns dias antes, ou seja, no capítulo 35º, Francesco havia manifestado concordância com ideais supostamente comunistas, em conversa com os estudantes na pensão. Afirmara concordar com o irmão Giuseppe de que a Revolução Russa é que estaria no caminho certo, porque no comunismo, o Estado seria patrão de 'tutta la gente':

Marcos: Mas com o Estado patrão o senhor acredita na igualdade?

Genaro: Não, mas pelo menos ninguém passa fome.

Trata-se de um aspecto isolado, pois em diversas outras ocasiões, o mesmo Genaro aparecerá como avesso ao comunismo e às, vezes, à própria política. Como exemplo, citamos a continuidade dos diálogos dessa mesma cena, em que falara que sob o comunismo não haveria fome; ao relatar aos estudantes que seu irmão havia sido anarquista e depois comunista, eles querem saber o que ele, Genaro, seria. Ele responde, irritado:

'Pianista! Eu sou um pianista!

E ainda, a pretexto de que o assunto o irrita, ele irá se esquivar de comentar o que seja o regime comandado por Mussolini, resumindo-se a chamá-lo de fascista²²⁰:

Marcos: O que o senhor acha do Mussolini?

Genaro: Aquele é um fascista, um maledeto e se a conversa é essa, 'vado al letto'!

Antes de irritar-se e de decidir ir dormir, Genaro - que capítulos antes demonstrara conhecer o que se passava na Rússia - ouve, com expressão de incredulidade e ar irônico, as explicações dadas por Marcos sobre o regime lá instalado:

Genaro: Patrão é coisa que a gente tem que carrega nas costas a vida toda. A menos que a gente vire patrão também.

Marcos: Ai é que o senhor se engana. Na Rússia, hoje, o patrão é o Estado.

Genaro (ironizando): Por que? Mataram os patrões de lá?

(Risos)

Marcos: Não. Ou pelo menos nem todos, eu acredito! Mas lá, agora, as terras estão nas mãos do povo, as indústrias estão nas mãos do povo, tudo está nas mãos do povo.

Genaro: O Estado é o patrão e o pai de toda a gente? (Note-se que, dias antes, quem dera essa explicação sobre o Estado aos estudantes na pensão era o próprio Genaro)

Marcos: É.

Genaro: meu irmão Giuseppe dizia a mesma coisa.

Marcos: Era comunista o seu irmão, senhor Genaro?

Genaro: Sim, era comunista.

²²⁰ Ao longo da novela, Getúlio é classificado como ditador, Mussolini, como fascista 'maledeto', mas nunca são definidos, nem detalhados, suas práticas ou os respectivos efeitos político-sociais perversos. Na novela, os termos fascista ou ditador (entre outros) fecham-se em si mesmos, como meros rótulos, valendo apenas pela eloquência difusa que imprimem a um xingamento (colaborando para a construção de personagens italianos que falam alto, ou de modo eloquente), mas esvaziados de conteúdos políticos ou ideológicos.

Marcos: (Entre curioso e ligeiramente irônico) E onde está o seu irmão comunista agora?

Genaro: (irado) Mas eu já falei, caspita! Está morto, está enterrado, lá na nossa Itália!

A metáfora da derrota histórica do socialismo, parece-nos, é desenhada através da morte do velho comunista Giuseppe, de tuberculose. Para registrar nossa impressão geral, diríamos que, pelo tom irônico, ao mesmo tempo frio e pessimista (levando a pensar que Genaro não está se referindo ao irmão, mas a algo menos pessoal), bem como graças ao encadeamento veloz de idéias e de palavras, nos levam a compreender o conjunto das frases como interligando numa mesma idéia e desfecho o 'regime instalado na Rússia' e o comunista Giuseppe, que está 'morto' e 'enterrado'²²¹.

²²¹ A análise do discurso ocupa-se do estudo da coerência interna dos textos e de suas respectivas regras de concatenação, o que inclui categorias discursivas subjacentes ao conteúdo 'manifesto' da comunicação, ou seja, pressuposições, implicações etc. As mensagens não devem ser decompostas para servir ao estudo e sim consideradas em sua globalidade, considerados os processos sociais envolvidos. Do ponto de vista de sua aplicação, valemo-nos dos termos definidos por Levinson (1985): "os procedimentos utilizados são fundamentalmente: a) a definição de um conjunto de categorias de base ou unidade do discurso; b) a formulação de um conjunto de regras de concatenação, fundadas sobre as categorias citadas acima, que individualizam as seqüências bem formadas (discursos coerentes) excluindo as mal estruturadas (discursos incoerentes)." No diálogo reproduzido acima, entre Genaro e Marcos, notamos que iniciam falando de uma forma de Estado e, logo após, sem mais, salta-se - sem que tenha sido encerrado o assunto iniciado - para uma questão pessoal, sobre alguém que teria feito a defesa do regime do qual estavam tratando. À primeira vista, soa incoerente que Genaro transfira o mesmo tom irritado (que o primeiro assunto e as divergências travadas suscitaram) para referir-se ao irmão morto. A coerência se restabelece, caso seja considerado o pressuposto segundo o qual, falar do regime na Rússia eqüivalha a falar de Giuseppe. De todo modo, ou seja, pela continuidade do tom (irado), mesmo que aparentemente tenha havido descontinuidade quanto ao objeto central do assunto (falava-se da Rússia, depois, fala-se de Giuseppe), a impressão geral dada pelo conjunto da conversa (expressão facial de contrariedade, ironia na entonação da voz, além das palavras propriamente empregadas e do assunto em pauta) é a de que, o tempo todo, falaram de uma coisa só. Ou de que uma coisa estaria indissociavelmente ligada à outra. Assim, quando a frase de desfecho é alusiva a morte, cria-se uma impressão de que ela

No livro produzido sobre a novela, Genaro é mostrado de modo diferente, ou seja, é descrito como depositário de convicções políticas bastante próximas das do irmão Giuseppe:

"Os irmãos Giuseppe e Genaro, de 'Esperança', mantiveram-se fiéis à defesa dos camponeses e operários contra a exploração e o autoritarismo, mesmo sob a constante ameaça do regime fascista, que matou a maioria de seus opositores." (cf. op. cit., Editora Globo, 2002.)

Ou seja, ali, o personagem Genaro é descrito como partidário de idéias semelhantes às do irmão (que fora anarquista e depois comunista). Só que, à diferença deste, compartilha-as sem ter o mesmo empenho na militância.

Na novela, aparece como apático em relação à política e desinformado, como todos os demais.

Note-se o contra-senso: na novela, Genaro aparece junto aos demais confundindo comunismo com fascismo (ou ainda, para além de uma mera confusão, aparece convicto de que sejam a mesma coisa), sendo que, no livro, seu combate claro ao fascismo aparece várias vezes, como no exemplo em que causava medo em sua mulher, de que ele fosse preso:

*"Dos olhos de Genaro, em 'Esperança', saem farpas de ódio dirigidas ao fascista Giuliano, para desespero de Rosa, que teme ver o marido preso por se **opor claramente ao governo e à ideologia de Mussolini.**" (os grifos são nossos)*

Nessa confusão geral que a novela provoca entre siglas, as ideologias de direita levam vantagem, pois perde-se a preciosa oportunidade de dissecá-las - ainda que, supostamente, já derrotadas historicamente - esclarecendo sobre seus aspectos nefastos. Na mesma medida, saem perdendo as ideologias de esquerda, relativizadas em sua importância no combate ao fascismo e ao nazismo que marcaram o mundo nos anos 30 e 40; jogadas, pela ficção televisiva, na vala comum do autoritarismo e opressão contra o qual se lançaram.

serve para referir-se tanto a Giuseppe (conforme afirmada diretamente), quanto ao regime político do qual tratavam (o comunismo).

Cremos que '*Esperança*' desmoraliza as ideologias de esquerda, ao mostrá-las de modo superficial ou distorcido. Considerando que o país atravessava o período de eleições para Presidente, a despeito de tratar-se de uma novela não contemporânea, esse fato merece ser destacado.

No livro, cujo objetivo norteador é dar publicidade à novela a partir de seu suposto compromisso em retratar fatos da realidade, constatamos ainda que há preocupações que não se verificam na trama, tais como a de explicar e fundamentar os fatos históricos da época supostamente retratada, assumindo, além disso, uma posição clara contra o autoritarismo que caracterizava os governos em diversas partes do mundo na década de 30 e pelos quais o então governo do presidente Getúlio Vargas chegou a expressar simpatia e afinidades.

Nessa publicação, diferentemente do que se vê na novela, encontram-se notas explicativas (baseadas em relatos e documentação histórica esclarecedora) sobre os temas tratados na novelas, quais sejam: os processos de imigração européia em direção às Américas; a crise de 29, a partir da quebra da bolsa de Nova Iorque como desencadeadora de processos em escala mundial; a crise do café no Brasil e as sucessivas políticas de governo no sentido de apoiar as oligarquias; movimentos como o tenentismo, a coluna Prestes, o integralismo, as contradições e o autoritarismo do governo Vargas (que ampliou a escolarização e consolidou leis trabalhistas; quis absorver e controlar os movimentos populares, trabalhistas, sindicais). Fascismo, revolução constitucionalista, industrialização no Brasil, e particularmente o desenvolvimento e urbanização da cidade de São Paulo, deixando traços característicos nessa cidade: mansões e cortiços; ostentação das classes burguesas em contraste com a promiscuidade e improviso das moradias populares, nessa passagem do Brasil agrário ao industrial.

Na novela, os fatos históricos são esvaziados de conteúdo; são marcados por superficialismo e visões unilaterais. Chama a atenção a forma amena com que é mostrado o fascismo, bem como a redução do significado segregacionista e extremista do integralismo, bem como a omissão da violência de seus embates com os comunistas etc.

De modo geral, tanto para referências ao fascismo quanto ao integralismo, os embates são infantilizados. Tudo se passa como se se tratasse de uma guerra de torcidas. E como se os lados divergentes tivessem, supostamente, igualdade de condições, como se houvesse apenas um confronto de idéias. Toda a arbitrariedade, violência e demais aspectos dramáticos desaparecem.

Ao longo da trama sob autoria de Benedito Ruy Barbosa, o fascismo não produz vítimas, enquanto regime.

Em cena que se passa no ano 1933, Martino (José Mayer), referido como fascista, atira em dois camponeses, na Itália. No entanto, é preciso enfatizar que o gesto se dá como vingança contra estes que, dias antes, haviam tentado assassiná-lo²²².

Ainda de acordo com o livro, enfatiza-se que Giuseppe fugira da Itália para escapar da morte nos tribunais fascistas, ou seja, mostra-lhe a crueza. Isso poderia conferir heroísmo à esquerda. Mas na novela, ao contrário, isso não aparece. Mostra-se apenas que ele permaneceu longos anos no Brasil e o motivo de sua vinda não é especificado, é mostrado como genericamente ligado à vontade dos demais italianos de 'fazer a América', ou seja, ganhar dinheiro através da construção do 'Novo Mundo'.

²²² Assim, pela ordem cronológica dos acontecimentos, no capítulo 40º, alguns camponeses tentam assassinar o fascista Martino. Trata-se de militantes anti-fascistas italianos que, em grupo, atacam-no. A cena é desenhada de modo a ressaltar a suposta covardia desses revoltosos, e sublinhar o papel de vítima indefesa do personagem Martino: ele está sozinho, implora pela vida, mas os camponeses, impiedosos, atiram. Ainda por cima, pelas costas. Dado como morto, é abandonado no campo. Logo em seguida, é socorrido por seus empregados, recebe cuidados médicos e sobrevive. No mesmo capítulo - mas como se houvesse passado algum tempo -, recuperado dos tiros que levou, vai ao local onde fora ferido e atira nos que o haviam baleado, partindo em seguida, da Itália para o Brasil. Não é mostrado se tais homens morreram. O que queremos destacar é que a atitude de Martino se dá como reação ao ataque sofrido, como vingança com caráter pessoal, mais do que movido por disposições político-ideológicas - já que fora quase morto por tais homens (embora grite 'Viva Mussolini', após atirar). Antes de sair de cena, ele afirma: 'Não se atira num homem pelas costas, aprenda isso!' reafirmando a suposta covardia dos camponeses que haviam tentado matá-lo por ser fascista, já desenhada na cena em que fora baleado.

Ainda segundo o livro, os fascistas são descritos de acordo com referências históricas, ou seja:

"Os fascistas não admitiam opositores e, para governar com poderes totais, fecharam congressos, proibiram partidos políticos e mataram seus líderes; fecharam jornais, restauraram a pena de morte e criaram tribunais especiais, que passaram a condenar as pessoas à revelia, instituindo a sociedade dos delatores. A repressão ficou a cargo dos 'camisas negras', milícia paramilitar que, em 1930, somava 750 mil homens." (cf. op. cit., Editora Globo, 2002.)

Na novela nada disso é mostrado, nem mencionado. Prevalecem outras informações e impressões.

A fidelidade do pai de Maria, Giuliano (Antonio Fagundes), ao fascismo, é mostrada apenas num aspecto prosaico, ou seja, a partir da adoração que muitos italianos tinham por Mussolini. Ele é mostrado ao lado do rádio, ouvindo atentamente aos discursos do 'Duce'. (É ao lado do rádio que ele, logo na fase inicial da novela, sofre um ataque cardíaco e morre). Sobressai o caráter mais ligado à faceta carismática do líder fascista, do que o conteúdo despótico daquele regime. Assim, o fascismo é sempre poupado de críticas mais claras aos seus efeitos devastadores sobre o povo italiano, especialmente os trabalhadores braçais e camponeses em geral; bem às suas correlações com outras ideologias e regimes políticos totalitários à época, e suas influências sobre movimentos de direita espalhados entre diversas partes do mundo; portanto, 'fascismo' permanece como uma sigla a mais. Nessa superficialidade em que é mostrado - em que o enlevo vai para aspectos românticos, do fascínio que supostamente exerciam sobre os admiradores, os discursos pautados pela ênfase à Nação.

O personagem Giuseppe, anarquista-comunista arrependido

Se '*Terra Nostra*' enfatizava o papel, as qualidades e a superioridade dos patrões, '*Esperança*' parece prolongar esse mesmo caminho, mas o faz através de outras formas, buscando explorar debilidades e limites dos movimentos sociais. Enfoca, agora, mais detalhadamente os personagens pobres, empregados da cidade e do campo, ao mesmo tempo em que procura mostrar como deve ser

'ponderada', 'sensata', a sua consciência e atuação políticas. As respectivas formas de 'ponderação' e 'sensatez' residem na negação do conjunto de ideologias e práticas políticas que, do ponto de vista do autor da novela, representariam a radicalização.

Em *'Terra Nostra'*, os personagens mais velhos estão sempre a guiar a ação dos mais novos. Seja diretamente através de ações e exemplos, ou na forma de memória sobre fatos e circunstâncias. Em *'Esperança'*, o personagem Giuseppe (velho comunista) morre no início da novela, mas a memória de sua trajetória e de seu triste fim são lembrados sistematicamente, só que de forma distinta, ou seja na forma de advertência, de mau exemplo, a não ser seguido. Todas as vezes em que a figura dele é lembrada, é associada a aspectos negativos.

Procuramos detalhar algumas das formas de estigmatizar as organizações de esquerda e seus seguidores, a partir de diálogos surgidos na trama.

No primeiro capítulo de *'Esperança'* está um dos diálogos mais importantes para o que pretendemos por em destaque na presente tese. Trata-se da conversa entre Toni, protagonista da novela e seu tio Giuseppe, à qual já nos reportamos. Além de tratarem de comunismo, pouco antes, haviam comentado sobre o anarquismo, da forma que segue:

Toni (referindo-se ao fato de o tio não ter ficado rico no Brasil): - Não teve sorte...

Giuseppe: - Nem sorte, nem cabeça! Eu já era anarquista. Jovem, como você, querendo consertar o mundo, imagina! E lá, me juntei com outros anarquistas como eu. Me meti em muitas encrencas! Nas greves, na luta contra a polícia²²³ e acabei na cadeia muitas vezes.

Toni: Mas depois o senhor abandonou o anarquismo?

Giuseppe: Sim! Compreendi, depois de muito sofrimento, compreendi que aquilo era um sonho, uma utopia, não se pode viver numa sociedade sem lei, sem governo.

Toni: - Eu nunca vou ser anarquista! Prometo!

Assim como mencionamos a possível relação metafórica a ser estabelecida entre Nina e Lula, também é possível traçar algumas semelhanças entre o candidato Lula e a trajetória descrita por Giuseppe. Lula também adotou o socialismo como causa; foi dirigente sindical e liderou protestos e greves, no final dos anos 70, na região operária chamada ABC paulista, tendo ido preso por isso.

Sobre essa fala relativa ao anarquismo, reitera-se o mesmo já destacado sobre o comunismo: o tom derrotista de Giuseppe, em que a luta coletiva misturada à trajetória pessoal; tudo somado - e embora ele não afirme abertamente se arrepender -, nada valeu a pena. Os ideais coletivos por transformações sociais resumidos a sofrimentos, a crenças inúteis, a lutas inglórias.

Sobre a forma de encarar a doença que o levaria à morte - ligada aos anos de cárcere (a tuberculose, de fato, foi a causa da morte de muitos militantes) -, cremos que isso poderia despertar ao menos revolta contra os que lhe prenderam, compaixão por seu idealismo. Pelo contrário: a doença é genericamente atribuída a uma vida 'sem eira, nem beira' do protagonista; a prisão é consentida e justificada pelo protagonista, que afirma:

'eu vivia arrumando confusão'.

Outro diálogo, pouco antes de morrer, entre Toni e Giuseppe:

Toni: - Eu sou covarde! (explicando seu arrependimento por ter desistido de 'roubar' a namorada Maria e fugir para o Brasil)

Giuseppe: - Prudência não é covardia! Seu tio sempre foi muito valente. E olha como é que eu estou!

Note-se que, a partir da conversa iniciada sobre aventureirismo no campo amoroso, abre-se novo pretexto para fazer auto-crítica da vida de militância política que levou. E Giuseppe explicará o motivo pelo qual contraíra tuberculose: a prisão, mas o faz sem manifestar revolta contra a opressão que sofreu, ao contrário, justificando-a:

²²³ Note-se que confronto com padrões não é mencionado. Ele se confronta

*Giuseppe: - ...Na prisão, depois de uma encrenca que eu arranjei lá! Sempre política!*²²⁴

A um só tempo, desmerece qualquer heroísmo ou ousadia de seus tempos de militância, que poderia ainda povoar os pensamentos do sobrinho a seu respeito, advertindo que a prudência vale mais que a coragem. E, ainda, desta vez, ele próprio define suas ações como 'arranjar encrenca', chegando também, mais uma vez, a justificar a prisão da qual foi vítima.

No segundo capítulo da novela, a personagem Nina, em conversa com a mãe, Madalena (ambas vivem num cortiço, a jovem é operária numa tecelagem, a mãe faz serviços de lavadeira e passadeira 'para fora'), falam de Giuseppe. Nina conta de reivindicações que são necessárias para melhorar a vida na tecelagem. Madalena se lembra de Giuseppe, com amargura, e diz à filha que o amor por ele era uma prisão. (Até mesmo no uso figurado da palavra, para aludir a sentimentos, o comunista é associado a prisão).

Madalena: - seu pai era um louco, era um visionário. Queria mudar o mundo com as idéias dele. E destruía a nossa vida. E você é igual a ele!

Nina: - Calma, mãe! Que eu não vou perder meu emprego!

Em outra sequência, no mesmo capítulo, as duas continuam a mencionar Giuseppe. Agora é a vez de Nina criticá-lo:

Nina: - se ele fosse mesmo 'tudo isso' não teria ido embora deixando a gente!

diretamente com a polícia, vai preso, mas não é explicitado porquê.

²²⁴ Tomemos, somente a título de exemplo, o depoimento verídico de um anarquista que fora preso e deportado, no Brasil de 1919. Trata-se de trecho de uma carta de Everardo Dias, em que narra as atribulações passadas na prisão, bem como sua expulsão: "... por ter atacado o governo de São Paulo!... Que grande e imperdoável crime! (ironiza) Perdi 10 anos de vida. Estou mais morto do que vivo... estou muito fraco e creio que tuberculoso! Oh! É horrível!" (cf. citado in: Dulles 1977:103). Vê-se, ao mesmo tempo, a revolta contra a prisão, bem como a denúncia dos males por ela causados: o lamento por estar doente e pelo tempo perdido, ao lado da reafirmação da convicção de que tem o direito a expressar suas convicções políticas, ou seja, de que não cometeu um crime (ao criticar o governo de São Paulo). Em tudo esse depoimento nos parece oposto aos emitidos pelo personagem Giuseppe.

Eis mais uma forma de desmoralizá-lo: não foi capaz de sustentar a própria família, o que vem retirar validade, segundo a contestação da filha, de tudo aquilo que tenha feito na militância por 'um mundo melhor'.

Também na casa do irmão Genaro, na Itália, a figura dele é de crítica severa e, ao mesmo tempo, compaixão, sendo ele um peso para a família do irmão, além de mau exemplo para o jovem sobrinho Toni, segundo afirma insistentemente sua cunhada Rosa, ele seria o responsável por Toni querer ir para o Brasil aventurar-se. Giuseppe é quem 'enche a cabeça do sobrinho com sonhos'. Marido e mulher discutem:

Genaro: - Eu sei que meu irmão era um maluco, não precisa ficar me falando! (refere-se ao fato de Giuseppe afirmar que igrejas e padres seriam inúteis; que deveria haver escolas no lugar de gente rezando).

- O Giuseppe era um louco! Um ateu! Imagina falar uma coisa dessas!

Rosa: - O Toni foi embora por causa das idéias que ele punha na cabeça dele!

Nessas falas, estigmatiza-se ainda uma vez mais o personagem, mostrando um anarquista e suas convicções (ali simplificadas, de modo leviano e panfletário) como coisas de maluco.

Pudemos observar que tanto as falas de Giuseppe, quanto a totalidade das referências feitas a ele por outros personagens. Tanto na fala auto-crítica quanto nas falas de terceiros, Giuseppe é definido como maluco, mal-sucedido, vagabundo, baderneiro²²⁵.

²²⁵ A associação genérica entre greve, sindicalismo, militância de esquerda e confusão tem sido uma das estratégias da Globo em outros itens da programação, principalmente, na esfera jornalística. Bucci (1996) comenta a cobertura de uma greve, em 1994, pelo Jornal Nacional, como associada a prejuízo. "Como foi a cobertura à greve dos metalúrgicos? Em nenhum momento a palavra greve foi associada a direito do trabalhador, a perdas salariais, e mesmo ao risco pessoal de perder o emprego que todo grevista enfrenta. Ao contrário, a palavra greve foi enfaticamente associada a prejuízo. De Brasília, a repórter anunciou, a pretexto de traduzir o pensamento do presidente da República: 'Se a greve interessa a alguns, o Plano interessa a todos'." (Bucci, 1996:54).

Aparece como lunático para o irmão Genaro, a cunhada Rosa, a mulher Madalena. A filha (Nina) que nem mesmo o conheceu é a única a nutrir por ele certo idealismo, mas não lhe endossa as atitudes e demonstra revolta pelo abandono a que foi relegada, juntamente com a mãe. O sobrinho Toni admira no tio seu caráter aventureiro, destemido, o romantismo com que recorda do Brasil, parecendo querer ter herdado do tio a coragem de enfrentar o novo, o desconhecido, mas não a inseqüência, o lado boêmio ou muito menos a veia revolucionária.

Umberto Eco (1979:93) afirma que: "Cada texto postula a cooperação dos leitores como própria condição de atualização. Um texto é produto cuja sorte interpretativa deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo". Desenvolve, assim, o conceito por ele denominado 'cooperação interpretativa', segundo o qual, o texto contém linhas-guias, níveis de coerência e um percurso de leitura definido, entre outros aspectos, por categorias semânticas.

Nos segmentos de texto aos quais nos referimos ao longo do presente capítulo, sobre o personagem Giuseppe, cremos que tanto pela repetição, quanto pela sequência e encadeamento de palavras e significados, cremos que há uma predisposição, inerente a esses diálogos, a guiá-los, ou seja, a orientar as interpretações.

Ela segue no sentido da desaprovação à trajetória de vida e de militância política de Giuseppe. E traça, num encadeamento lógico simples e desprovido de ambigüidades, relações de causalidade entre opção política e fracasso pessoal (indicado pelo sofrimento e privações que teve e transferiu aos familiares e por fim, a própria morte). Notamos que - a despeito de pequena variação nos termos utilizados - é repetida sempre a mesma sequência de idéias quando ele é o centro das conversas (participando ou não das mesmas): anarquismo/comunismo (idéias que defendia) ; não 'lavorava'/não era de pegar na enxada (descrição que aparece como corolário das idéias que defendia); baderna/encrenca/confusão (atos de Giuseppe ligados às idéias que defendia); cadeia/prisão/'galera' (conseqüências diretas de seus atos); louco/maluco/'pazzo' (definições para Giuseppe);

miséria/abandono/dependência (conseqüências de seus atos para seus familiares); tuberculose/morte (conseqüências diretas e fatais de seus atos)²²⁶.

Na hipótese menos depreciativa, o anarquista-comunista aparece como um idealista e sonhador, ou seja, alguém sem muito senso da realidade. As ações em que teria se envolvido ao longo da vida passada no Brasil - que, de resto, lhe renderam a tuberculose que lhe tirará a vida, já quando estiver de volta à Itália - tais como participação em protestos, manifestações públicas e greves, são traduzidas como sinônimo de baderna, sendo justificado o número de vezes em que teria ido para a prisão.

Na cultura popular há tanto elementos de conformismo quanto de resistência. Mas o autor que analisamos parece destacar exclusivamente os primeiros elementos. Assim, no interior de suas tramas, ao oferecer elementos de identificação dos personagens com o público, os personagens e situações são aparentemente verossímeis, pois retratam - embora de modo superficial e parcial - aspectos da realidade concreta.

Haverá quem conheça um trabalhador que se revolta por pura inveja dos patrões como Amadeu em *'Terra Nostra'*; haverá igualmente empregados subservientes, que desprezam a luta coletiva, ou que louvam os favores dados pelos patrões, como Don'Ana e o marido em *'O Rei do Gado'*; assim como haverá quem associe as práticas dos movimentos populares com baderna e confusão, como fazem personagens de *'Esperança'*. Mas o aspecto característico, para o qual insistimos em chamar a atenção é esse modo parcial de construir a imagem dos trabalhadores; ou seja, essa seleção implícita entre o que, segundo o autor, deve ser mostrado e o que não deve, como sendo retrato dos trabalhadores: curiosamente, somente os elementos de conservadorismo presentes no senso comum são colhidos por ele ao conceber seus personagens trabalhadores. Em contrapartida, os ricos são compostos exclusivamente a partir do que possa haver de mais positivo em relação a eles na realidade. Em outras palavras, pode ser

²²⁶ Alguns termos expressos em italiano, para indicar que alguns personagens são imigrantes italianos, são utilizados : 'lavorava' = trabalhava; 'galera' = prisão; 'pazzo' = louco.

que, excepcionalmente, haja padrões paternais. Mas o que chama nossa atenção é que eles são a regra nas tramas do autor. Em ambos os casos, a exceção (empregados totalmente servis; padrões totalmente generosos) vira regra. É essa seleção implícita, não declarada, mas perceptível num estudo mais detalhado, que nos interessou desvendar.

O autor se utiliza do senso comum²²⁷, dele recolhendo o que tenha de mais conservador. E articula uma história que, no limite, pode ser absolutamente crível, embora dotada exclusivamente de elementos que colocam a esquerda em xeque, e realçam como medida e modelo os pensamentos mais conservadores e elitistas. Ou seja, os personagens 'rebeldes' são construídos sem que o autor lhes faça qualquer concessão que não aquela de mostrá-los como 'sonhadores'. Movimento contrário é feito em relação aos personagens patronais.

As modificações produzidas em 'Esperança' pelo novo autor, salientando (por oposição) características centrais das novelas de Benedito Ruy Barbosa:

Destacamos algumas das principais alterações que se deram na trama ao ser substituído o autor. Julgamos que elas ajudam a reforçar/confirmar a importância de elementos que viemos levantando até agora como característicos das novelas de Benedito Ruy Barbosa.

1. Osmar Prado passou a integrar o elenco, interpretando Jacobino, um comunista que acaba convencendo Toni a aderir aos ideais libertários;

²²⁷ No fato de saber utilizar-se habilmente de elementos do senso comum: talvez aí resida parte do sucesso (e, em determinadas situações, o fracasso) de público das novelas de Benedito Ruy Barbosa. Segundo ressaltado por Gramsci, o valor do "senso comum" residiria no fato de que, "...em uma série de juízos, o senso comum identifique a causa exata, simples e imediata, não se deixando desviar por fantasmagorias e obscuridades metafísicas (...)". Ainda que com limitações, há no senso comum certa dose de "experimentalismo" e observação direta da realidade, o que deve ser considerado. (Gramsci, 1978:35) E é o próprio Gramsci a advertir para o fato de que não existe um senso comum, e sim sentidos comuns: "De resto, 'senso comum' é nome coletivo, como 'religião': não existe um só senso comum, posto que também este é um produto e um devir histórico." (Gramsci, 1997:159).

2. O pai de Toni, Genaro (Raul Cortez), um dos personagens centrais à trama, é baleado e morto pelos integralistas²²⁸.

3. O fazendeiro Farina (Paulo Goulart), italiano que se casara com a viúva Francisca, é transformado em vilão;

Diferentemente dos conselhos dados desde o primeiro capítulo da novela - até mesmo pelo anarquista-comunista Giuseppe - o protagonista adere à luta política. Descobre que sabe expressar-se bem e, de tipógrafo, passa a redator na oficina gráfica em que são produzidos jornais e panfletos de esquerda. Essa mudança - por si só significativa - na conduta do personagem principal é acompanhada por fatores que não estão presentes nas novelas de Benedito Ruy Barbosa, ou seja, passam, a partir de então, a ser abordados problemas enfrentados por militantes de esquerda estrangeiros, tais como a ameaça de deportação, que atinge Toni, após ser preso. Altera-se o quadro anterior - típico de Benedito Ruy Barbosa - em que a militância é mostrada como coisa de vagabundo ou encenqueiro. Agora, além do mais importante personagem da trama se tornar um militante, que, por si, já eleva a luta política a um patamar positivo e de destaque, exhibe-se sem máscaras toda a tirania voltada contra os que lutam por ideais libertários.

²²⁸ Simbolicamente, podemos afirmar que Walcir Carrasco 'mata' Benedito Ruy Barbosa. Não apenas porque as alterações feitas na trama atingem pontos essenciais do modo de fazer novelas daquele autor, mas porque, talvez, o personagem Genaro representasse uma espécie de auto-projeção deste. Ou melhor, cremos que através da dupla Genaro / Toni (pai e filho) Benedito Ruy Barbosa queria representar a si próprio. Eles exprimiam a opção por trabalhar, expressar-se e vencer através da arte e não do engajamento político. Ambos são pianistas. Entre eles, uma 'contradição' que vai se dissolvendo aos poucos, vai sendo desfeita: o pai é músico erudito e reprova o fato do filho apreciar as chamadas 'cançonetas', ou seja, canções populares. Talvez o próprio Benedito Ruy Barbosa tenha projetado, através desse desdobramento em duas gerações, a discussão sobre arte erudita e arte popular. Ele mesmo se tornou escritor de novelas - um gênero popular e depreciado, considerado 'menor' pela intelectualidade - após ter iniciado carreira escrevendo peças para o teatro; efetivamente, ganhou dinheiro e notoriedade a partir do sucesso de trabalhos para a televisão.

Mostra-se a luta política e ideológica em seus aspectos dramáticos - e não mais como um jogo de siglas com sonoridade parecida, uma coleção sem sentido prático de 'ismos' (comunismo, anarquismo, fascismo etc.) - a ação da direita integralista deixa de ser mostrada como inofensiva. Ao contrário, expõem-se a violência e o autoritarismo de seus líderes e seguidores.

Os integralistas são mostrados em uma de suas ações, são caracterizados como ferozes inimigos dos comunistas (e não mais como simples grupo de pessoas que se cumprimentava proferindo a expressão 'anauê').

Planejam assassinar Toni, em represália ao destaque de sua atenção junto ao movimento operário, ao lado de Nina e de Jacobino. Falham na operação e acabam atingindo Genaro, pai de Toni. Cremos que essa morte não aconteceria caso o autor ainda fosse Benedito Ruy Barbosa. Conforme já argumentamos, são os insensatos que morrem nas tramas desse autor. A morte não é exatamente expressão de heroísmo trágico e sim de equívoco, fraqueza: não saber defender a própria vida, não sobreviver à causa não é emblema de heroísmo.

Sob autoria de Walcir Carrasco, a morte de Genaro veio ajudar a exprimir aspectos dramáticos das lutas sociais travadas nos anos 30; não se escondem os culpados (os integralistas), nem mantém-se ambigüidades em relação a qual dos 'lados' encarnava posições políticas anti-populares, e que deveriam ser rechaçadas. Também não podemos dizer que a morte veio 'punir' Genaro por suas atitudes, pois não havia um julgamento sobre se suas convicções eram corretas ou equivocadas, tal como estava em jogo na morte ou prisão dos personagens subversivos de outras tramas. Ou seja, implicitamente, questionava-se a validade da luta política ou da realização do protesto do simplório Tião Galinha de 'Renascer', do líder sem terra e do senador Caxias em '*O Rei do Gado*', que foram mortos; lembrando também de Matteo, em '*Terra Nostra*', que é hostilizado ao pedir emprego, por ser considerado anarquista; Amadeu, da mesma novela, é tido como ambicioso e traiçoeiro; o anarquista-comunista Giuseppe, de '*Esperança*', que fora preso inúmeras vezes).

Sobre as profundas alterações na caracterização do fazendeiro Farina, vale destacar a preocupação explícita de Benedito Ruy Barbosa com esse aspecto.

Afastado da novela, mantivera-se aparentemente alheio aos acontecimentos; eis que rompe seu silêncio, exprimindo publicamente, através de comentários feitos por sua mulher, o seu descontentamento com modificações efetuadas por seu substituto, Walcir Carrasco²²⁹. Foram duas ou três observações, das quais, sublinhamos a contrariedade em ver que o italiano Farina havia sido transformado por Walcir Carrasco em vilão, ou seja, logo após a substituição do autor da novela.

Golpes e assassinatos serão atribuídos a esse personagem, em seu passado vivido na Itália. Além disso, ele também revelará aos italianos Vincenzo e família que as terras que compraram juntos, na verdade, foram registradas apenas em seu próprio nome, pertencendo, assim, exclusivamente a ele.

A irritação manifestada por Benedito Ruy Barbosa, parece confirmar nossa afirmação segundo a qual os patrões, principalmente os fazendeiros, devem sempre aparecer como bons, nunca como vilões²³⁰.

Cabe-nos uma importante ressalva, uma vez que enfatizamos as mudanças ocorridas com a substituição do autor, que pode dar a entender que os limites aos quais a abordagem sobre trabalhadores e movimentos e lutas sociais pertenceriam exclusivamente ao autor Benedito Ruy Barbosa.

²²⁹ Em entrevista concedida à Folha de S. Paulo, bem depois de terminada a novela e num momento em que procura dar como superada sua substituição na novela, Benedito Ruy Barbosa refere-se à raiva que sentiu de seu substituto, no momento em que aceitou escrevê-la em seu lugar. Ele relata ter dito a Mário Lúcio Vaz, diretor da Globo: "Não deixa esse cachorro na minha frente, eu dou porrada. Você sabe que eu sou caipira." (Rodrigo Rainho Silva. 'Novelista é um infeliz, diz Ruy Barbosa' in: *Ilustrada/Folha de S. Paulo*, 30/11/2003, p. E5).

²³⁰ Na novela *'Pantanal'*, escrita por esse autor e produzida pela Rede Manchete, havia o fazendeiro mau e inescrupuloso. Suas atitudes e idéias acabavam servindo não para mostrar a situação de exploração em que viviam seus empregados. Era enfatizada a relação de autoritarismo com a mulher e filha. Mas julgamos que, no fundamental, destacava-se a bondade do fazendeiro José Leôncio (Cláudio Marzo), cujas terras faziam limite com as fazendas deste. Eram as ações e o caráter generoso de José Leôncio que se destacavam a cada 'maldade' do fazendeiro vizinho. Isso servia para absolver os latifundiários enquanto classe, ou seja, mostrava que há fazendeiros bons e fazendeiros maus e que é incorreto julgá-los como um todo, como uma classe que explora os trabalhadores e detém parcelas descomunais de terras.

Diante da farta difusão publicitária em favor do realismo da novelas desse autor, dedicamo-nos a apresentar-lhe um contraste, ou seja, a aprofundarmos a análise sobre os limites a essa aparente forma de oferecer ao público elementos de resistência às visões dominantes sobre as lutas sociais.

Assim, procuramos mostrar que, se é o que mais ousa na temática, a contrapartida clara, parece-nos, é a preocupação desse autor - talvez sem precedentes, mesmo considerado o período de governos militares - e a minúcia com que busca colocar sob controle os elementos potencialmente 'subversivos' que leva ao ar através de suas novelas.

Para além de afirmar a inexistência de elementos que dêem margem à contestação da ordem social vigente nas novelas de Benedito Ruy Barbosa, interessam-nos os cuidados (do respectivo autor e da emissora que produz as telenovelas) para que tais elementos sejam assimilados em tal ordem; seu caráter eventualmente contestador (ao menos nos traços mais evidentes) aparece na trama, mas posto já sob a égide de uma perspicaz vigilância.

Oferece-nos a figura do parlamentar 'engajado', defensor da reforma agrária; mas trata de delineá-lo como apartidário, predominantemente pacifista; oferece-nos o líder dos trabalhadores rurais sem-terra, mas mostra-nos que sua bandeira deve ser 'verde', ao invés de 'vermelha'; oferece-nos o imigrante italiano que se liberta do trabalho na fazenda de café, mas cuida para que ele tema ser confundido com anarquistas e tenha como lema arranjar trabalho e subir na vida; oferece-nos, igualmente a liderança sindical 'combativa', mas cerca de cuidados para que apareça como avessa ao comunismo e ao anarco-sindicalismo.

Talvez possamos falar em termos de uma prática específica da emissora, exercida por todos os autores, porém, segundo procuramos evidenciar, com máximo empenho, por Benedito Ruy Barbosa.

O estudo de Mattelart, Xavier & Mattelart (1987) aponta o papel das séries americanas na redução das contradições, fazendo dos conflitos sociais latentes, conflitos já resolvidos, posto que reabsorvidos num processo que visa o permanente consenso nacional, bem como o consenso mundial. Observa o cuidado sem interrupção - que nos interessa enfatizar nas novelas por nós

analisadas - com que se confere tal aspecto às séries, especialmente as sagas familiares. A preocupação consiste em:

"... colmatar as brechas possíveis na manutenção do consenso e redobrando a vigilância metabólica em período de crise, essas séries sob a forma de 'docudramas' e de sagas familiares nos propõem respostas simbólicas ao marasmo, sendo a concentração na família a medicação mais insinuada. Mas essas fábulas têm atualmente valor mundial." (Mattelart, Xavier & Matterat 1987:236) (os grifos são nossos).

Do curto período (dezembro/2002 a fevereiro/2003) em que a novela esteve sob a autoria de Walcir Carrasco, pudemos, de modo privilegiado, extrair elementos de comparação (numa mesma novela, entre dois diferentes autores), a impressão geral (cujos elementos mais significativos procuramos reproduzir no presente item) é a de uma menor preocupação do substituto para com possíveis interpretações por parte do público. Que mostrem os 'subversivos' da trama como figuras em maiores condições de atrair a simpatia do público e, ao mesmo tempo, mais claramente definidas ideológica e politicamente (ou seja, não são neutros, nem apartidários, muito menos avessos a ideologias como anarquismo e comunismo).

Confere até mesmo um relativo heroísmo a personagens que encarnam lideranças sindicais e/ou de partidos de esquerda na novela. O que pode estar ligado tanto ao novo momento - em que o processo eleitoral já estava concluído e Lula, do PT, já havia sido eleito presidente da República - ou seja, eleito um governo de esquerda, a manifestação de alguma simpatia por ideologias ou causas ligadas a esse espectro político revelaria uma tática de aproximação com os novos ocupantes do governo. Mas para os objetivos de nosso estudo, importa destacar a forma menos rígida do autor Walcir Carrasco, ou seja, menos preocupada com delimitações dos aspectos (da trama ou de qualquer dos personagens) que possam ensejar elementos de contestação, o que não equivale a afirmar que este autor retrate a realidade adotando um ponto de vista completamente alternativo, muito menos opositivo, ao pensamento hegemônico.

O último capítulo de 'Esperança': adesismo ao governo recém-eleito?

No último capítulo de *'Esperança'*, conta-se com um 'aparato' iconográfico que alude, antes mesmo do texto narrado (que vem na voz do protagonista Toni, já bem velho), aos principais acontecimentos políticos que envolveram a participação popular em protestos de rua nas últimas décadas. Ao citar o período militar, repressão, campanha pela anistia, pelas diretas já, fora Collor etc., o narrador vai incluindo-se, bem como aos seus filhos, netos, bisnetos.

A novela encerra nesse capítulo, de forma concentrada na narrativa desse personagem, algo que a emissora talvez queira capitalizar para si mesma: a participação ativa e lado a lado com os movimentos populares em todos os momentos de transformações político-sociais pelos quais passou o país através de décadas.

Em cada geração, incorporou ativamente o que houve de mais 'avançado' na política, ou seja, os jovens nos anos 30/40 foram anarquistas ou comunistas; nos anos 60/70 lutaram contra o autoritarismo; nos 80/90 construíram a redemocratização do país, lutando por eleições diretas e em seguida, expulsando um presidente corrupto do poder.

Desse modo, no capítulo final de *'Esperança'*, ocorre o que já fora observado por Bucci (1996) a respeito de minisséries televisivas na década de 90:

"... a própria Globo, que em 1984, sonegava ao telespectador qualquer informação sobre os comícios pelas Diretas, e agora usa imagens da campanha para apimentar seus melodramas..." (Bucci, 1996:89)

Enfim, as novelas e minisséries que passam a incorporar o proibido, o conflituoso, o censurado pela própria tv. Trata-se de uma manobra delicada, pois a TV deve produzir a memória do que 'não existiu'. Ou seja, mesmo aquilo que havia sido censurado, à época em que ocorreu, o que havia sido 'roubado' ao público telespectador, a notícia que lhe fora negada, tempos depois, vira 'memória' da TV. Num outro texto, o autor afirma, a respeito de uma minissérie da Globo, que foi ao ar em 1995, ano seguinte à eleição de Fernando Henrique Cardoso:

"Tomemos como exemplo o texto sobre a ditadura militar no Brasil. Profundamente dramático, inflamado, panfletário e oportunista (o presidente da República de hoje é um ex-exilado). Poderia estar num jornal alternativo dos anos 70 mas aqui, é um contra-senso: se a História é aquilo que passou na TV, e se a TV jamais noticiou, durante a ditadura, os crimes da ditadura, como é que agora esses crimes fazem parte da retrospectiva? A veemência antiditatorial do presente renega, sem explicar, a omissão jornalística do passado."
(Idem, p. 44)

Evidencia-se, em 'Esperança', esse mesmo processo que vem se tornando muito comum na Globo: da memória histórica roubada e que é - depois de certo tempo e de certa 'modulação' operada pela TV - devolvida ao público. E, acrescentamos, ao sabor das conveniências dadas por cada conjuntura política.

Considerações Finais

Nosso trabalho de pesquisa foi permanentemente marcado pelo estranhamento inicial: afinal, a Rede Globo passara a abordar, na última década, temas sociais ainda mais polêmicos e complexos, no âmbito de seu item de maior audiência: a novela das oito, habitualmente criticada por abusar do apelo à fantasia e escapismo que levava ao ar através dos anos.

Partimos do discurso da emissora, para tentar compreender elementos da supostamente nova correlação que esta tenta estabelecer - ou, ao menos, alardear - junto aos amplos setores sociais, antes excluídos do cenário televisivo.

Tratava-se de, ao evocar de que formas as telenovelas viriam mostrando os trabalhadores, suas respectivas organizações e lutas coletivas, investigar paralelamente qual a auto-imagem que estaria construindo para si uma das maiores redes privadas de TV do mundo.

A emissora, a partir do início da década de 90, busca recuperar pontos perdidos na audiência, rearticulando e reformatando itens tradicionais de sua programação ao mesmo tempo em que passa a se defender de modo mais incisivo das críticas que foram se tornando convencionais a seu respeito; as novelas - supostamente ainda mais 'realistas' e capazes de retratar temas delicados e polêmicos - integrando essa estratégia de superação/renovação da imagem.

Também nos interessava compreender aspectos da relação entre os meios de comunicação e os processos políticos. No estudo das novelas, portanto, delineia-se, de modo subjacente, uma preocupação em compreender algumas lógicas de poder, isto é, formas de influência e controle exercidos pela televisão sobre os debates sociais.

Ainda a considerar por elementos de sua auto-propaganda, a Globo, superado o período marcado pelos governos autoritários no país, teria assumido uma nova postura para com os novos governantes que se sucederam no poder, bem como novos compromissos para com seu público.

Situa-se nesse quadro geral nossa análise. E move-se especificamente pelo interesse em verificar de que modo as demandas dos movimentos sociais - sobretudo no que se opõem mais diretamente aos pilares da sociedade capitalista - teriam conseguido deixar de ser omitidas, ou tratadas como 'inimigos' pela empresa de comunicação tão plenamente adequada aos moldes da atual sociedade.

Afinal, por que os meios de comunicação e, de modo particular, as telenovelas, buscariam difundir convicções políticas e/ou ideológicas contrárias aos interesses das classes dominantes? Ou simplesmente simpáticas às contestações vindas das classes subalternas?

A suposta 'novidade' da última década - qual seja, as novelas da atualidade mostrarem a realidade 'sem retoques' - comporta pouco mais que mera aparência. Identificamos muito mais elementos de regularidade, continuismo, do que transformações profundas nas telenovelas analisadas. Indo além, vistas num quadro geral, pareceu-nos possível demonstrar que, em casos específicos, houve retrocessos. Afinal, o que é preferível: que a ficção se ocupe apenas da fantasia ou que enfoque a realidade mistificando-a? Através das novelas, a Rede Globo não estaria buscando delinear uma fantasia sobre a realidade social que possua mais força que os fatos?

Da observação que fizemos das novelas, bem como das reflexões que se propiciaram a partir de outros dados empíricos levantados, destacamos a percepção segundo a qual, a Rede Globo continua a exercer um rigoroso controle de tudo o que vai ao ar, sobretudo em relação a temas como organização sindical, movimento sem terra e outros.

A censura - a temas e pessoas ligadas a centrais sindicais ou partidos e ideologias de esquerda - uma prerrogativa dos tempos de ditadura, fora superada. No entanto, outras formas de controle e vigilância se revelam, na atualidade. A superficialidade dos enfoques, substituindo ou vindo juntar-se a velhas formas de parcialidade (que se vêem nos telejornais, mas não lhes sendo exclusivas) está presente também nas telenovelas.

Especificamente através das novelas escritas por Benedito Ruy Barbosa, parece-nos que a telenovela brasileira continua a prestar-se, na atualidade, a novas modalidades de construção da realidade segundo interesses hegemônicos. Não mais através da omissão de fatos ou temas, agora presentes, mas cuidadosamente 'naturalizados' (conforme já fora observado por diversos estudiosos do tema), quando não, explicitamente acompanhados da respectiva (e específica) interpretação. Mostram a 'realidade' conflituosa, desigual, mas, simultaneamente, procuram extrair desta uma 'moral' a ser seguida, sempre em perfeita conformidade com os modelos econômicos, os projetos políticos e as ideologias que beneficiam as classes dominantes.

Em novelas contemporâneas ou 'de época', as situações de classes são flagrantemente mistificadas: os ricos são mostrados na ficção através de padrões de vida (moradia, sobretudo) e lazer rebaixados em relação ao que possuem na realidade. Quase não têm divertimento ou conforto, mas o cansaço pelo trabalho que executam, suas apreensões e as dificuldades a que estão expostos, são enfaticamente mostrados, dramatizados. Enquanto isso, os pobres são mostrados quase sempre festejando e se divertindo. A dureza do trabalho destes não é refletida, em nada se parecem com os trabalhadores 'reais', cuja sobrevivência é marcada pela escassez de meios, pela precariedade (das condições de moradia, transporte etc.), enfim, pela miséria e por múltiplas dificuldades em busca de condições mínimas de acesso a saúde, educação e cultura.

Nas tramas de Benedito Ruy Barbosa, as relações entre patrão x empregado ou proprietário de terra x trabalhador rural (ou camponês), nunca são marcadas pela exploração; ao contrário, as classes patronais são generosas para com os trabalhadores, em toda e qualquer situação. Mais que isso, não são mostrados em situação de contraposição a estes: além de faltarem elementos formais que chamem atenção para contrastes (ao contrário, os contrastes são atenuados sobremaneira, já que a própria caracterização é inverossímil: ricos e pobres são caracterizados como se pertencessem a camadas (respectivamente, alta e baixa) de 'classe média'), o patrão é mostrado como trabalhador - como homem que 'arregaça as mangas e põe mãos à obra', que 'não tem medo de

pegar no cabo da enxada' - , portanto, sob todos os aspectos, assume junto ao trabalhador a condição de igualdade.

A exploração do trabalho assalariado não é mostrada; a propriedade privada, a concentração da terra adquirem legitimidade, através de figuras carismáticas, de grandes fazendeiros batalhadores, generosos e marcados pela afetividade em suas relações com o trabalho, a terra, e todos os que os cercam.

O conteúdo político dos movimentos coletivos e o caráter de classe, as ideologias que lhe são próprias são esvaziados ou distorcidos. O que também se dá em relação a fatos históricos eventualmente referidos.

As novelas retratam as relações entre as classes sociais, aproveitando-se (e reproduzindo) do conjunto das formas de individualismo produzidos sob o capitalismo (aludindo principalmente ao mito do selfmade man, mas também à supervalorização do homem (modelar, exemplar), segundo sua respectiva capacidade de tornar-se rico e poderoso), bem como aproveitam-se de visões conservadoras e preconceituosas presentes no senso comum, ou em generalizações próprias aos setores mais despolitizados e desinformados: segundo as quais, comunismo e fascismo são a mesma coisa; políticos são todos ladrões; militância política de esquerda é sinônimo de encrenca, confusão e conduz a consequências negativas: prisões, pobreza, até mesmo a morte (seja o assassinato, para um líder sem terra ou a tuberculose, para o militante anarquista-comunista).

Ao indagarmos quais as formas específicas de retratar a "realidade brasileira" e o "povo brasileiro" e quais os típicos "heróis" e "vilões" nacionais, acabamos por compreender algumas das formas de legitimação do modelo de sociedade vigente e também de preparação permanente de uma base de adesão para projetos políticos que beneficiam interesses das classes dominantes. Encontramos exemplos de situações, personagens ou cenas que enfatizam a contraposição entre formas individuais de ascensão social X formas de organização e ação coletiva; sugerem o conformismo frente às 'regras do jogo' capitalista, a partir, dentre outras, da forma positiva com que é delineado o patriarcalismo - assimilado sem críticas, como característica cultural ou

simplesmente como parte do 'jeito brasileiro de ser'; delineiam a legitimação dos latifúndios / deslegitimação das práticas do MST e dos pilares das lutas por reforma agrária; imprimem insinuações ou críticas abertas (e, em determinados casos, a exibição de perfil inverossímil, como forma de ataque) que desmoralizam a figura dos políticos, depreciando, por extensão, a ação dos representantes políticos e/ou de partidos.

Além dos aspectos estruturais da sociedade capitalista, também os conjunturais (as diferentes políticas de sucessivos governos), são incorporados como 'naturais' pelo autor.

As sucessivas políticas governamentais implementadas nas últimas décadas, encontraram eco nessas telenovelas. No caso da década do neoliberalismo: os anos 90, a ode ao fazendeiro e ao banqueiro e sua caracterização excessivamente paternal - que *'Terra Nostra'* exemplifica - , num momento em que, sob auspícios do 'Estado mínimo', desmantelavam-se, no país real, as garantias sociais dos trabalhadores, em favor de maior condições de acumulação de capital para as classes patronais²³¹.

O paternalismo de Benedito Ruy Barbosa serve de alegoria do neoliberalismo: os patrões são bons, amigos, 'pais', assim, nada a temer com as regras de mercado, com a livre negociação, com desregulamentação do trabalho. Não é necessário o Estado, leis ou instituições de afirmação e/ou defesa dos direitos dos trabalhadores.

As atuais telenovelas da Rede Globo, especialmente as de Benedito Ruy Barbosa, parecem atuar - talvez de maneira ainda mais contundente - na formação do consenso. Nota-se, através de suas novelas, como é possível fixarem-se predisposições ao conformismo e ao pensamento político conservador,

²³¹ De modo generalizado, as telenovelas teriam servido a difundir e/ou reforçar o sentido e o ideário das reformas neoliberais que estão sendo introduzidas no Brasil, que enfatizam: o mercado (versus a idéia de que o Estado deva oferecer serviços, educação, saúde, previdência etc.); a "índole" privatista (versus a conservação do patrimônio público); o indivíduo (versus lutas coletivas) e que procuram neutralizar a concepção de bem estar social (baseado em lutas e

ainda que a temática, tomada em si mesma, seja ultra contestadora dos valores vigentes.

As novelas conseguem, assim, construir uma realidade adequada aos interesses hegemônicos, ainda que valendo-se de temas e personagens supostamente representantes de sua contestação, de sua negação. Levam ao ar temas polêmicos, delicados, subversivos, mas cuidam de delimitar - ou eliminar - seu potencial transgressivo.

Se Benedito Ruy Barbosa está entre os que, do ponto de vista das imagens e escolha de temas, parecem se aproximar da estética realista, ou é visto como autor que expressa uma visão crítica²³² em relação às classes dominantes, é talvez o que menos possa ser enquadrado em tais definições.

Não se trata de afirmar que seu texto não comporte ambigüidades ou que não permitam reflexões. Mas de perceber de que modo são postos sob vigilância alguns espaços que poderiam sugerir contestação à ordem; exemplifica-o o fato de serem evitadas críticas às classes dominantes; ao contrário, faz-se a permanente publicidade de sua geneorsidade e retidão de caráter, as figuras que lhes representam são modelares, quando não heróicas. Aponta-se, assim, para uma visão abertamente funcionalista da sociedade. Ou seja, ao construir a realidade, tais novelas exprimem a idéia de um "corpo social" em harmonioso funcionamento, as pequenas 'disfunções' sendo resolvidas a partir de simples receituários, de 'medicamentos' administrados pelos protagonistas das respectivas tramas.

Segundo procuramos demonstrar, a principal diferença entre outras novelas produzidas pela Globo e aquelas por nós analisadas não é a incorporação de

conquistas coletivas e direitos sociais). Fazendo, enfim, a apologia do sucesso pessoal (baseado em méritos individuais e prêmios).

²³² Em determinados pontos da tese, referimo-nos diretamente a estudos como o de Souza (2000), em que as recentes novelas escritas por Benedito Ruy Barbosa são mostradas como espelho do veio crítico do autor, e ainda se conclui que a crítica social caracterizaria a sua obra. Discordamos da autora e supomos exatamente o contrário, ou seja, que a crítica social não está presente. O que se entrevê é uma visão absolutamente sintonizada com o modelo de sociedade vigente, ou seja, sem conter nenhum questionamento ou crítica.

ainda mais 'realismos' e uma menor omissão em relação a fatos sociais: é a incorporação de elementos mais polêmicos da realidade social brasileira – sobretudo aproveitando-lhes a morfologia²³³, a aparência – acompanhados de uma interpretação moralizante e condizente com os interesses dominantes.

Encontramos elementos que demonstram que, mesmo ao incorporarem temas atuais (do desemprego à luta pela terra), - diferente de novelas que, sobretudo à época da ditadura militar no Brasil, eram visadas pela censura, ou ainda às que lhes precederam, nos anos 50/60, que se desenrolavam envoltas em excesso de fantasia e sentimentalismo - as novas novelas não podem ser definidas como sinônimo de democratização do espaço televisivo.

A despeito da propalada maior participação do público - a partir não somente do enfoque a questões sociais, mas também porque a interatividade, proporcionada pela 'era' da internet, faz crer que as opiniões dos telespectadores chegando mais rapidamente ao conhecimento dos produtores de TV serve à democratização das decisões sobre a programação - os tempos atuais não têm refletido avanços no controle 'popular' sobre o conteúdo que vai ao ar pela televisão. Talvez, apontem até mesmo alguns recuos, se pensarmos em novelas de Dias Gomes, por exemplo.

Pode ser que o público simplesmente ignore o teor conservador da abordagem que se faz dos temas sociais; que perceba, e até mesmo ria, do caráter inverossímil adquirido por personagens supostamente baseados na 'realidade'. No entanto, terá ocorrido, ao menos, a banalização do respectivo tema. Ainda que se trate de uma novela sobre os conflitos armados pela reforma agrária ou de uma minissérie sobre a luta armada no Brasil dos anos 60.

²³³ O MST é 'glamourizado' em '*O Rei do Gado*', ao mesmo tempo em que destituído de suas características. Mas preserva semelhanças morfológicas (há personagens caracterizados como trabalhadores rurais, há um líder do movimento, evidencia-se o desejo coletivo de obter terras para nelas trabalhar, os participantes se reúnem em 'assembléias' para discutir e tomar decisões etc.), apela-se a ícones e símbolos que o identificam. Assim, a 'espetacularização' da organização e da luta pela reforma agrária serve, simultaneamente, para esvaziar-lhe e para substituir seus significados.

Com base no analisado por nós, pode-se afirmar que o trabalhador livre das novelas atuais é submisso e integrado. Jamais se insubordina ou se rebela, ao contrário, é leal aos patrões e conformado com sua situação de vida e trabalho. Nelas, o patrão deixa de ser o odioso tirano e se assemelha o mais que possível à figura amiga e protetora de um pai.

Se '*Escrava Isaura*' - para citar uma das novelas brasileiras de maior sucesso de público dentro e fora do Brasil, e que produzida sob a ditadura militar - 'redimia' simbolicamente os explorados, alcançando a liberdade depois de árdua luta contra a opressão escravagista, os novos pobres / trabalhadores das telenovelas - satisfeitos que parecem em sua doce "neo-escravidão" - sequer imaginam precisar erguer-se contra qualquer tipo de opressão ou exploração, tal a cordialidade das relações.

Existiria nas novelas que analisamos, adicionalmente, um conformismo 'à moda' Benedito Ruy Barbosa, ou seja, suas visões sobre a realidade se entrelaçam com idéias superficiais, distorcidas e conservadoras, que estão presentes de maneira difusa no imaginário coletivo. Vale-se de elementos como a suposta passividade e/ou cordialidade do povo brasileiro, bem como o pressuposto segundo o qual eventuais conflitos sociais teriam seus contornos atenuados - reiteradamente presentes em certa parcela de nossa tradição sociológica - e que auxiliam e completam a ótica 'barboseana' sobre as questões sociais - passadas ou contemporâneas - no Brasil.

Em '*O Rei do Gado*', se o destaque e a publicidade em torno da novela aludiam à inserção do MST na trama, o que se mostrou não pode ser considerado propriamente como defesa das lutas por reforma agrária; foi reforçada a concepção que tem os laços de sangue ou os laços matrimoniais (laços de família) como fundamentais, como os legítimos definidores da posse da terra. Ao mesmo tempo, conferindo heroísmo à figura do grande fazendeiro; elevando-o, com base no elogio ao suposto trabalho e esforço envolvidos em suas conquistas, justificase a concentração de grandes propriedades em poucas mãos.

Em '*Terra Nostra*', esperava-se ver a saga, os sacrifícios dos trabalhadores imigrantes no Brasil, suas dificuldades e esforços, ao lado de suas lutas políticas.

Mas o autor busca levar o público a emocionar-se com o sofrimento dos ricos fazendeiros que, diante da crise de supreprodução do café, temem a falência ou com a aflição do banqueiro, com que reflexos da crise levem à quebra de sua Casa Bancária, ao mesmo tempo, fornecerá elementos para que o telespectador torça com aflição para que o imigrante Matteo se livre da fama de anarquista e logo arranje um emprego²³⁴, tudo sob a aura do conagraamento entre ricos e pobres.

Ao comentar que, sobretudo na fase final, a novela 'Terra Nostra' teria descambiado para evidente 'pasteurização', em substituição ao relevo a aspectos sociais, Boris Fausto salienta o convencionalismo do final feliz inverossímil, em que representantes das classes dominantes se 'harmonizam' com os das classes oprimidas:

*"Quero me referir à confraternização geral, com um claro conteúdo ideológico. O fazendeiro, antigo senhor de escravos que manda castigá-los duramente e dorme com as 'negrinhas', transforma-se em uma figura compassiva, capaz de reconhecer o filho negro bastardo e encaminhá-lo na vida, sob as bênçãos de sua mulher branca. O banqueiro italiano, que praticamente não se comporta com a dureza de um banqueiro no trato dos negócios, não fica atrás e promove também a educação de um 'negrinho' inteligente, apresentando-se como seu padrinho. Em resumo, tudo se converte na harmonia de uma geléia geral, expressando o caráter bondoso de raças e etnias, a convivência pacífica entre elas, a prática inexistência de conflitos de grupos e classes."*²³⁵

Fernando de Barros e Silva também comenta, irônico, os contornos dados às relações entre os imigrantes e as classes altas na novela que, supostamente, retrataria a imigração italiana no Brasil:

²³⁴ Tudo se dá a partir de um esquema fechado de diálogos e situações, destacam-se exclusivamente um sofrimento e uma causa desse sofrimento - fazendeiro X risco de falência por causa da crise econômica; imigrante X fama de anarquista atrapalhando a obtenção de trabalho - e que acabam encaminhando o raciocínio para soluções unívocas.

²³⁵ Cf. Boris Fausto. "Alma brasileira". In Caderno A, 'Folha de S. Paulo', p. 2, 12/06/2000.

*"A imigração de 'Terra Nostra' é limpinha, só remotamente parecida com a selvageria de que dão registro os relatos históricos. Recém-embarcados no Brasil, os italianos já estão freqüentando cama e mesa da elite local. As distâncias sociais se encurtam em 'Terra Nostra' num passe de mágica e se resolvem no espaço doméstico, em meio a uma profusão de 'ecco', 'capisci' e 'amore mio'."*²³⁶

Na novela *'Esperança'*, outra "decepção"; quem esperava ver as lutas populares e as intensas disputas políticas sob a 'Era Vargas', ou ver retratados os temores dos estrangeiros que aqui viviam às repercussões do fascismo ou do nazismo que se espalhavam pela Europa, acabou assitindo à desmoralização permanente do anarquista-comunista Giuseppe e a um festival de distorções e superficialismos sobre fascismo, nazismo, comunismo, anarquismo, integralismo, dando a entender que seriam a mesma coisa; ou ainda, que pouco importa compreendê-los. Também pôde rever as agruras dos grandes proprietários, em meio a mais uma crise de superprodução do café, ao lado da desistência da líder sindical Nina, em sua tentativa de compatibilizar interesses dos patrões e operárias na tecelagem em que trabalhava.

Em resumo, foi Benedito Ruy Barbosa quem tocou de perto os mais delicados e importantes temas da realidade social (contemporâneos e novos ou aqueles que têm atravessado séculos) - o movimento sem terra e a reforma agrária, os movimentos operários no interior das fábricas, a relação entre patrões e empregados, na cidade ou no campo, a ação dos representantes políticos etc.. Parece ter sido também quem apresentou sobre tais temas as visões mais moralizantes, mais conformadas tanto à preservação da ordem social vigente. Suas novelas fazem o retrato da sociedade plasmada em meio a chauvinismo e moralismos - tudo reportando, como as demais novelas, ao consumismo - expondo assim, segundo pensamos, a sua remota compatibilidade com o papel de promotoras da reflexão crítica sobre a realidade.

Finalizando nossas considerações, acrescentamos em defesa destas que, ao destacar cuidados pormenorizados, supostamente envolvidos na produção das

²³⁶ Cf. Fernando de B. e Silva. "Síndrome de *amore mio*". In *Tvfolha, Folha de S. Paulo*, p.2, 14/11/1999.

novelas da Globo, não se trata de apostarmos na existência de um cérebro maquiavélico que a tudo vigia. Mas de admitirmos que há uma estrutura (a emissora) comercial, composta por uma direção bem articulada, que age baseada em mecanismos modernos e sofisticados de administração, e ao mesmo tempo, pautada e controlada rigidamente por pesquisas de opinião e comportamento do público, bem como pela reação dos anunciantes. Uma estrutura fortemente centralizada (o jornalismo da Globo conta com centenas de profissionais, mas é controlado diretamente por seu chefe de jornalismo, pessoa necessariamente afinada com a política de informação da empresa). O que equivale a afirmar que os dirigentes da estrutura possuem uma visão política e interesses comerciais claros e que a programação gira em torno dela, recebendo tratamento minucioso para se adequar a cada nova situação, sem com isso se descaracterizar ou perder de vista seus próprios interesses.

E sobretudo, quando se trata do seu mais rentável produto - as novelas detêm as maiores audiências, sendo também um significativo produto de exportação - , manter-se ciosa de seus objetivos comerciais, tão bem acomodados, ao longo de décadas, às formas específicas adquiridas pelos media no Brasil²³⁷.

Dialogando ainda com as teses mais correntes sobre as novelas de Benedito Ruy Barbosa, indagamos se, ao admitir-se, por exemplo, que o 'Rei do Gado' teria colaborado para a 'integração' do MST ao repertório televisivo - e, por assim dizer, atualizado a identidade brasileira -, não se está correndo o risco de tomar os resultados da 'identidade nacional', tal como criada e recriada pela TV, como essencialmente positivos? Ou seja, como se ela não comportasse discriminações sociais e raciais?

²³⁷ A forte presença do aspecto comercial da Globo foi destacada como peculiar por estudiosos europeus: "...é realmente a dinâmica particular dos sistemas audiovisuais, nascidos sob o signo comercial, que explica a presença, no Brasil, no México, de grupos multimídias que formam a base de uma internacionalização dos programas. A concentração das atividades audiovisuais, favorecida por essa comercialização da cultura, atinge, em determinados países, uma intensidade que

Também nos ocorre refletir sobre se a Globo, e todo o sistema de representação cultural e política que oferece como sendo 'espelho' da 'Nação', do 'povo brasileiro' prevalece sobre outros possíveis por ser efetivamente a síntese de nossa cultura e realidade ou pelos meios privilegiados dos quais dispõe na construção da opinião?

Como jamais são exaustivos os estudos sobre TV e realidade, o presente estudo tenha sido válido, talvez, mais pelo levantamento ou retomada de indagações, do que por efetivas descobertas. E o finalizamos, como não poderia deixar de ser, com ainda maiores perplexidades.

Por fim, para reanimar os debates sobre as tendências atuais da teledramaturgia e realidade social - em meio a tantas análises 'integradas' sobre as telenovelas da Rede Globo - quem sabe não estava faltando nosso olhar um tanto 'apocalíptico'?

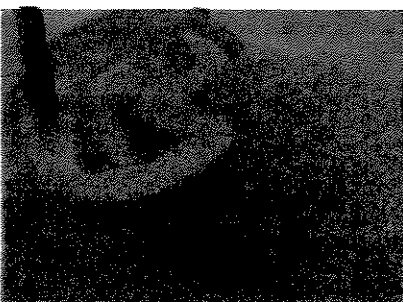
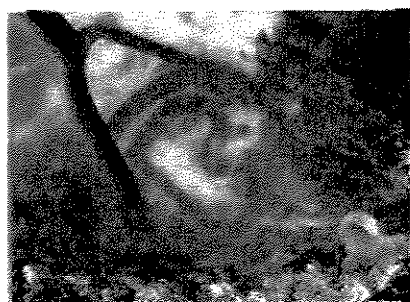
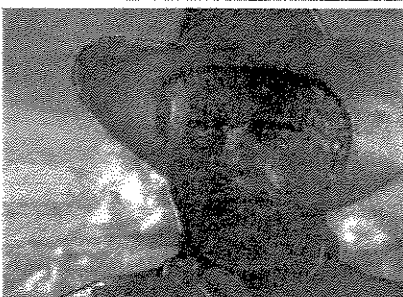
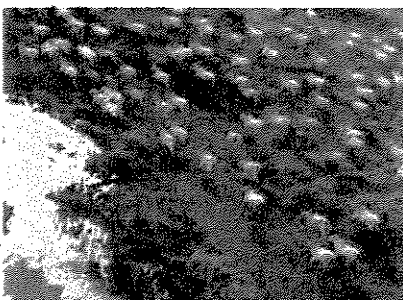
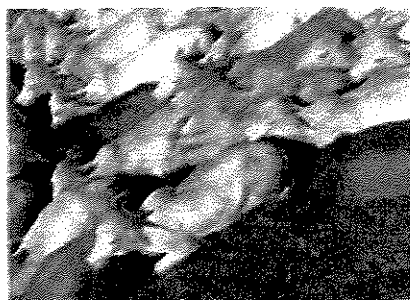
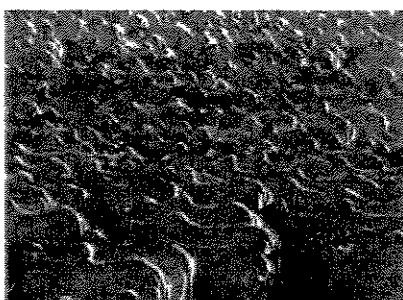
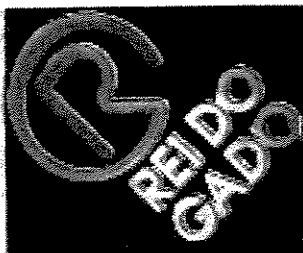
ultrapassa tudo o que podemos encontrar na Europa continental." (Mattelart, Xavier & Mattelart, 1987:125).

ANEXO I – TELENOVELA 'O REI DO GADO'

Sequência de imagens da abertura da novela 'O Rei do Gado'.

O protagonista, um fazendeiro, é mostrado em sua jornada diária, trabalhando.

Destaca-se a imagem do 'ferrete': símbolo da abertura da novela, 'marca' da propriedade.



ANEXO II – TELENOVELA 'TERRA NOSTRA'

Casas da 'cidade cenográfica' mantêm semelhanças com casas 'reais' da Av. Paulista (S. Paulo), do início do século passado. Mas apenas no que diz respeito às fachadas. Vistas 'por dentro', aspectos da arquitetura, as grandes dimensões características, bem como a mobília e objetos decorativos que demonstrem luxo, não são reproduzidos; predominando aspectos de maior simplicidade.

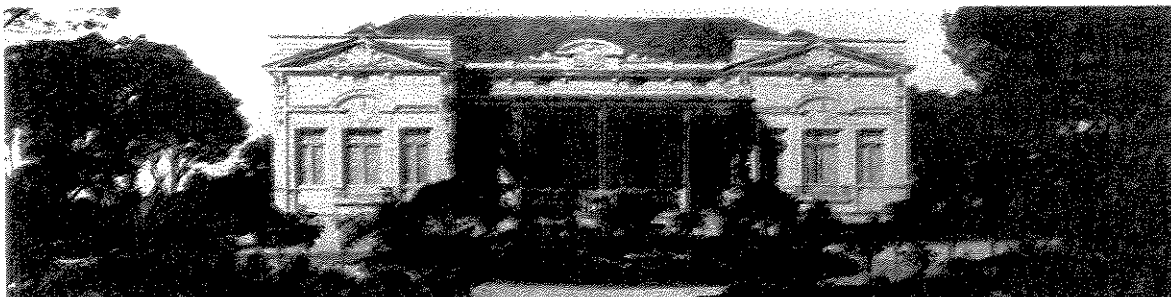


Fig. 1 – Casa que pertenceu à família Matarazzo, na Av. Paulista (foto da época).



Fig. 2 – Casa cenográfica do personagem Francesco, inspirado em Francisco Matarazzo

A 'vida social' dos ricos (formas de diversão, festas ou banquetes requintados) não é reproduzida fielmente na novela. Os personagens pobres são mostrados quase que predominantemente em clima de festa.



Fig. 3 – Cena da novela 'Terra Nostra' : Imigrantes italianos dançam.



Fig. 4 – Jantar na residência da família Jafet (foto da época).

ANEXO III - TELENÓVELA 'ESPERANÇA'

Em cenas do trabalho, enquadramentos mostram as engrenagens da fábrica em primeiro plano.

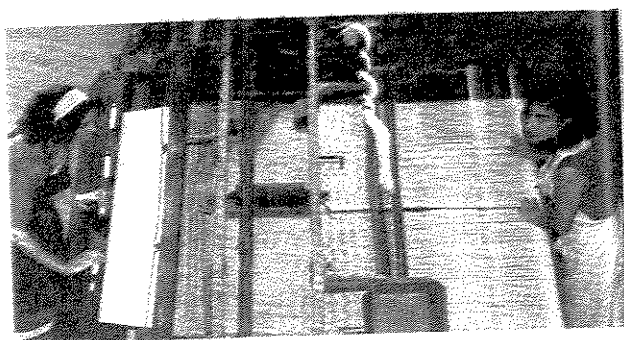


Fig. 1 – Personagens Nina e Eulália trabalham na Tecelagem



Fig. 2 – Personagem Nina e engrenagem

Tomadas aéreas dão relevo às dimensões da terra (da propriedade); trabalhadores são vistos à distância, ou de forma fragmentada; aparecem como anônimos, sem ser identificados, tornam-se, do ponto de vista das imagens, figuras secundárias.

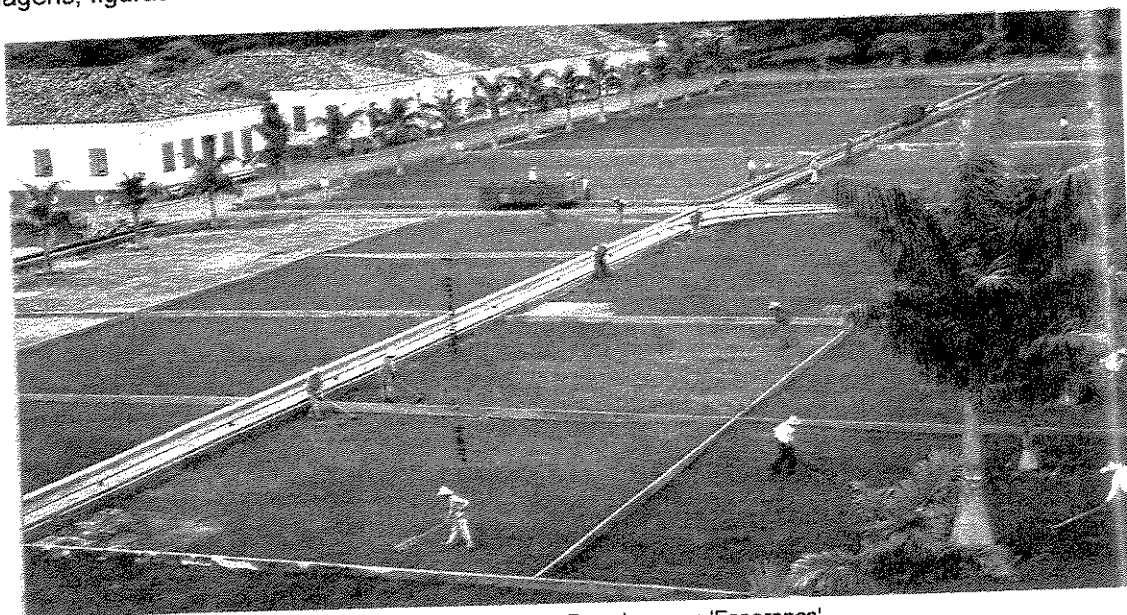


Fig. 3 – Lavradores na fazenda da personagem Francisca, em 'Esperança'.

ANEXO IV

Notas sobre outros trabalhos de Benedito Ruy Barbosa

Benedito Ruy Barbosa nasceu em 1931, em Gália, no estado de São Paulo. Tendo atuado como jornalista e publicitário, iniciou a carreira em dramaturgia com a peça *'Fogo Frio'*, montada em São Paulo pelo Teatro de Arena, com a direção de Augusto Boal, nos anos 60. Como contratado pela Colgate-Palmolive, estreou na TV Tupi, em 1966, com *'Somos Todos Irmãos'*, adaptado do folhetim *'A Vingança do Judeu'*, de J.W. Rochester. Em seguida, foi ao ar outra de suas novelas: *'O Anjo e o Vagabundo'* (1966), com grande sucesso. Na TV Record, lançou-se com *'A Última Testemunha'* (1968). Escrevendo quase sempre sobre temas ligados ao rural e à imigração estrangeira no Brasil, passou a ser considerado inconfundível. Uma de suas novelas marcantes na Rede Globo, ainda nos anos 70, foi *'Cabocla'* (1979). Na Rede Bandeirantes, em 1981, fez grande sucesso com *'Os Imigrantes'*. E em 1990, voltou a notabilizar-se pela novela *'Pantanal'*, produzida pela hoje extinta Rede Manchete. Na Rede Globo, sempre trabalhara para o horário das 18 horas. Somente a partir *'Renascer'* (1993) passou a escrever para o chamado horário nobre. Depois, vieram *'O Rei do Gado'* (1996), *'Terra Nostra'* (1999) e *'Esperança'* (2002). Abaixo, relacionamos os títulos das novelas do autor, seguidas pelo respectivo ano e emissora que as produziu (dados extraídos do site www.teledramaturgia.com.br)

- 'Somos todos irmãos'* (1966 - Tupi)
- 'O anjo e o vagabundo'* (1966/67 - Tupi)
- 'O décimo mandamento'* (1968 - Tupi)
- 'A última testemunha'* (1968/69 - Record)
- 'Algemas de ouro'* (1969/70 - Record)
- 'Simplesmente Maria'* (1970/71 - Tupi - co-autor)
- 'Meu pedacinho de chão'* (1971/72 - Globo)
- 'Jerônimo, o herói do sertão'* (1972/73 - Tupi - diretor)
- 'O feijão e o sonho'* (1976 - Globo)
- 'À sombra dos laranjais'* (1977 - Globo – com Sylvan Paezzo)
- 'Sítio do picapau amarelo'* (1977 - Globo – alguns episódios)
- 'Cabocla'* (1979 - Globo)
- 'Pé de vento'* (1980 - Bandeirantes)
- 'Os imigrantes'* (1981/82 - Bandeirantes)
- 'Paraíso'* (1982/83 - Globo)
- 'Voltei prá você'* (1983/84 - Globo)
- 'De quina prá lua'* (1985/86 - Globo - argumento)
- 'Sinhá Moça'* (1986 - Globo)
- 'Vida nova'* (1988/89 - Globo)
- 'Pantanal'* (1990 - Manchete)
- 'Renascer'* (1993 - Globo)
- 'O Rei do Gado'* (1996/97 - Globo)
- 'Terra Nostra'* (1999/2000 - Globo)
- 'Esperança'* (2002/03 - Globo)

ANEXO V

Ficha técnica e Elenco das Telenovelas analisadas

'RENASCER'

INFORMAÇÕES GERAIS:

Rede Globo - 20h - de 8 de março a 13 de novembro de 1993 - 213 capítulos
Novela de Benedito Ruy Barbosa
Colaboração de Edmara Barbosa e Edilene Barbosa
Direção de Luís Fernando Carvalho, Mauro Mendonça Filho e Emílio di Biasi
Direção geral de Luís Fernando Carvalho

SINOPSE:

"Ao chegar nas roças de cacau de Ilhéus, na Bahia, José Inocência (Leonardo Vieira, na primeira fase, Antônio Fagundes, na segunda) finca seu facão num pé de Jequitibá. A frondosa árvore passa então a representar sua sorte, força e existência. Valente e obstinado, José Inocência trabalha muito e constrói um verdadeiro império do cacau ao longo dos anos. Reconhecido pelo senso de justiça, é querido pelos empregados, que lhe são totalmente fiéis. Contador de histórias, José Inocência mantém uma áurea mística a seu redor. Ele assegura, por exemplo, que seu amigo, o turco Rachid (Luiz Carlos Arutin), costurara-lhe a pele com linha e agulha depois que ela fora arrancada por um bando de jagunços, ao chegar a Ilhéus.

O fazendeiro casa-se com Maria Santa (Patrícia França), mulher por quem devota um amor incondicional, e com ela tem quatro filhos. Na segunda fase, Maria Santa já morrera e três dos seus filhos voltam da cidade grande como profissionais bem-sucedidos: José Augusto (Marco Ricca), José Bento (Tarcísio Filho) e José Venâncio (Taumaturgo Ferreira). Apenas João Pedro (Marcos Palmeira) permanece na fazenda ajudando o pai, que o rejeita, porque a mulher morrera ao dar à luz o menino.

A história do patriarca é o fio condutor de Renascer. Sua desavença com o filho caçula, que tem por ele profunda admiração, reúne diversas tramas paralelas. (...)

Outros assuntos discutidos eram o celibato religioso e a corrupção política no Brasil.

Padre Lívio (Jackson Costa), além de se apaixonar pela sensual Joaninha (Tereza Seiblit), discursa a favor da reforma agrária. Em conversas com José Inocência, ele questiona os governos militares e chega a debater um possível fechamento do Congresso Nacional.

Um dos personagens de maior destaque na novela é Tião Galinha (Osmar Prado), que encarna as lendas locais e faz uma abordagem crítico-social das condições de trabalho na região." (Cf. Dicionário da TV Globo, 2003:213-214).

ELENCO:

ANTÔNIO FAGUNDES - Zé Inocêncio / ADRIANA ESTEVES - Mariana / MARCOS PALMEIRA - João Pedro / LUCIANA BRAGA - Sandra / TARCÍSIO FILHO - Zé Bento / MARCO RICCA - Zé Augusto / MARIA LUÍSA MENDONÇA - Buba / PATRÍCIA PILLAR - Eliana / HERSON CAPRI - Teodoro / MARA CARVALHO - Aurora / OSMAR PRADO - Tião Galinha / TEREZA SEIBLITZ - Joaninha / JACKSON COSTA - Pe. Lívio / CHICA XAVIER - Inácia / ROBERTO BONFIM - Diocleciano / REGINA DOURADO - Morena / COSME DOS SANTOS - Zinho Jupará / LEILA LOPES - Lú / KADU MOLITERNO - Rafael / JACKSON ANTUNES - Damião / ISABEL FILLARDIS - Ritinha / LUÍS CARLOS ARUTIM - Rachid / ELIANA GIARDINI - Yolanda (Dona Patroa) / PALOMA DUARTE - Teka / OBERDAN JÚNIOR - Pitoco / NELSON XAVIER - Norberto / ÍRIS NASCIMENTO - Lurdinha / TAUMATURGO FERREIRA - Zé Venâncio / CLÁUDIA LYRA - Kica / JOSÉ DE ABREU - Egberto / JOFRE SOARES - Padre Santo / CASSIANO CARNEIRO - Neno

ELENCO PRIMEIRA FASE:

LEONARDO VIEIRA - Zé Inocêncio / PATRÍCIA FRANÇA - Maria Santa / JOSÉ WILKER - Belarmino / FERNANDA MONTENEGRO - Jacutinga / SOLANGE COUTO - Inácia / CACÁ CARVALHO - Venâncio / ANA LÚCIA TORRE - Quitéria / LEONARDO BRÍCIO - Diocleciano / CYRIA COENTRO - Morena / GÉSIO AMADEU - Jupará / RITA SANTANNA - Flor / BETHY ERTHAL - Nena

'O REI DO GADO'

INFORMAÇÕES GERAIS:

Rede Globo - 20h - de 17 de junho de 1996 a 15 de fevereiro de 1997 - 209 capítulos
Novela de Benedito Ruy Barbosa
Colaboração de Edmara Barbosa e Edilene Barbosa
Direção de Luís Fernando Carvalho, Carlos Araújo, Emílio Di Biase e José Luís Villamarin
Direção geral de Luís Fernando Carvalho

SINOPSE:

"A história, dividida em duas partes, trata do conflito entre duas famílias de imigrantes italianos. A primeira fase se passa na década de 1940, durante o período de decadência do ciclo do café, e conta o romance proibido entre Giovanna (Leticia Spiller) e Henrique (Leonardo Brício), filhos das famílias inimigas Mezenga - Nena (Vera Fischer) e Antônio (Antônio Fagundes) - e Berdinazi - Marieta (Eva Wilma) e Giuseppe (Tarcísio Meira). Enfrentando as desavenças e a oposição dos pais, eles fogem e começam uma vida nova longe das famílias e dos cafezais. O primeiro emprego de Henrique é como peão de boiadeiro numa pequena fazenda. Em seguida o rapaz começa a criar o próprio rebanho.

A segunda fase da novela se passa nos dias atuais, quando o filho de Henrique e Giovanna, Bruno Mezenga (Antônio Fagundes), já é o rico proprietário de um imenso rebanho. O povo chama o rapaz de 'Rei do Gado'. Casado com Léia (Silvia Pfeifer), tem dois filhos jovens, Marcos (Fábio Assunção) e Lia (Lavínia Vlasak). Mas não é feliz. Se casamento vai mal e sua mulher tem um amante, o mau-caráter Ralf (Oscar Magrini). Léia e Ralf têm uma relação violenta. Muitas vezes, ele a espanca. (...)

Geremias Berninazi (Raul Cortez), irmão de Giovanna, também é rico e poderoso. Seus negócios estão ligados à cafeicultura e à produção de leite. Mas ele é solitário e carrega a culpa de ter construído seu império pela traição. Primeiro, unira-se ao irmão Giacomino Guilherme (Manoel Boucinhas) para roubar as terras da mãe e da irmã. Depois, roubou o irmão, deixando que ele morresse na pobreza. A vida de Geremias muda completamente quando Marieta (Glória Pires) chega à sua fazenda dizendo-se filha de Giacomino.

A existência de Bruno Mezenga, por sua vez, também vai se transformar quando um grupo de sem-terra liderados por Regino (Jackson Antunes) invade uma de suas fazendas. Entre eles está a bela Luana (Patrícia Pillar), a verdadeira sobrinha de Geremias. Ela sobreviveu a um acidente que matou sua família. Órfã, Luana desconhece sua verdadeira origem, e acaba despertando o amor de Bruno, que a emprega numa de suas fazendas. Os dois se envolvem e a moça engravida. Isso desperta a ira de Léia, que vê sua parte na herança do marido ameaçada por esse filho inesperado.

Um personagem importante na trama é o incorruptível senador Roberto Caxias (Carlos Vereza), amigo de Bruno, a quem ele recorre quando invadem suas terras. Honesto e trabalhador, Caxias é um homem preocupado com as questões sociais. Envolvido na luta pela reforma agrária e acaba sendo assassinado."

(Cf. Dicionário da TV Globo, 2003:241).

ELENCO:

ANTÔNIO FAGUNDES - Bruno Mezenga / PATRÍCIA PILLAR - Luana (Marieta) / RAUL
 CORTEZ - Geremias Berdinazzi / GLÓRIA PIRES - Rafaela / FÁBIO ASSUNÇÃO -
 Marcos / SÍLVIA PFEIFER - Léa / CARLOS VEREZA - Senador Roberto Caxias / STÊNIO
 GARCIA - Zé do Araguaia / BETE MENDES - Donana / LAVÍNIA VLASAK - Lia /
 GUILHERME FONTES - Otávio / WALDEREZ DE BARROS - Judite / OSCAR MAGRINNI
 - Ralph / JACKSON ANTUNES - Regino / ANA BEATRIZ NOGUEIRA - Jacira / ALMIR
 SATTER - Aparício (Pirilampo) / SÉRGIO REIS - Zé Bento (Saracura) / MARIANA LIMA -
 Lílíana
 ANA ROSA - Maria Rosa / ARIETHA CORRÊA - Chiquita / EMÍLIO ORCIOLLO NETO -
 Giuseppe / MARA CARVALHO - Bia / IARA JAMRA - Lurdinha / PAULO CORONATO -
 Dimas / MARIA HELENA PADER - Júlia / LEILA LOPES - Suzane / LUIZ PARREIRAS -
 Orestes / LUCIANA VENDRAMINNI - Marita / AMILTON MONTEIRO - Detetive Clóvis /
 TADEU DI PIETRO - Delegado Valdir / PEDRO GABRIEL - Uerê (Rafael) / MARCELO
 GALDINO - Geraldino / ANTÔNIO POMPEO - Dominguinhas / COSME DOS SANTOS -
 Formiga / ADHENOR DE SOUZA - Lupércio / JOSÉ AUGUSTO BRANCO - Josimar /
 LIANA DUVAL - Quitéria / GENÉSIO BARROS - Mauriti / JAIRO MATTOS - Fausto /
 ROGÉRIO MÁRCICO - Olegário / REGINA DOURADO - Magu / ILVA NIÑO - Joana /
 NEUZA BORGES - Marta / CARLOS TAKESHI - Olavo

ELENCO PRIMEIRA FASE:

TARCÍSIO MEIRA - Giuseppe Berdinazzi / EVA WILMA - Marieta / ANTÔNIO FAGUNDES
 - Antônio Mezenga / VERA FISCHER - Nena / LEONARDO BRÍCIO - Enrico / LETÍCIA
 SPILLER - Giovanna / CLÁUDIO CORRÊA E CASTRO - Toni Vendacchio / MARCELLO
 ANTONY - Bruno / CACO CIOCLER - Geremias / MANOEL BOUCINHAS - Giácomo

'TERRA NOSTRA'

INFORMAÇÕES GERAIS:

Rede Globo - 20h - de 20 de setembro de 1999 a 3 de junho de 2000 - 221 capítulos
Novela de Benedito Ruy Barbosa
Colaboração de Edmara Barbosa e Edilene Barbosa
Direção de Marcelo Travesso
Direção geral de Jayme Monjardim e Carlos Magalhães
Núcleo Jayme Monjardim

SINOPSE:

"Trata-se da história de um amor que resiste a tudo, tendo a saga da imigração italiana como pano de fundo. Dividida em três fases, sem grandes passagens de tempo, 'Terra Nostra' retrata a sociedade do final do século XIX e início do século XX no Brasil. A bela Giuliana (Ana Paula Arósio) conhece o jovem Matteo (Thiago Lacerda) no navio que os traz da Itália ao Brasil.

Os dois se apaixonam. Quando desembarcam, porém, perdem-se em dois caminhos e cada qual segue um caminho: Giuliana é acolhida por Francesco (Raul Cortez), grande amigo do pai da moça, e Matteo vai trabalhar na fazenda de Gumerindo (Antônio Fagundes).

Apesar da distância e do desencontro, os jovens amantes sonham em voltar a se encontrar, o que acontece tempos depois.

O filho de Francesco, Marco Antônio (Marcello Antony), se apaixona por Giuliana, que espera um filho de Matteo. No entanto, a mãe dele, Janete (Ângela Vieira), despreza os italianos e faz o possível para evitar o romance entre o filho e a moça. Ainda assim, os dois se casam.

Quando o filho de Giuliana nasce, Janete, que não admite ter um neto bastardo, entrega a criança aos cuidados de irmãs de caridade. A partir daí, começa a busca de Giuliana pelo filho e pelo grande amor de sua vida. Matteo, por sua vez, casa-se com Rosana (Carolina Kasting), filha de Gumerindo. Os dois têm um filho, mas vivem um casamento infeliz, e o rapaz parte à procura de Giuliana."

(Cf. Dicionário da TV Globo, 2003:270).

ELENCO:

ANA PAULA ARÓSIO - Giuliana / THIAGO LACERDA - Matteo / RAUL CORTEZ - Francesco Maglianno / MARIA FERNANDA CÂNDIDO - Paola / ANTÔNIO FAGUNDES - Gumerindo / DÉBORA DUARTE - Maria do Socorro / ÂNGELA VIEIRA - Janete / MARCELLO ANTONY - Marco Antônio / CAROLINA KASTING - Rosana / PALOMA DUARTE - Angélica / GABRIEL BRAGA NUNES - Augusto / ANTÔNIO CALLONI - Bartollo

LU GRIMALDI - Leonora / FÁBIO DIAS - Amadeo / CLÁUDIA RAIA - Hortência / LOLITA RODRIGUES - Dolores / TÂNIA BONDEZAN - Mariana / JACKSON ANTUNES - Antenor / ADRIANA LESSA - Naná / JUAN ALBA - Josué / MÁRIO CÉSAR CAMARGO - Anacleto / DÉBORA OLIVIERI - Inês / ELIAS GLEIZER - Padre Olavo / ANDRÉ LUIZ - Tiziu / GUILHERME BERNARD - José Alceu / GÉSIO AMADEU - Damião / FERNANDA MUNIZ - Luísa / PAULO DE ALMEIDA - Toninho / BIANCA CASTANHO - Florinda / DANTON

MELLO - Bruno / TARCIANA SAAD - Matilde / RAYMUNDO DE SOUZA - Renato / SÔNIA
ZAGURY - Antônia / ADHENOR DE SOUZA - Juvenal / ROBERTO BONTEMPO -
Delegado Eriberto / SÉRGIO VIOTTI - Dr. Ivan Maurício / GIANFRANCESCO GUARNIERI
- Júlio / BETE MENDES - Ana / ODILON WAGNER - Altino / JOSÉ DUMONT - Batista /
ROBERTO BONFIM - Agente Justino / ARLETE SALLES - Irmã Tereza / ILVA NIÑO -
Irmã Letícia / LAFAYETTE GALVÃO - Cesquim

'ESPERANÇA'

INFORMAÇÕES GERAIS:

Rede Globo - 20h - de 17 de junho de 2002 a 15 de fevereiro de 2003 - 209 capítulos
Novela de Benedito Ruy Barbosa
Escrita por Benedito Ruy Barbosa e Walcyr Carrasco
Colaboração de Edmara Barbosa, Edilene Barbosa e Thelma Guedes
Direção de Emilio di Biasi e Marcelo Travesso
Direção geral de Luiz Fernando Carvalho e Carlos Araújo
Núcleo Luiz Fernando Carvalho

SINOPSE:

"Ambientada em São Paulo na década de 1930, 'Esperança' acompanha a trajetória do italiano Toni (Reynaldo Gianecchini), que deixa sua cidade natal, seus pais e o grande amor de sua vida, Maria (Priscila Fantin), e sai em busca de uma vida melhor no Brasil. Quando chega a São Paulo, Toni conhece a judia Camile (Ana Paula Arósio), com quem se casa. Enquanto isso, Maria, grávida de Toni, é obrigada pelo pai a casar-se com o fascista Martino (José Mayer). Depois de se envolver em conflitos políticos na Itália, Martino decide vir para o Brasil, trazendo consigo a mulher e o filho. Quando Toni reencontra Maria, sua vida se desestrutura completamente.

Assim como em outras novelas de sua autoria, entre elas 'Terra Nostra' (1999), Benedito Ruy Barbosa volta a retratar a vida dos imigrantes no Brasil. Entre espanhóis, portugueses e judeus, têm destaque os italianos, que compram as terras de decadentes barões de café falidos depois da quebra da bolsa de Nova York, em 1929. Através dos personagens italianos Vincenzo (Othon Bastos), Adolfo (Antônio Petrin) e Farina (Paulo Goulart), aborda-se a questão da luta pela terra. Os três vivem uma acirrada disputa com a viúva Francisca (Lúcia Veríssimo) pela posse de uma fazenda em São Paulo. Francisca não consegue admitir que estrangeiros sejam proprietários de terra no Brasil.

Outro núcleo da novela é ambientado na pensão de dona Mariusa (Regina Dourado), onde Genaro (Raul Cortez), pai de Toni, vai morar quando chega a São Paulo à procura do filho. É também na pensão que Maria vai morar quando Martino é assassinado. O romance entre a jovem operária Nina (Maria Fernanda Cândido) e o estudante português José Manoel (Nuno Lopes) também ganha destaque na trama."

(Cf. Dicionário da TV Globo, 2003:295).

ELENCO:

ANA PAULA ARÓSIO - Camile / REYNALDO GIANECHINNI - Toni / PRISCILA FANTIN - Maria / RAUL CORTEZ - Genaro / MARIA FERNANDA CÂNDIDO - Nina / NUNO LOPES - José Manoel (Murruga) / PAULO GOULART - Farina / LÚCIA VERÍSSIMO - Francisca Mão-de-Ferro / OTHON BASTOS - Vincenzo / ARACI ESTEVES - Constância / SIMONE SPOLADORE - Caterina / RANIERI GONZALEZ - Maurício / MARCOS PALMEIRA - Zequinha / EMÍLIO ORCIOLLO NETO - Marcello / MÍRIAN FREELAND - Beatriz / LAURA CARDOSO - Madalena / PAULO RICARDO - Samuel / JOHN HERBERT - Jonathan / GABRIELA DUARTE - Justine / CHICO CARVALHO - Marcos / GILBERT - Ezequiel / ELIANA GUTTMANN - Tzipora / GISELLE ITIÉ - Eulália / OTÁVIO AUGUSTO - Manolo

DENISE DEL VECCHIO - Soledad / REGINA MARIA DOURADO - Mariusa / MARELIZ RODRIGUES - Isabela / CLÁUDIO GALVAN - Bruno / OSCAR MAGRINI - Humberto / LIGIA CORTEZ - Silvia / JUSSARA FREIRE - Amália / LUCIANA BRAGA - Adelaide / CHICA XAVIER - Nhá Rita / SHERON MENEZES - Júlia / JACKSON ANTUNES - Zangão / COSME DOS SANTOS - Chiquinho Forró (Alcides) / OSMAR PRADO - Jacobino / DAN FILIP STULBACH - André / DÉBORA OLIVIERI - Mira / TATIANNIA MONTEIRO - Malu / MARIZ - Rafael / DANIEL LOBO - Felipe / EDUARDO MANCINI - Amadeu / CLÁUDIO MENDES - Mário / SÉRGIO MIGLIACCIO - Sebastião / ANÍDIA MARTINS - Mafalda / RENATA SOFFREDINI - Julieta / EDSON LOZANO - Januário / KENYA COSTA - Noêmia / OLIVETTI HERRERA - Paulo / TADEU DI PIETRO - Delegado Homero / CHARLE MYARA - ajudante de Homero / CAMILO BEVILACQUA - escrivão / NEWTON MARTINS - Onofre Tomás / Concheta (moradora do cortiço) / Marieta (moradora do cortiço) / Mariana (empregada de Silvia) / EDGARD AMORIM - policial / AMILTON MONTEIRO - médico que cuida de José Manoel / THIAGO AFONSO - Martininho / ANTÔNIO FAGUNDES - Giuliano / FERNANDA MONTENEGRO - Luiza / JOSÉ MAYER - Martino / EVA WILMA - Rosa / WALMOR CHAGAS - Giuseppe / CLÁUDIO CORRÊA E CASTRO - Agostino / ZÉ VICTOR CASTIEL - Gaetano / ANTÔNIO PETRIN - Adolfo / MILTON GONÇALVES - Matias / JOSÉ AUGUSTO BRANCO - Marcílio / GIANFRANCESCO GUARNIERI - Pelegrini / BEATRIZ SEGALL - Antônia / LUÍS DE LIMA - Antônio / GRACINDO JÚNIOR - Miguel / ELIAS GLEIZER - João Alfaiate / JOSÉ LEWGOY - Padre Romão / ANA LÚCIA TORRE - mãe de Marcos / IDA GOMES - Miriam / ROBERTO PIRILLO - corretor / LUIZ GULHERME - delegado / EMILIANO QUEIRÓZ - padre / MASSIMO CIAVARRO - Luigi

Bibliografia citada:

- A década de 30 através da novela Esperança*. São Paulo: Editora Globo, 2002.
- Abruzzese, Alberto. *Analfabeti di tutto il mondo uniamoci*. Genova: Costa & Nolan, 1996.
- Adorno, Theodor W. "A indústria cultural". In Cohn, Gabriel (org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. 3ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, p. 287-295, 1977a.
- _____, "Televisão, consciência e indústria cultural". In Cohn, Gabriel (org.), op. cit., p. 346-354, 1977b.
- Adorno, Teodor W. & Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- Alencar, Francisco, Carpi, Lúcia & Ribeiro, Marcus Venício. *História da Sociedade Brasileira* Rio de Janeiro: Ed. Ao Livro Técnico, 1979.
- Allen, Robert. *Speaking of soap-operas*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1985.
- Almeida Prado, Décio de. "A personagem no teatro". In Cândido, Antonio (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- Althusser, Louis, *Per Marx*. Roma: Editori Reuniti, 1967.
- _____, *La Filosofia como Arma de la Revolución*. Córdoba: Cuadernos de Pasado y Presente, 1968.
- _____, *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Lisboa: Editorial Presença, 1974.
- _____, "La transformation de la philosophie" - Conférence de Grenade (1976). In Louis Althusser. *Sur la philosophie*. Paris: Gallimard, 1994.
- _____, "Philosophie et marxisme". In op. cit., Paris: Gallimard, 1994.
- Antunes, Ricardo. *Adeus ao Trabalho? Ensaio sobre as Metamorfoses e a Centralidade do Mundo do Trabalho* São Paulo: Cortez Editora / Editora da Unicamp, 1995.
- Araújo, Joel Zito, *A Negação do Brasil - O negro na Televisão Brasileira*. Campinas: Ed. Senac, 2001.
- Barros, Sônia Miceli Pessoa de. *Imitação da Vida - Pesquisa exploratória sobre a telenovela no Brasil*. São Paulo: Dissertação de mestrado/USP, 1974.
- Barthes, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- _____, *Mitologias*. 5ª ed. São Paulo: Difel, 1982.
- Baudrillard, Jean. "Requiem pour les media". In *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard, p. 200-228, 1972.

- Belluzzo, Luiz Gonzaga. "Globalização, Estado e capital financeiro". In Carrion, Raul K. M. & Vizontini, Paulo G. Fagundes (orgs.). *Globalização, Neoliberalismo, Privatizações - Quem decide este jogo?* Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, p. 53-60, 1997.
- Benjamin, César. *O poder das palavras*, Site Internet, 2002.
- Bettetini, Gianfranco. *Teoria della Comunicazione*, Volume 2, Milano: Franco Angeli, 1991.
- Bolaño, César Ricardo Siqueira. "A questão do Público de TV no Brasil: reflexões sobre a pesquisa Lintas" In *Revista Brasileira de Comunicação*, n. 56, São Paulo, 1987.
- Bourdieu, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Brunetta, Gian Piero, *Storia del cinema italiano - Dal neorealismo al miracolo economico*. 3ª ed. Roma: Editori Riuniti, 2001.
- Bucci, Eugênio. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1996.
- Campedelli, Samira Y. *Telenovela e folhetim*. São Paulo, Dissertação de Mestrado/USP, 1983.
- Caparelli, Sérgio. *Televisão e capitalismo no Brasil*. Porto Alegre: L&pm, 1982.
- _____, *Comunicação de Massa sem massa*. 3ª ed. São Paulo: Summus Ed., 1986.
- Grossberg, Lawrence, Nelson, Cary & Treichler, Paula A. "Cultural Studies: an Introduction". In Grossberg, Lawrence, Nelson, Cary & Treichler, Paula A. *Cultural Studies*. New York/London: Routledge, p. 1-22, 1992.
- Casetti, F., Lumbelli, L. & Wolf, M. "Indagine su alcune regole di genere televisivo". In *Ricerche sulla comunicazione* 2, Milano, 1980.
- Cenni, Franco. *Os italianos no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1975.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien*. Paris: UGE, 1980.
- Coletti, Claudinei. "Ascensão e refluxo do MST e da luta pela terra na década neoliberal". In *Idéias - Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp*, ano 9, nº 1, Campinas, p. 49-104, 2002.
- Cunha, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2002.
- Cunha, Luiz Antonio. "Roda Viva". In Cunha, Luiz Antonio & Goes, Moacyr de. *O Golpe na Educação*. Rio de Janeiro: Zahar ed., 1985.
- Corbisier, Roland. In *Revista da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, Ano I, maio/1966.
- Dean, Warren. "A Industrialização Durante a República Velha". In *História Geral da Civilização Brasileira*, nº 8, Rio de Janeiro: Difel, 1978.
- Debord, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- Diaz Bordenave, Juan E.. *Além dos Meios e Mensagens - Introdução à comunicação como processo, tecnologia, sistema e ciência*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

- Dicionário da TV Globo Programas de Dramaturgia & Entretenimento*. Vol. I, Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2003.
- Dores, Fabíola Gaspar das. *Anos Rebeldes: o que ficou?* Araraquara: Dissertação de Mestrado/Unesp, 2000.
- Dulles, John W. F. *Anarquistas e Comunistas no Brasil (1900-1935)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Lector in Fabula*. Milano: Bompiani, 1979.
- _____. *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani, 1990.
- Eco, Umberto & Fabbri, Paolo. "Progetto di ricerca sull'utilizzazione dell'informazione ambientale". In *Problemi dell'informazione*, nº 4, 1978.
- Facó, Rui. *Cangaceiros e Fanáticos - Gênese e Lutas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.
- Fantinatti, Márcia M. C. M. "Heterogeneidade e tendências atuais do sindicalismo de classe média no Brasil". In *Temáticas*. Campinas, ano 7, nº 13, 1999.
- _____. "Tempo livre, lazer e... desemprego". In *Serviço Social & Sociedade*, vol. 64, São Paulo: Ed. Cortez, 2000.
- _____. *O Movimento Docente na Universidade Pública*. Campinas: Ed. Alínea, 2001.
- Fausto, Boris. *Trabalho urbano e conflito social (1890-1920)*. São Paulo / Rio de Janeiro: Difel, 1976.
- _____. "Imigração: cortes e continuidades". In Schwarcs, Lilia Moritz. (org.) *História da Vida Privada no Brasil*, vol. IV, São Paulo: Companhia das Letras, p. 13-62, 1998.
- Fernandes, Luís. "As armadilhas da Globalização". In Carrion, Raul K. M. & Vizontini, Paulo G. Fagundes (orgs.). op. cit., Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, p. 13-20, 1997.
- Filho, Daniel. *O circo eletrônico - fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- Freyre, Gilberto. *Nordeste: Aspectos da influência da cana sobre a Vida e a Paidagem do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: ed. José Olympio, 1937.
- _____. *Ciência e trópico*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, janeiro/junho, 1985.
- _____. *Interpretação do Brasil - Aspectos da formação social brasileira como processo de amalgamento de raças e culturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Fromm, Erich. *O conceito marxista de homem*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- Gabeira, Fernando. *O que é isso, companheiro?* 9ª ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- Goldmann, Lucien. *Por une sociologie du roman*. Paris: Gallimard, 1964.

- Gomes, Dias. *Sucupira, ame-a ou deixe-a*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1990.
- Gramsci, Antonio. *Concepção Dialética da História*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978.
- _____, *La Religione come senso comune*. (organizado por Tommaso La Rocca). Milano: Nuova Pratiche Editrice srl, 1997.
- Grandi, Roberto. *I mass media fra testo e contesto*. Milano: Lupetti, 1994.
- Habermas, Jürgen. *Técnica e ciência como 'ideologia'*. Lisboa: Edições 70, 1968.
- Hall, Stuart, "Encoding and decoding in television discourse". In: Hall, Stuart et al (eds) *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson, 1980.
- _____, "The rediscovery of 'ideology': Return of the repressed in Media Studies". In Gurevitch, Michael et al (eds). *Culture, Society and the Media*. London: Methuen, p. 56-90, 1982.
- _____, "Cultural Studies and its Theoretical Legacies". In op. cit. New York/London: Routledge, p. 277-294, 1992.
- _____, *Identidade Cultural*. Coleção Memo, São Paulo: Gráfica da Fundação Memorial da América Latina, 1997.
- Hamburger, Esther. "Política e Intimidade". In Novos Estudos, nº 57, São Paulo: Cebrap, p. 91-102, 2000.
- Herz, Daniel. *A história secreta da Rede Globo*, Porto Alegre: Tchê! Editora Ltda., 1987.
- Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1987.
- Kehl, Maria Rita, "Eu vi um Brasil na TV". In *Um país no ar - história da TV brasileira em 3 canais*. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 167-276, 1986a.
- _____, "Três ensaios sobre a telenovela". In op. cit., São Paulo: Editora Brasiliense, p. 277-323, 1986b.
- Klapper, Joseph T. *The science of Communication*. New York: Basic Books, 1963.
- Lasswell, Harold. *Propagand Technique in the world war*. New York, 1927.
- Levinson, S. C.. *La pragmatica*. Bologna: Il Mulino, 1985.
- Lima, Venício A. de. "Televisão e Política - Hipóteses sobre a eleição presidencial de 1989". In *Comunicação & Política*, nº 9, Rio de Janeiro, 1990.
- Limoeiro-Cardoso, Miriam, "Sobre Althusser e a crise do marxismo". In Boito Júnior, Armando (e outros). *A obra teórica de Marx: atualidade, problemas e interpretações*. São Paulo: Xamã, 2000.
- Linz, Juan. *Um Regime Autoritário*. Espanha, 1984.
- Lipovetski, Gilles. *O império do efêmero*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Maldonado Filho, Eduardo. "Globalização e Neoliberalismo: o surgimento do novo ou

- a volta ao passado?" In Carrion, Raul K. M. & Vizentini, Paulo G. Fagundes (orgs.). Op. cit., Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, p. 21-33, 1997.
- Marcondes Filho, Ciro. *Quem manipula quem? Poder e massas na indústria da cultura e da comunicação no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- _____, *O capital da notícia*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989.
- _____, *Sociedade Tecnológica*. São Paulo: Editora Scipione, 1994.
- Marcuse, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- Martín-Barbero, Jesus. "Desafios em Comunicação na América Latina". In (vários autores) *Boletim Intercom - Estado, Sociedade Civil e Meios de Comunicação*, vol. 49/50, São Paulo: Edições Loyola, 23-35, 1984.
- Martín-Barbero, Jesus & Rey, Germán. *Os exercícios do ver - Hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: ed. Senac, 2001.
- Marx, Karl. *O Dezoito de Brumário de Louis Bonaparte*. Lisboa: Edições Avante, 1984.
- _____, *O Capital*, Volume I, livro I, 3ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988a.
- _____, *O Capital*, Volume II, 3ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988b.
- Mattelart, Armand & Dorfman, Ariel. *Para ler o Pato Donald - comunicação de massa e colonialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- Mattelart, Armand & Mattelart, Michèle. *De l'usage des médias en temps de crise*. Paris: Ed. Alain Moreau, 1979.
- _____, *Le carnaval des images – La fiction brésilienne*. Paris: La Documentation Française, 1987.
- Mattelart, Armand, Delcourt, Xavier & Mattelart, Michèle. *A cultura contra a democracia? O audiovisual na época transnacional*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1987.
- Mattos, Sérgio. "Publicidade e Influência governamental na Televisão Brasileira". In *Comunicação & Sociedade*, nº 9 (junho), São Paulo: IMS/Edições Liberdade, p. 94-119, 1983.
- _____, "Advertising and government influences: the case of Brazilian Television". In *Communication Research*, vol. 11, n. 2, 1984.
- _____, *Um perfil da TV Brasileira*. Salvador: Abap, 1990.
- McLuhan, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- Mello, Geraldo Anhaia. *Muito além do cidadão Kane*. São Paulo: ed. Pagina Aberta Ltda., 1994.
- Melo, José Marques de. *Telemania, anestésico social*. São Paulo: Loyola, 1981
- _____, *Produção e exportação da ficção televisiva brasileira: estudo de caso da TV Globo*. São Paulo: Tese de Doutorado/ECA/USP, 1987.

- Miceli, Sérgio. *Estado e Cultura*. São Paulo: Difel, 1984.
- Moisés, Massaud. *A criação Literária*. São Paulo: Difel, 1978.
- Moraes, Reginaldo. *Neoliberalismo - De onde vem, para onde vai?* São Paulo: Editora Senac, 2001.
- Morin, Edgar & Adorno, Theodor W. *La Industria Cultural*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1967.
- Noelle-Neumann, Elizabeth. *The Spiral of Silence: Public Opinion, Our Social Skin*. 2ª ed. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Nogueira, Lisandro. *O autor na televisão*. São Paulo: Edusp/Editora da UFG, 2002.
- Ortiz, Renato. "Cultura Popular no Brasil: iluminados e alienados". In (vários autores) *Boletim Intercom - Estado, Sociedade Civil e Meios de Comunicação*, vol. 49/50, São Paulo: Edições Loyola, p. 43-55, 1984.
- _____, "A evolução histórica da telenovela". In *Telenovela: história e produção*. 2ª ed. São Paulo: ed. Brasiliense, 1991.
- Padilha, Valquíria. *Tempo Livre e Capitalismo: um par imperfeito*. Campinas: Editora Alínea, 2000.
- Peirce, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- Pignatari, Décio. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- Pochmann, Márcio. A "Mundialização das economias e os desafios dos sindicatos". In Carrion, Raul K. M. & Vinentini, Paulo G. Fagundes (orgs.). *Op. cit.*, Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, p. 61-69, 1997.
- Poulantzas, N. *Poder político e classes sociais*. vol. I, Porto: Portucalense ed., 1971.
- _____, *Fascismo e ditadura*. São Paulo: Martins Fontes, cap. III, 1978.
- _____, "Os aparelhos ideológicos: o Estado, repressão + ideologia?" In Silveira, Paulo (org.) *Poulantzas - Sociologia*. São Paulo: Ática, 1984.
- _____, "Problemas atuais da pesquisa Marxista sobre o Estado". In Silveira, Paulo (org.). *op. cit.*, São Paulo: Ática, 1984.
- Prado Júnior, Caio. *Evolução Política do Brasil e outros Estudos*. 9ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975.
- Priolli, Gabriel. "A TV para o bem do Brasil". In Lins da Silva, Carlos Eduardo (org.). *Comunicação, hegemonia e Contra-informação*. São Paulo: Cortez Editora/Intercom, 1982.
- _____, "A tela pequena no Brasil grande". In *Televisão & Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1985.
- Quadros, Waldir José de. *O "milagre brasileiro" e a expansão da nova classe média*. Campinas: Tese de doutoramento, IE/Unicamp, 1991.
- Ramos, José Mário Ortiz & Borelli, Sílvia H. Simões. "A telenovela diária". In *op. cit.*, 2ª ed. São Paulo: ed. Brasiliense, 1991.

- Ramos, Roberto. *Grã-finos na Globo, Cultura e Merchandising nas novelas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- Ridenti, Marcelo S. *Em busca do povo brasileiro - artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000.
- Saes, Décio. *Classe Média e Sistema Político no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.
- Santana, Gilmar. *Muita Gente Chegou Para Contar: Classes Populares nos Filmes Brasileiros dos Anos 80*. Campinas: Dissertação de mestrado, IFCH/UNICAMP, 1999.
- Sarques, Jane J. "A discriminação sexual na telenovela: sua influência sobre a mulher brasileira". In Melo, José Marques de. *Teoria e Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Cortez/Intercom, 1983.
- Schwarcz, Lilia Moritz. "Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade". In Schwarcz, Lilia Moritz. (org.) *História da Vida Privada no Brasil*, vol. IV, São Paulo: Companhia das Letras, pp. 174-244, 1998.
- Skidmore, Thomas E. *Preto no Branco - raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- Sodré, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- Sorice, Michele. *L'industria culturale in Italia*. Roma: Editori Riuniti, 1998.
- _____. *Le comunicazioni di massa – storia, teorie, tecniche*. Roma: Editori Riuniti, 2000.
- Souza, Maria Carmem Jacob de. *Representações do popular e campo da telenovela: histórias e história de Benedito Ruy Barbosa*. paper apresentado ao XXIV Encontro anual da ANPOCS, 23 a 27 de outubro de 2000.
- Souza, Milton Soares de. *O papel social do vilão*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 1996.
- Stédile, João Pedro & Gorgen, Sérgio Antonio (Frei Sérgio). *A Luta Pela Terra no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Editora Página Aberta/Scritta, 1996.
- Storey, J.. *Cultural Theory and Popular Culture*. Athens: The University of Georgia Press, 1993.
- Teixeira Coelho Netto, José. *O que é indústria Cultural*. 8ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.
- Teixeira, Francisco José Soares. "O neoliberalismo em debate". In Teixeira, Francisco José Soares. (org.) *Neoliberalismo e Reestruturação Produtiva - As novas determinações do mundo do trabalho*. São Paulo: Cortez Editora, 1996.
- Tolentino, Célia Aparecida Ferreira. *A dialética rarefeita entre o ser e o ser outro – um estudo sobre o rural no cinema brasileiro*. Campinas: Tese de Doutorado - IFCH/Unicamp, 1997.
- Touraine, Alain. *La Société Post-industrielle*. Paris: Éditions Denoël, 1969.

- Trento, Angelo. *Do outro lado do Atlântico: Um século de Imigração Italiana do Brasil*. São Paulo: Nobel, 1989.
- Weber, Max. *Economia y Sociedad*. 4ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Wolf, Mauro. *Teorie delle comunicazioni di massa*. Milano: Bompiani, 1985.
- Vittorazzi, Patrícia Elaine. *Construção da Realidade: Análise Sociológica da Notícia nos jornais Folha de S. Paulo e O Estado de São Paulo, sobre o segundo turno das Eleições Presidenciais de 1989*. São Carlos: Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de São Carlos, 1997.
- Vizentini, Paulo G. Fagundes. "A 'globalização' e os impasses do neoliberalismo". In Carrion, Raul K. M. & Vizentini, Paulo G. Fagundes (orgs.). *Op. cit.*, Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, pp. 34-52, 1997.
- Xavier, Ismail. "Melodrama, ou a sedução da moral negociada". In *Novos Estudos*, nº 57, São Paulo: Cebrap, p. 81-90, 2000.
- Xexéu, Artur. Janete Clair - A usineira de sonhos. Rio de Janeiro: ed. Relume-Dumará, 1996.

Jornais e Revistas consultados e citados:

- "A Grande mania nacional". In Revista '*Veja*', 10/09/1975.
- "Um dia em Asa Branca" In Revista '*Veja*', 02/10/1985.
- "Tiroteio no vídeo". In Revista '*Veja*', 09/05/1990.
- "Roberto Marinho". (entrevista) In Caderno 2, '*O Estado de S. Paulo*', p. 4-5, 05/05/1990.
- "Carrossel Mexicano". In Revista '*Veja*', 12/06/1991.
- João Pedro Stédile. "Os sem-terra e o Rei do Gado" In '*O Estado de S. Paulo*', 16/07/1996.
- Eduardo Elias. "Parlamentares se irritam com o senador de Vereza". In '*O Estado de S. Paulo*', 04/08/1996.
- Gilberto de Abreu, "Braga se 'populariza' para escrever". In Suplemento Tvfolha, '*Folha de S. Paulo*', p. 6, 18/10/1998.
- "Apresentadores recebem para defender privatização". In Folha Ilustrada, '*Folha de S. Paulo*', p. 1 e 11, 28/11/1998.
- '*Revista Minha Novela*', Edição Especial 'viva Itália', São Paulo: Editora Abril, dezembro/1999.
- Alexandre Maron. "E la nave... va!". In Suplemento Tvfolha, '*Folha de S. Paulo*', p. 8-9, 19/09/1999.
- Florence Carboni. "Terra Nostra: violências globais contra a imigração italiana". In

- Jornal *'Em Tempo'*, seção Livros & Filmes & Eventos, p. 15, Outubro/1999.
- Fernando de Barros e Silva. "Síndrome de *amore mio*". In Suplemento Tvfolha, *'Folha de S. Paulo'*, p. 2, 14/11/1999.
- Fernando de Barros e Silva, "Frustração Democrática". In Suplemento Tvfolha, *'Folha de S. Paulo'*, p. 2, 12/12/1999b.
- Sueli Carneiro, "Terra Nostra só para os italianos". In Tendências/Debates, *'Folha de S. Paulo'*, Caderno Opinião, p. 3, 27/12/1999.
- Fernando de Barros e Silva, "Um museu de grandes novidades". In Suplemento Tvfolha, *'Folha de S. Paulo'*, p. 2, 9/4/2000.
- Erika Sallum, "Com uma só fase, 'Terra Nostra' se enche de monotonia". In Suplemento Tvfolha, *'Folha de S. Paulo'*, p. 7, 16/04/2000.
- Cegonha faz a festa no final de 'Terra Nostra' in: Suplemento 'Antena TV', RAC, p. 3, 27/05/2000.
- Keila Jimenez e Sônia Apolinário. "O preço da hegemonia". In Caderno 'Telejornal', Suplemento de *'O Estado de S. Paulo'*, 28/05/2000.
- Boris Fausto. "Alma brasileira". In Caderno A, *'Folha de S. Paulo'*, p. 2, 12/06/2000.
- "Os paradoxos da TV no seu cinquentenário". In Caderno 2 Cultura, *'O Estado de S. Paulo'*, p. D1, 18/06/2000.
- "Outro Benedito Ruy Barbosa" (entrevista). In Caderno C, *'Correio Popular'*, p. 6, 21/06/2000.
- Renato Ortiz. "3 questões sobre telenovela". In Caderno Mais!, *'Folha de S. Paulo'*, p. 3, 25/06/2000.
- 'O Estado de S. Paulo'*, Telejornal, suplemento dominical sobre TV, p. 8-9, 10/09/2000.
- "Assistiu, comprou - A Globo mostra um novo negócio: a venda de objetos e figurinos de seus programas". In Revista *'Veja'*, p. 107, 20/09/2000.
- "A novela que hipnotiza o país". (Manchete de Capa: 'Nos laços da Novela') In Revista *'Veja'*, p. 86-93, 10/01/2001.
- Laura Mattos. "O sr. audiência". In Folha Ilustrada, *'Folha de S. Paulo'*, p. E1, 19/02/2001.
- Sérgio Martins. "Elas sofrem, o espectador canta". In Revista *'Veja'*, p. 138, 22/05/2002.
- "Lula muda a história". In Revista *'Veja'*, p. 35, 30/10/2002.
- "Mulheres Apaixonadas e Apaixonantes". (Manchete de Capa: 'Mulheres Apaixonadas: a paixão pela novela das oito') In Revista *'Veja'*, p. 68-77, 09/07/2003.
- "Memória de Roberto Marinho". In *'Revista Época'* - Edição Especial, agosto/2003.
- Rodrigo Rainho Silva. "Novelista é um infeliz, diz Ruy Barbosa". In Folha Ilustrada, *'Folha de S. Paulo'*, p. E5, 30/11/2003.

Video-tapes (de capítulos de novelas e documentários) consultados e citados:

Novela "Terra Nostra", Produzida pela Rede Globo.

Novela "Laços de Família", Produzida pela Rede Globo.

Novela "Esperança", Produzida pela Rede Globo.

Novela "Mulheres Apaixonadas", Produzida pela Rede Globo.

Participação de Benedito Ruy Barbosa no Programa 'Roda Viva', TV Cultura - agosto/1997.

Globo Repórter Especial - 50 anos de Televisão no Brasil - agosto/2000.

Globo Repórter Especial - Morte de Roberto Marinho - agosto/2003.

Globo Repórter Especial - 40 anos de telenovelas - outubro/2003.

Sites consultados e citados:

www.redeglobo.com.br

www.teledramaturgia.com.br