

Fernanda Gosser Motta

**Muito além  
da maquiagem carregada**  
**O sucesso das telenovelas mexicanas no  
Brasil – A visão dos telespectadores**

Faculdades Integradas São Pedro – FAESA  
2006



# Índice

<b>Introdução</b>	<b>9</b>
<b>1 A TV e a ficção seriada no contexto da indústria cultural</b>	<b>17</b>
1.1 A influência da telenovela . . . . .	23
<b>2 A história da telenovela no Brasil</b>	<b>35</b>
2.1 TV Excelsior: a precursora da telenovela diária .	39
2.2 O sucesso do dramalhão no Brasil . . . . .	42
2.3 E chega ao fim a produção de “novelas rosas” . .	45
2.4 O SBT e as telenovelas: produção e importação .	47
2.5 Texto mexicano, adaptações nacionais . . . . .	50
2.6 Record e Bandeirantes apostam no gênero . . . .	53
<b>3 Um melodrama de muito êxito</b>	<b>55</b>
3.1 A conquista do mercado externo . . . . .	65
3.2 O surgimento da TV no México e o monopólio da Televisa . . . . .	69
<b>4 A telenovela mexicana no país e os telespectadores brasileiros</b>	<b>79</b>
4.1 Por que assistir a uma novela mexicana? . . . . .	80
4.2 Características que chamam a atenção . . . . .	81
4.3 Comparações e preferências . . . . .	86
4.4 As favoritas dos brasileiros . . . . .	91

<b>Considerações finais</b>	<b>97</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>103</b>

*Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito  
parcial para a obtenção do grau de bacharel em Comunicação  
Social, habilitação em Jornalismo, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>  
Dr<sup>a</sup> Alessandra Carvalho.*

*Aos meus pais, Fernando e Genedir Helena, e à minha avó,  
Aristhéa, sem os quais seria impossível a realização do curso.*

*“[...] é criado um mundo para as pessoas participarem da vida alheia. O público é apresentado aos personagens, sabe de suas vidas e seus problemas”.*

Daniel Filho

## Resumo

Por que motivo Sílvio Santos insiste em preencher a grade de programação da sua emissora com novelas que de longe apresentam nível de produção inferior à campeã de audiência – Globo? Não foi à toa o SBT decidiu firmar parceria com a maior emissora de TV mexicana, a Televisa, para importar ficções seriadas e também produzi-las aqui com atores nacionais e no cotidiano brasileiro. Desde a exibição do original mexicano *Os Ricos também Choram*, em 1982, várias foram as tramas que, exibidas em horário nobre, preocuparam as concorrentes. Este trabalho coloca em questão a capacidade das novelas mexicanas de prender a atenção do telespectador, mesmo com anos de críticas intermináveis. Para a realização desta pesquisa foram entrevistados telespectadores brasileiros de novelas mexicanas e estudiosos.

# Introdução

Antes da inserção da Rede Globo no mercado das novelas, em 1965, a TV Tupi e a TV Excelsior, a partir das décadas de 50 e 60, foram verdadeiros laboratórios de telenovelas e exibiram tramas adaptadas de histórias com o mesmo teor melodramático dos “enlatados” importados e transmitidos há mais de duas décadas pelo SBT. A herança da ficção seriada é proveniente das radionovelas norte-americanas dos anos 30. No Brasil, tanto o gênero radiofônico quanto o início dos relatos segmentados na televisão se inspiraram em textos de grandes autores argentinos e cubanos.

A novela passa a ser adotada pelo rádio e pela televisão como forma de preencher o espaço da programação e manter o público atento e interessado em um estilo contínuo, com elevado número de horas/texto. A estrutura seriada é constituída pela segmentação dos relatos, divisão em capítulos e criação de cenas que provoquem expectativas no final de cada capítulo, para despertar a curiosidade do telespectador e fazê-lo acompanhar a história no dia seguinte.

O gênero telenovela, atualmente exibido de segunda a sexta ou de segunda a sábado, já foi transmitido duas ou três vezes por semana e com apenas 20 minutos de duração. Antes de se tornar ficção seriada, chegou a contar toda a história em um único dia, a exemplo dos teleteatros. As empresas patrocinadoras – como a Colgate-Palmolive e Lux – compravam espaço em uma emissora e produziam o programa.

É da natureza da televisão comercial a preocupação com a

rentabilidade dos produtos apresentados. A produção da indústria cultural é pautada pela lógica de mercado, segundo críticos e administradores das empresas de cultura. “[...] é impossível entendermos o fenômeno da telenovela sem levarmos em consideração seu aspecto econômico [...]” (ORTIZ, BORELLI e RAMOS, 1991, p.111).

Esse tipo de produção trazia personagens que conhecemos atualmente considerados típicos de novelas mexicanas: a boazinha da história (protagonista), pobre, inocente, que se apaixona por um belo rapaz de classe alta, cuja família não aceita o romance dos dois em hipótese alguma; a vilã, rica, que, com interesse em alcançar uma posição ainda melhor na sociedade, quer a qualquer custo casar-se com o moço bonito, e tem, no início da história, apoio incondicional da família dele; o padre, que é amigo da família e parece estar disponível 24 horas por dia para tentar resolver as intrigas dos componentes do núcleo principal da história e, é claro, da “mocinha”. Quanto ao predomínio de histórias com a mulher pobre, que tem sua vida transformada pela riqueza e pelo prestígio, “[...] o que mais predomina é o ‘*mexican dream*’: passar de rico a pobre facilmente e sem esforços” (CUEVA, 2006, tradução nossa).

Com essas características estão situações consideradas típicas de novela mexicana e diferentes, se comparadas às novelas brasileiras. São elas: a mocinha da história sempre carrega consigo a inocência, a pureza e a virgindade; em quase todos os casos, somente os homens trabalham fora, são empresários importantes, enquanto às mulheres cabe o papel de gastar o dinheiro com roupas caras e ir ao salão de beleza; a maquiagem é um item que não pode faltar nas mulheres em qualquer hora do dia, inclusive quando vão dormir ou logo que acordam, sem contar o fato de estarem impecavelmente penteadas; as histórias têm sempre dois extremos: as famílias que vivem na pobreza e as muito ricas; é raro encontrar o elenco com roupas casuais, mesmo que estejam dentro de casa; há várias cenas em que os personagens, principal-

mente a protagonista, rezam para a Nossa Senhora de Guadalupe, padroeira da Cidade do México.

Os estereótipos das novelas mexicanas fazem com elas sejam bastante criticadas. Seja pelos curiosos ou pelos profissionais da mídia, que não economizam sátiras e comentários maldosos nos veículos de comunicação, os “dramalhões” causam impacto devido à forma mais descontraída e realista como são encenadas as novelas brasileiras. Não é raro, numa situação de rotina em que algo dramático acontece, ouvir alguém comentar: “isso parece coisa de novela mexicana”.

*O que leva alguém a assistir a uma novela mexicana?* Esta é a questão principal que será tratada neste trabalho. Ora, se essas produções ganham tantas críticas, mas permanecem há tantos anos no ar, obrigatoriamente as novelas do México têm atrativos suficientes para conquistar e manter um público responsável pelos bons índices de audiência.

A escolha do tema “teledramaturgia mexicana” surgiu de um gosto pessoal pelas novelas daquele país que vem desde o ano de 1991, quando o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) exibiu *Carrossel*, que se consagrou como um dos maiores sucessos da emissora de televisão mexicana Televisa já transmitidos no Brasil.

Devido à preferência pelo gênero melodramático das tramas do México – vale lembrar que jamais acompanhei nenhuma novela ou minissérie em outros canais, apenas assisti partes de alguns poucos capítulos – e por ter sido sempre muito interessada pelo modo mexicano de produzir novelas – percebi que esta seria uma boa oportunidade de estudar o assunto.

Não há, que se tenha conhecimento, um estudo aprofundado a respeito da aceitação das novelas mexicanas, veiculadas há mais de 20 anos. Ainda que tenhamos as produções da Rede Globo reconhecidas como um exemplo do excelente padrão de qualidade – em comparação às produções mexicanas, que são constantemente alvo de críticas –, o fato é que essas novelas ocuparam e ocupam o horário nobre e as tardes da grade de programação do SBT e já competiram, muitas vezes, com novelas e telejornais líderes de

audiência. Desta forma, torna-se muito importante que sejam feitas análises sobre esse jeito de fazer novelas, para entender o que o torna ainda “desejável”.

Por ser provavelmente o primeiro estudo acadêmico a respeito, ele servirá também como um guia para os que, como eu, tiverem o mesmo interesse em analisar as novelas mexicanas, mas não saibam por onde começar e, principalmente, tenham dúvidas se é possível começar, assim como eu tive. À primeira vista, a maior dificuldade é quanto à pesquisa bibliográfica específica sobre telenovelas mexicanas. Em visita ao Núcleo de Pesquisa em Telenovela da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP), encontrei um rico acervo sobre novelas...brasileiras! A única, e rara, opção ligada ao México foi uma revista especial do pesquisador Álvaro Cueva, entrevistado por mim durante a realização da monografia. A revista traz o resumo de todas as telenovelas mexicanas, desde a primeira, *Senda Prohibida*, em 1958.

Estudar as novelas mexicanas será fundamental, e útil, para entender o que tornou-se um paradoxo: ser alvo de críticas e estar há mais de duas décadas na grade diária de numa emissora cujo dono, Sílvio Santos, não hesita em retirar uma programação do ar quando esta não corresponde às expectativas em relação aos índices de audiência. A princípio, portanto, é possível supor que as tramas mexicanas dêem retornos financeiros satisfatórios. Para compreender esse “fenômeno”, é necessário saber o que os seus telespectadores pensam desse jeito diferente – comparado ao Brasil – de produzir novelas, e o que os leva a assisti-las.

Os objetivos são descobrir e analisar o impacto e a aceitação das novelas mexicanas no Brasil. Para chegar à conclusão foi realizada uma entrevista com 30 telespectadores de novelas mexicanas que freqüentam fóruns de bate-papo sobre o tema ou comunidades do site de relacionamentos Orkut. As seis perguntas foram enviadas por e-mail e os entrevistados foram consultados anteriormente, concordando em participar da pesquisa. As questões: 1- *Há quanto tempo você assiste novela mexicana?*, 2- *O que*

*leva você a assistir às novelas mexicanas?, 3- Do que você mais gosta/o que mais te chama atenção numa produção mexicana?, 4- Qual(is) a(s) maior(es) diferença(s) que você nota numa novela mexicana, comparando com as produções brasileiras (neste caso, a Globo)?, 5- Qual dos estilos de novela você prefere: o das novelas mexicanas ou da Globo? Por quê? e 6- A qual novela mexicana você mais gostou de assistir e por quê?*

Quanto ao número de telespectadores escolhidos para a entrevista, a padronização das repostas leva a entender que 30 telespectadores constituem uma quantidade satisfatória para o esclarecimento da temática, da pergunta chave da pesquisa: *O que leva você a assistir às novelas mexicanas?* Caso fossem recolhidas mais opiniões, talvez 50, ou 100, acredita-se que poucos depoimentos contraditórios seriam acrescentados no que diz respeito à opinião dos fãs.

O jornalista mexicano e pesquisador de telenovelas Álvaro Cueva concedeu uma entrevista, também por e-mail, que contribuiu para acrescentar ao trabalho características e curiosidades específicas das produções do México, mais especificamente da Televisa. A visita ao SBT e o contato com o consultor de telenovelas da emissora, Jefferson Cândido, foram úteis para entender desde a produção das novelas nacionais até a decisão de firmar contrato com a Televisa e importar novelas. Na biblioteca da USP pude encontrar bibliografias referentes às novelas mexicanas, à Televisa e uma maior riqueza de autores que estudaram a telenovela na América Latina. Foram aproveitadas, também, várias matérias do jornal A Tribuna, que por algumas vezes publicou notícias das novelas do SBT e, inclusive, sobre a geração de homens noveleiros.

No primeiro capítulo a televisão e a ficção seriada são relacionadas aos conceitos de cultura de massa e indústria cultural. Na seqüência estão descritos os pontos principais que marcaram a história da telenovela no Brasil, incluindo as tramas importadas pelo SBT, e de outras emissoras além da líder de audiência. O terceiro capítulo é dedicado ao histórico e à importância do gê-

nero no México e da poderosa emissora Televisa. Para finalizar, o capítulo 4 traz a análise das respostas dos 30 telespectadores.

Hoje a telenovela é vista pelos donos das redes de televisão como algo essencial. A extinta Rede Manchete, que no início vinha com a proposta de sustentar a programação com jornalismo e filmes, logo se rendeu à ficção, pois percebeu que a ambição de expandir uma emissora de TV estava diretamente ligada ao sucesso e ao apelo popular dado à telenovela.

O diretor de programação da Manchete na época, Zevi Ghivelder, citado por Renato Ortiz e José Mário Ramos em *Telenovela – História e Produção* (1991, p. 112), foi direto ao explicar que “a telenovela é o produto mais rentável da história de televisão mundial”. Rentabilidade econômica e atração do público pelo universo ficcional são as chaves para o sucesso do gênero. A afirmação dos autores é de que “[...] soluções alternativas só são acionadas devido à monopolização conseguida pela Rede Globo e aos altos custos para se implementar um sistema de produção [...]”.

Ainda assim, emissoras têm repensado no investimento em telenovelas. A Rede Record apostou nas produções de *A Escrava Isaura* (2004 - em nova versão), com grande sucesso, *Prova de Amor* (2005) e na mais recente *Cidadão Brasileiro* (2006). A Bandeirantes começou a exibir a trama jovem *Floribela*, que estreou em 2005 e voltou este ano na sua segunda temporada. O SBT, em parceria com a mexicana Televisa, não apenas importa novelas como também estabeleceu um contrato para adaptar textos das histórias do México no contexto brasileiro, com atores nacionais. Foi o caso de *Canavial de Paixões* (2003), *Esmeralda* (2004), *Os Ricos também Choram* (2005) e da mais nova aposta, *Cristal* (2006).

Quando surgiram, as telenovelas eram destinadas às donas-de-casa de classe média. Já no fim dos anos 70 esse público começou a não ter tanta distinção e as produções passaram a ser dirigidas a quase todos os segmentos sociais. Deixava de ser uma programação destinada apenas às mulheres. “O segredo da popularidade

do melodrama estava provavelmente na maneira como encarava e explicava as relações humanas, na simplicidade – ou simploriedade –, de suas concepções morais [...]” (CAMPEDELLI apud NODIER, 1987, p.29). O melodrama, ao contrário dos folhetins europeus do século XIX – nos quais é possível encontrar vários gêneros de personagens – empenhou-se ao máximo na divisão entre o bem e o mal, mantendo o contraste e a dualidade do início ao fim da trama.

Desde o primeiro período do curso de Comunicação Social, quando soube que deveria produzir um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), estava certa de que o tema envolveria algo relacionado às novelas mexicanas, pelo interesse pessoal em pesquisar e aprender mais sobre o que tantas vezes prendeu, e prende, minha atenção diante da TV. Com esta iniciativa mantenho o propósito de servir de estímulo para que possa mudar de opinião quem pensar no tema como vazio de ser explorado.



# Capítulo 1

## A TV e a ficção seriada no contexto da indústria cultural

Segundo Anna Maria Balogh (2002, p. 17), a televisão “[...] nasce do interior de um ‘admirável mundo novo’ [...]”. “[...] é o maior entretenimento de sala-de-estar, no Brasil [...]”, afirma Samira Youssef Campedelli (1987, p. 6). A TV exerce sobre o telespectador um duplo papel: o de mediador técnico de produção e transmissão da informação e o de instituição social produtora de significados. Essas duas funções diferenciam esse meio de comunicação de massa de outras instituições sociais, que é o de possuir poder de legitimar seu conteúdo em relação ao público e se assumir “[...] como um todo inseparável [...]” (OROZCO, 2005, p.29) ao interagir com quem está diante da tela. Por fim, “Fazer televisão é sempre criar novidades, buscando obsessivamente ir ao encontro do gosto do momento, das expectativas do público”, afirma Daniel Filho na obra *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil* (2001, p. 33).

A televisão foi implantada no País em meio ao começo de um período importante de mudanças na estrutura econômica, social e política. O advento da TV, em 1950, se deu num contexto no qual

o Brasil experimentava um rápido crescimento industrial (entre 1945 e 1960). Após a Segunda Guerra Mundial e durante o Estado Novo a indústria passava a exercer influência significativa na economia brasileira. A política nacionalista de Getúlio Vargas consistia em fazer investimentos na indústria pesada e construir a infra-estrutura necessária para a produção de bens de consumo duráveis.

Devido ao potencial de mobilização, a televisão foi o meio de comunicação de massa mais utilizado pelo governo durante o regime militar. Com dela, o regime poderia “[...] persuadir, impor e difundir seus posicionamentos, além de ser a forma de manter o *status quo* após o golpe” (MATTOS, 2000, p. 44).

Para alcançar os objetivos do movimento revolucionário de 1964 – que inicialmente eram de desenvolver o País com a redução das desigualdades sociais e de desenvolvimento entre regiões e cidades – tornou-se necessário um meio de disseminar os ideais de paz e integridade.

O regime militar foi responsável pelo estabelecimento do Ministério das Comunicações, do Departamento Nacional de Telecomunicações (Embratel), do Conselho Nacional de Comunicação, além de leis e decretos fundamentais para desenvolver os aspectos socioeconômico, político e cultural das telecomunicações do Brasil.

Em 1962, com a criação do Código Brasileiro de Telecomunicações, e nos dez anos seguintes, o contexto e a importância da televisão foram ampliados, em conjunto com outras medidas, como a adesão ao consórcio Intelsat, a criação da Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) e de um Ministério de Comunicações, a primeira transmissão por satélite, em 1969, e a primeira transmissão em cores, no ano de 1972.

As conquistas tecnológicas trouxeram benefícios para o campo da comunicação e foram fundamentais para a expansão do alcance do veículo TV – videoteipe, satélite, *switcher*<sup>1</sup>, computação grá-

<sup>1</sup> Switcher: cabine onde ficam, durante uma gravação ou transmissão ao vivo, o diretor de TV e a equipe técnica, selecionando as imagens que serão

fica. “O que costumamos chamar, de forma imprecisa, de ‘linguagem da TV’ é, na realidade, uma mescla de conquistas prévias no campo da literatura, das artes plásticas, do rádio, do folhetim, do cinema... assimilados de forma assimétrica pela ‘linguagem da TV’ [...]” (BALOGH, 2002, p.24).

Além da capacidade técnica de representar o acontecer social, a televisão tem o importante recurso de neutralizar seu discurso e tornar esse acontecer verdadeiro para quem o acompanha. “[...] à TV basta colocar seu telespectador em frente à tela, para colocá-lo (aparentemente) frente à realidade” (OROZCO, 2005, p.30). O autor enfatiza o crescimento da popularidade da televisão: “O telespectador amplifica, cada vez mais, ainda que não necessariamente diversifique, seu ‘enlace’ com a tela, enquanto diminui seu envolvimento com outros meios de informação, com outras manifestações culturais e com outras expressões sociais [...]” (p.39).

Com as sucessivas descobertas e avanços tecnológicos, a temporalidade contemporânea é cada vez mais acelerada. O homem tem sua vida transformada, já que ele precisa se adaptar a novas interfaces, a novas formas de interatividade e às relações com outros homens, intensamente mediadas pelas máquinas. Os novos veículos e produtos da comunicação de massa, dentre eles a TV, possuem milhares de espectadores – atraídos pela expansão do alcance da televisão – ao contrário de objetos artísticos, que permanecem guardados em lugares como igrejas, palácios em museus.

Com exceção do rádio, a TV é o veículo de permanência e presença mais significativo, por estar disponível a quem interessar quase que integralmente – ela resultou da evolução e do entrelaçamento da tecnologia, da comunicação e das artes. A televisão, no quesito receptividade, está sempre presente nos lares dos brasileiros. Entretanto, a TV revela-se difícil como objeto de crítica, devido ao ritmo industrial de produção, que torna complexa a aproximação aos profissionais da área. “[...] os realizados se admiram que uma acadêmica bisbilhoteira queira conservar rotei-

---

transmitidas pela emissora ou que deverão permanecer na edição final do programa, e transmitindo instruções aos atores, apresentadores, câmeras etc.

ros de produções que ‘já foram ao ar’ quase como a brincadeira infantil ‘já foi ao ar perdeu o lugar’” (2002, p. 18), conta Anna Maria Balogh ao descrever a dificuldade, como pesquisadora da ficção televisiva, de ter acesso aos materiais, muitas vezes inexistentes. O espectador, na correria do dia-a-dia, busca o veículo como fonte das informações básicas e de entretenimento.

[...] os hábitos de ver TV são enganosos, fazem adormecer nosso senso crítico, pensamos conhecer a fundo aquilo que faz parte do nosso cotidiano, e as mudanças mais sutis, as características mais marcantes do meio nos escapam (BALOGH, 2002, p.20).

Diante da afirmação acima, podemos comparar com a opinião oposta apresentada por Guillermo Orozco de que

[...] o conteúdo da programação é polissêmico e pode ser percebido e interpretado pelo telespectador de diversas maneiras. Justamente o paradoxo da TV consiste em que quanto mais polissêmica (ou menos monossêmica), mais popular entre os diferentes segmentos da audiência, mas ao mesmo tempo menos contundente para impor seu significado dominante. Este existe, mas não há garantia de que seja o significado (re)produzido pelo telespectador (2005, p.30).

A televisão compete com diversas instituições sociais, como a família, o partido político, os movimentos sociais e, portanto, não se pode dizer que a influência da TV é única na mente de um indivíduo. Por meio dessas competições a TV tenta fazer valer suas significações e predominar na socialização dos telespectadores. No processo de recepção televisiva devem ser considerados três aspectos, que são, em primeiro lugar, a interação, seguida das múltiplas formas de mediação e, finalmente, que essa interação não está limitada ao momento em que se permanece diante da TV.

Os modos como cada família interpreta a televisão dependem das regras que regem o ambiente, que irão gerar o processo de assimilação. As formas de ver televisão estão diretamente ligadas a fatores como a localização do aparelho, que pode ser em locais onde todos da casa costumam estar reunidos para realizar outras atividades – como dormir, cozinhar e comer – ou, ao contrário, num ambiente reservado apenas a essa prática.

Jornais, rádio e TV foram os meios que propiciaram a passagem de elementos característicos dos grandes centros urbanos para as cidades pequenas. A televisão, mesmo quando começou a adquirir popularidade, não apenas dava *status*, mas era uma necessidade para os novos telespectadores, pela vantagem de oferecer distração barata, informações e cultura – na acepção popular do termo, como explica Luiz Augusto Milanesi em *O Paraíso via Embratel* (1985, p.13).

Na década de 60, depois da popularidade do rádio, que havia se tornado indispensável, a TV passou a ser o veículo mais completo de informação em virtude de suas possibilidades. Embora o Brasil seja marcado pelas desigualdades socioeconômicas, pelas altas taxas de analfabetismo, e o acesso a bens culturais seja ainda um privilégio da minoria da população, o alcance da televisão num país de grandes dimensões proporciona entretenimento acessível à maioria. Isto faz com que o aparelho de TV seja considerado o principal meio formador de hábitos e opiniões em pessoas dos mais diferenciados lugares.

Há modulações no devir histórico que intervêm na continuidade, na sobrevivência mesmo dos diferentes veículos e artes; o cinema depois dos primórdios, das chanchadas, e do engajamento político e estético do ‘cinema novo’, entra num distanciamento do público e num recesso perigosos, e só nos anos recentes vem retornando, aos poucos, sua trajetória. A televisão, pelo contrário, caminha paralelamente com o capitalismo emergente e a ditadura política, e sedi-

menta um caminho de poder junto às massas que hoje poucos contestariam (BALOGH, 2002, p.19).

Com a edição clássica do cinema cria-se o objetivo de conquistar a adesão do espectador por meio da simulação de uma continuidade produzida durante a montagem. Inserida numa lógica capitalista e mercadológica, a TV tem um discurso descontínuo para dar lugar aos intervalos comerciais. A televisão é considerada o próprio fenômeno da velocidade (BALOGH, 2002). A sucessão das imagens na TV pode ser comparada com a visão que se tem da paisagem de dentro de um carro em movimento. A estética do aparecimento, que caracteriza as artes plásticas, é substituída pela do desaparecimento.

Foi nesse aspecto, da prevalência do ritmo sobre a imagem, da edição em velocidade acelerada, capazes de nos tornar inconscientes, que se firmou a MTV e os programas destinados a jovens, chegando inclusive às novelas da Globo. A velocidade interfere não só na qualidade, mas também no produto, que é característico por apresentar defasagem programada, que “digere” ao mesmo tempo a mediocridade e a qualidade.

Em 1970<sup>2</sup>, o acúmulo de riquezas nas mãos de poucos acentuou a formação de uma população intermediária, financeiramente, dividida em vários níveis. Era a classe média, que passou a ser representada em diferentes frações: classe média alta, média e média baixa. Desse modo, era impossível um emissor difundir uma mensagem igual e única à população. A missão dos veículos era produzir mensagens para cada segmento da sociedade, resultando na diversificação de programas destinados a consumidores em potencial, mesmo que fosse conveniente, para os produtores, promover a unificação de mercado.

---

<sup>2</sup> Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) apontavam que metade da população economicamente ativa trabalhava recebendo menos que um salário mínimo. Era uma menor porção de riquezas que deveria ser disputada pela maioria da população.

## **1.1 A influência da telenovela**

A indústria da televisão na América Latina está consolidada na produção de telenovelas, produto de fabricação constante, responsável pelos maiores rendimentos e quase o único de circulação internacional. Países como Brasil, Venezuela e México eram típicos importadores de programas norte-americanos, e continuam exibindo os enlatados. Entretanto, passaram a ser também exportadores, graças ao investimento na ficção seriada, que seguiu fluxo internacional. A influência televisiva adquirida dos Estados Unidos permanece no sentido de caracterizar a principal identificação da TV brasileira, desde seu surgimento, em 1950, que é destinar-se ao entretenimento e lazer. Há muitos casos em que nos países da América Latina a ficção seriada superou a norte-americana, diferente do que ocorre com o cinema, em que o proveniente dos Estados Unidos tem cada vez mais influência. É a partir de 1980 que a telenovela começou a ocupar lugar determinante na capacidade de produção televisiva.

Mesmo com o sucesso estrondoso e a rentabilidade de sua indústria, a telenovela, vista por milhares de pessoas diariamente em várias partes do mundo, constituiu, desde os seus primórdios, um modelo de constante alvo de críticas da parte dos intelectuais, dos jornalistas e políticos. Esteve longe, portanto, de estar no topo dos gêneros de maior prestígio. O teatro sempre ocupou o primeiro lugar do nível cultural, seguido do cinema e, por último, da televisão. A crítica sobre a ficção seriada exibida neste meio de comunicação vem da opinião de que são histórias incansavelmente repetitivas, de fácil comoção e que baseiam suas histórias em acontecimentos trágicos para chegar aos manjados finais felizes.

A rentabilidade que proporciona à televisão vem do fato de as telenovelas garantirem, por meses, a permanência de uma programação no ar. “[...] a telenovela dá um ofício que nem o teatro nem o cinema dão [...] um ator teria que fazer vários filmes por ano

para estar trabalhando todo o tempo [...]”, relata a atriz mexicana Angélica Aragón ao também ator Mark Tacher (22/01/2004).

A telenovela é um fenômeno capaz de desenvolver as indústrias audiovisual, da publicidade – com o *merchandising*, também presente nas novelas mexicanas – a do jornalismo de espetáculos, presente nas revistas, na própria TV e nas rádios, e a fonográfica.

[...] O papel principal de muitas figuras da telenovela permite a constituição de um importante *star system* [...] possibilita que, além de protagonizar novelas, os atores e atrizes se convertam em cantores, apareçam nas capas de revistas, participem de comerciais e sejam convidados para diferentes programas de rádio e televisão. Em muitos países também uma parte da atividade teatral está sustentada pelo trabalho de figuras reconhecidas da televisão (MAZZIOTTI, 1996, p. 34, tradução nossa).

A cantora mexicana Thalia (ANEXO I) participou de cinco novelas, das quais foi protagonista (*Quinze Anos*, *Maria Mercedes*, *Marimar*, *Maria do Bairro* e *Rosalinda*), todas exibidas no Brasil pelo SBT, e cantou o tema de abertura delas. Thalia ganhou fama no Brasil graças às “Marias”, revelou a vontade de atuar em produções brasileiras e até hoje sua imagem é associada por muitos pelas novelas e as canções-tema. Embora tenha ganhado projeção internacional devido à participação nas telenovelas, Thalia já exercia a profissão de cantora antes de estreiar como atriz. Diferente do mercado latino-americano, nos Estados Unidos o *star system* é originado do cinema, enquanto que na América Latina, pelo cinema não ter a mesma popularidade da TV, as estrelas surgem da telenovela.

Não é meramente comercial o intercâmbio de gêneros melodramáticos por diversos países do continente americano. “[...] dados os vínculos estreitos que esses produtos estabelecem com suas audiências, promovem um intercâmbio cultural de fato, mediado por suas histórias e seus protagonistas, que antecede acor-

dos de comercialização [...]” (MAZZIOTTI, 1996, p. 26, tradução nossa).

Reconhecida por ser uma indústria de significativa importância econômica – com grande impacto não apenas na América Latina, mas em várias partes do mundo – e gênero mais popular da televisão, a telenovela tem como ingrediente fundamental o amor. O discurso amoroso é o tema central desde a origem do melodrama.

[...] o produto cultural de mais presença e vitalidade que os países latino-americanos exportam para o mundo e compartilham entre si [...] a telenovela é um gênero muito querido, muito sentido não só por seus vastos públicos, mas também pelos atores e atrizes que lê lhes dão vida e pela equipes de produção das organizações que as realizam” (GONZÁLEZ et al, 1993, p. 69 e 74, tradução nossa).

O conteúdo básico de uma telenovela começa com duas pessoas que se apaixonam e levam um relacionamento feliz, até que entra em cena o vilão da história, responsável por separar os dois de forma desonesta. No decorrer da trama, com a torcida do telespectador, os apaixonados se reencontram, na tentativa de permanecerem unidos, o que só acontecerá no final da novela, junto com o arrependimento ou a morte do personagem mau. “Faça uma lista de novelas, e lá você encontrará esse modelo e suas subversões” (DANIEL FILHO, 2001, p. 68).

Inicialmente com história idealizada para atingir as mulheres, atualmente é impossível falar de apenas um tipo de público, visto que a telenovela ganha cada vez mais adeptos: homens e mulheres, jovens e adultos, de classe social alta ou baixa. Se a telenovela ainda é considerada programa de mulheres, isso tem a ver com a herança recebida das *soap operas* norte-americanas (um dos assuntos do próximo capítulo desta monografia), que além das histórias carregadas de sentimentalismo, eram promovidas por fabricantes de produtos de limpeza, o que justifica chamar mais

atenção do sexo feminino – donas-de-casa, de baixo nível socioeconômico e educacional. Além, claro, da identificação deste público específico com a rotina exibida nas novelas: busca pelo amor ideal, cuidar dos filhos, realizar tarefas domésticas, enfrentar disputas familiares (quase sempre pelo homem amado), dia-a-dia de fofocas com vizinhas e amigas, e a figura do homem sempre como superior e opressor da mulher.

[...] a telenovela não só representa a reafirmação de um papel social determinado pelo sexo, também inclui em suas histórias todas as aspirações que devem manifestar-se para concordar com as discriminações de classe, com intenções políticas, com arranjos sociais. A burguesia representa o modo de vida ideal. Seus valores e símbolos são a meta a que devem tender. O êxito ou fracasso de uma vida se mede na relação direta com a distância entre o personagem e seu modelo burguês (TOUSSAINT et al, 1991, p. 45, tradução nossa).

Acho que as mulheres são naturalmente apaixonadas, tendo a generosidade de abrir o coração de uma maneira que, em geral, os homens não se permitem. As atrizes têm maior facilidade para demonstrar todas as gamas da sensualidade, do amor, do afeto ou da fraqueza; dada a sua condição feminina, conseguem transitar emoções com mais tranquilidade do que os atores. Ponto para as mulheres! (DANIEL FILHO, 2002, p. 71).

Os hábitos masculinos de ver TV estão relacionados, em muitos casos, a momentos de descanso, enquanto que para a mulher dona-de-casa representa uma “companhia” durante os afazeres domésticos, embora na maior parte das vezes elas tenham a oportunidade apenas de ouvir a programação. De fato, não se entende como recepção televisiva apenas o hábito de sentar e olhar

fixamente o que é transmitido. Estar por dentro da programação é algo possível de se fazer em combinação com outras atividades. No caso das telenovelas, as mulheres, enquanto cuidam da casa, são frequentemente interrompidas por elementos que chamam a atenção, como trilha sonora, um tom de voz mais exaltado dos personagens, ou uma parte importante do desenvolvimento da trama. Há quem prefira ligar a TV apenas quando é possível dedicar o tempo exclusivamente a isso, para não perder os detalhes de uma história.

Por trás das histórias românticas e do encantamento com as telenovelas cresce cada vez mais o número de adeptos do sexo masculino, sendo que muitos já se declaram “noveleiros”. Eles também passaram a cancelar qualquer compromisso e a exigir absoluto silêncio no horário “sagrado” das tramas. Um exemplo desse preconceito no atual contexto relaciona-se com a novela *Rebelde*, do SBT, que está entre as preferidas, entre os homens mais jovens, junto com *Belíssima*, da Globo. “Tem muito cara aí que gosta, mas nem todos assumem. Acho que ainda há um certo preconceito”, declarou um estudante ao jornal A Tribuna de 10 de abril de 2006 (ANEXO E).

Comparando o público alvo das telenovelas brasileiras e o das mexicanas, a finalidade não é diferente.

As telenovelas foram criadas para satisfazer as necessidades de entretenimento de um público basicamente feminino, mas conforme passaram os anos e as mulheres saíram de suas casas para trabalhar em outras coisas, a sociedade mudou e o perfil das telenovelas também. As telenovelas mexicanas são vistas tanto por homens como por mulheres [...] desde a década de 80, mais do que planejadas para homens ou mulheres, são planejadas para públicos familiares, adultos, infantis e juvenis [...] (CUEVA, 2006, tradução nossa).

Em 1985, na cidade de Colima, no México, membros do Pro-

grama Cultura do Centro de Investigações Sociais da Universidade de Colima deram início a uma pesquisa para investigar o mundo das telenovelas e suas complexidades, o que as pessoas fazem com o que vêem, seus critérios seletivos de recepção, a partir da análise da produção, composição textual e apropriação. O estudo foi coordenado por Jorge González.

Os resultados revelam que a audiência na televisão mexicana não é homogênea. O consumo dos programas de TV e as formas de observar os conteúdos e as imagens dependem, principalmente, das circunstâncias sexo, classe social e geração a que um determinado público pertence. Se levarmos em consideração que o receptor é um agente produtor e reproduzidor de significados, um usuário ativo dos conteúdos que absorve dos meios de comunicação, as teorias relacionadas aos efeitos da televisão nas pessoas serão suficientes para compreender a relação que existe entre o melodrama e suas audiências. O telespectador estabelece padrões para ver TV, como o horário e o tipo de programa a que vai assistir e, na condição de usuário, pode se satisfazer ou não com o conteúdo que presencia.

Para desenvolver a metodologia de realização de tal pesquisa, utilizou-se a família como unidade de análise. Foi feita uma enquête em seis cidades do México, por amostragem, proporcionalmente à população do país (o que representou 65% da população urbana). Do total, 1.100 famílias foram analisadas. O questionário considerou 350 variáveis que incluíram aspectos fundamentais do público (de condutas, atitudes e de opinião sobre o gênero). A confiabilidade é de 95%, com margem de erro entre 5% e 6%. Pretendia-se descobrir a que tipo de público interessa o melodrama. Do resultado quantitativo da enquête concluiu-se que 80% das mulheres e 20% dos homens da cidade de Colima assistiam novelas regularmente.

Seis pesquisadores participaram da experiência etnográfica e cada um ficou encarregado de visitar e conviver com uma família da cidade de Colima. Estudar as famílias de perto, em seus lares, é a melhor forma de investigar como elas se relacionam com a te-

levisão. Inclusive a visita à casa do analisado poderia dar conclusões bem mais claras quanto à forma de medir a audiência de uma telenovela – como que tipo de assunto uma determinada novela promove, quais os pontos mais lembrados pelos telespectadores, o que mais chamou a atenção em uma cena e o que mudariam. O autor de novelas Alberto Migré, citado por Nora Mazziotti em *El Espectáculo de la Pasión – Las Telenovelas Latinoamericanas* (1993, p. 21), defende que não basta apenas analisar os pontos na audiência para fazer uma qualificação adequada e profunda de uma trama, ou ainda, simplesmente, perguntar do que um telespectador gostou.

Um dos critérios de escolha da família em questão era que a telenovela estivesse presente no seu cotidiano. A primeira etapa foi de reconhecimento e interação entre o pesquisador e os componentes da residência. Até a publicação do livro em que a pesquisa foi relatada, apenas o estudo comparativo de três das famílias analisadas havia sido concluído.

É adequado considerar a família como um espaço social especializado na construção de sentidos, nos modos de fazer sentir e perceber a vida e, sobretudo, como o principal mediador estrutural entre o indivíduo e a sociedade. A composição deste espaço social tem a ver necessariamente com o comportamento dos membros que o integram, com a posição de cada um deles tem no grupo; e com as relações geradas no interior e no exterior do grupo. Essa variada interação de relações é a que permite conhecer a composição global da família e descobrir precisamente o momento de relação com a televisão (ALVARADO, 1993, p. 110, tradução nossa).

Nos três casos, a televisão é de grande importância no cotidiano, com presença determinante. É a partir dela que os indivíduos em questão organizam o tempo em relação aos afazeres do dia-a-dia, como dormir e trabalhar. Além de ser praticamente um ele-

mento da história de vida, em que primeiramente deslumbrou os pais, com os primeiros programas exibidos, e, mais tarde, passou para as gerações seguintes, até tornar-se uma tecnologia insubstituível. O espaço de localização do aparelho é exatamente onde há maior contato familiar, maior sociabilidade. Da mesma forma que a TV, o hábito de acompanhar novelas também faz parte da história e do desenvolvimento familiar, como uma opção que caiu no gosto dos grupos pesquisados e com a qual eles acabaram se identificando.

O extrato social define, entre outros aspectos, os gostos referentes às programações televisivas. Na época da pesquisa, oito telenovelas de produção mexicana foram analisadas juntamente com as famílias que as assistiam. A trama voltada exclusivamente para as crianças precisa trazer situações que promovam ao máximo a identificação da criança com história, pois somente desta forma os pequenos se envolverão por completo e garantirão audiência e sucesso àquela novela. O público infantil é, portanto, o mais exigente e seletivo de todos. As mulheres jovens e também os rapazes são atraídos pelo gênero quando o elenco é formado por atores da mesma faixa etária do público alvo. À camada jovem interessa, na maior parte das vezes, as questões técnicas, a veracidade da cena e a estética dos personagens. Elas separam realidade da ficção, além de buscarem identificação com situações sentimentais, romances adolescentes. Foram eles que levaram ao surgimento de um grande número de atores também jovens, que possuem grande *status* no papel que desempenham. Com eles, novas temáticas são abordadas com sucesso: aborto, drogas, estupro e relações sexuais entre pessoas solteiras. O público adulto também separa realidade da fantasia e, mesmo sendo o que menos se sente à vontade para expressar os sentimentos em relação ao que assiste, é o que mais se envolve com as tramas, em cenas que, por vezes, podem recordar o passado. “[...] é um entrar em jogo e sair dele quando se reconhece que o melodrama é invenção” (ALVARADO, 1993, p. 115, tradução nossa). Afinal de contas, é em torno delas que os adultos comparam situações da ficção que se-

jam semelhantes à sua história de vida, com as quais podem ser identificar, compartilhar emoções individuais ou coletivas.

Entre o telespectador e a telenovela se apresenta uma sensação de satisfação, de cumplicidade individual, gerada pelo poder de envolvimento em um segredo compartilhado entre o público e o produto durante o desenvolvimento da trama (ALVARADO, 1993, p. 116, tradução nossa).

A telenovela conta com o fator flexibilidade, se associarmos os afazeres domésticos das donas-de-casa à possibilidade de combiná-los com o ato de assistir novela, sem precisar perder os capítulos. Dos grupos pesquisados, são elas as mais receptivas. Para os demais membros, o horário de ver novela pode ser uma forma de preencher o tempo livre, conversar, aproximar-se à família – talvez em um dos poucos momentos em que todos estão juntos – descansar, repousar. Mas nem por isso o interesse pelas tramas é afetado. O produtor e ator mexicano Ernesto Alonso, citado por Olga L. Bustos-Romero (1993, p. 124, tradução nossa), define que “O drama televisivo não pode ser considerado como um gênero cultural, já que é definido como entretenimento”, mas peca ao referir-se ao teledrama como “neutro” e “inofensivo”, visto que é provada a influência da televisão e do melodrama no cotidiano dos telespectadores.

Ao desligar a televisão o telespectador não conclui a interação com o programa que está acompanhando, no caso, a novela. O assunto dela não é compartilhado apenas no momento da exibição de um capítulo. Pela riqueza de temas explorados nas histórias, pode virar discussão freqüente entre os familiares e amigos, que passam a conversar sobre os atores e seus personagens, as cenas, o desenrolar da trama, e apontar aquilo de que mais gostaram. Há uma expectativa que precede o início, o compromisso de não perder a história; durante, na atenção dispensada ao desenrolar dos acontecimentos; e, enfim, a hora de compartilhar, avaliar e comentar com parentes e amigos o que os emocionou mais ou o que

não foi tão relevante. “[...] o binômio telenovela-audiências não está compreendido só no momento da exposição [...]” (ALVARADO, 1993, p. 118, tradução nossa). Está aqui uma forma de apropriação familiar das telenovelas: embora o primeiro nível de apropriação seja individual, elas podem fazer parte de um círculo de conversas em qualquer hora do dia.

Esse fato sustenta a teoria de que o receptor não faz leituras inocentes de uma história, já que possui senso crítico, primeiramente, de escolher a quais programas lhe interessa assistir. Diante da TV, a forma como o receptor absorve o conteúdo de uma programação, até que ponto se identifica ou não estabelece um reconhecimento. Enfim, as convicções do telespectador são constituídas de acordo com aspectos culturais a que está submetido (entre eles educacional, religioso e político), com o meio social em que vive, derrubando a hipótese inicial de que a relação do receptor com a mensagem televisiva era de estímulo-resposta. “[...] o telespectador não é um mero recipiente que absorve tudo que é oferecido na tela. Não é, tampouco, um ente impermeável ou capaz, em todo momento, de tomar distância crítica da programação [...]” (GÓMEZ, 2005, p. 30-31).

Na verdade, não significa que o meio social seja, em todos os casos, o principal responsável por influenciar de uma ou de outra maneira na identificação com o melodrama. “[...] a questão é definir até que ponto (especificamente) essas instituições intervêm na relação telenovela-audiência” (ALVARADO, 1993, p. 117, tradução nossa). O nível de participação depende, inclusive, do quanto um indivíduo se envolve com o melodrama de forma geral ou com uma telenovela especificamente.

Se foi criada para ricos ou pobres, Jorge González defende que “[...] não existe uma relação de recíproca solidariedade entre as telenovelas e nenhuma classe ou grupo social em particular” (1993, p. 73, tradução nossa). Estudar telenovela, como produto para o entretenimento, é entender o telespectador como receptor ativo – agente produtor e reproduzidor de significados – e não à margem do que chega até a ele, tal qual defendiam os teóricos em co-

municação no modelo estruturalista linear de “estímulo-resposta”. É, no lugar de analisar como o conteúdo das tramas afeta o cotidiano de uma pessoa, pensar em como o indivíduo utiliza a telenovela, se ela é eficaz socialmente, de acordo com o que propõe. Isso porque, se uma mensagem é recebida de maneira errada, manipuladora, ainda assim o telespectador não apenas absorve, mas opina a favor ou contra, sugere ou incorpora os fatos como valores.

Esse tipo de estudo consiste em “[...] conhecer melhor as distintas maneiras de luta pela legitimação dos diferentes modos de administrar domesticamente as emoções e as definições sociais do familiar na nossa vida social e cultura contemporânea”, descreve Nora Mazziotti (GONZÁLEZ et al, 1993, p. 24, tradução nossa).

Durante o desenvolvimento do estudo na cidade de Colima, percebeu-se que as telenovelas sempre eram vistas em família, como um típico produto que se vê em grupo. Mais da metade dos entrevistados considerou as telenovelas aptas para serem assistidas na companhia de todos da casa, sendo inclusive uma forma de integração. Uma dona-de-casa entrevistada dizia-se satisfeita, pois uma telenovela de sucesso da época era a responsável por fazer com que seu marido chegasse mais cedo em casa (coisa que há tempos não fazia) para acompanhar a história.

Nos comerciais, os assuntos das novelas eram várias vezes trazidos ao contexto dos problemas familiares em particular e interrompidos no momento final da propaganda. Foi possível observar que o ato de assistir a um melodrama consistia num momento de os telespectadores reconhecerem a si próprios na história contada, e também um pretexto para estarem “próximos”, do outro lado da tela, de mundos sociais semelhantes ou totalmente diferentes aos seus.

No México, a primeira telenovela (1958) foi ao ar patrocinada e produzida pela Colgate-Palmolive. Quando surgiu o Telesistema Mexicano, em 1960, a própria emissora de TV tratou de produzir as novelas e contratar escritores famosos e renomados para dar tratamento especial ao texto. O objetivo era que a te-

levisão tivesse identidade própria. Entretanto, à idéia inicial foi imposta a lógica de produzir para atrair anunciantes e alcançar a maior quantidade possível de famílias. “[...] apesar de a estratégia da Televisa ser mais decididamente comercial e contar com um enorme aparato de promoção, as novelas mexicanas têm audiências que as reconhecem e desfrutam [...]” (MAZZIOTTI, 1996, p. 51, tradução nossa).

Por serem previsíveis, com histórias de fácil diluição, as telenovelas são tratadas como mais um produto da cultura de massa, entre tantos outros, consideradas alienantes. “[...] suas produções especializadas foram concebidas dentro de uma racionalidade corporativa, sua inteligibilidade não é, por isso, redutível à lógica do capital” (GONZÁLEZ et al, 1993, p. 76, tradução nossa). São, sim, um produto competitivo, e isso significa oferecer ao público o que ele gosta, o que lhe agrada. Gênero bastante criticado e questionado “[...] algo, e muito, nos leva a sentar-se diariamente em frente à TV, às vezes deixando de lado tarefas e compromissos que distanciariam o telespectador do capítulo do dia [...]” (MAZZIOTTI et al, 1993, p. 20, tradução nossa).

Com uma população marcada pelas desigualdades socioeconômicas e pelos altos índices de analfabetismo, a televisão no Brasil torna-se o principal meio formador de opinião e possui a vantagem de ter alcance em praticamente todo o território brasileiro, além de ser uma opção de entretenimento acessível à maioria dos lares, desde as classes sociais mais baixas até as mais abastadas.

## Capítulo 2

# A história da telenovela no Brasil

Descrever o histórico do fenômeno telenovela, na América Latina e mais especificamente no Brasil, destaque deste capítulo, requer entender onde, quando e como a ficção seriada chegou à TV e qual o segredo de tanto sucesso, alvo de estudiosos que, incansáveis, buscam trazer à tona o que há por trás dessas histórias mágicas e o que elas representam para as sociedades brasileira e mundial.

A telenovela nasceu logo depois do surgimento da televisão, conquistou o posto de produto de fabricação mais dinâmica da América Latina, o que rende mais em grande parte das vezes e um dos mais internacionalizados. Ocupa o horário nobre das TVs de diversos lugares em todo o mundo e é produzida continuamente em vários países: Brasil, México, Venezuela – os três maiores mercados exportadores do gênero na atualidade – Colômbia, Cuba, Chile, Peru e Porto Rico.

A história contada em partes, como conhecemos hoje, tem origem no romance-folhetim europeu do século XIX, período em que o gênero tratava de relatar com perfeição a vida, os hábitos e costumes da burguesia ascendente. Consistiam em histórias que chegavam ao espectador, por meio dos jornais da época, como um teatro móvel, que não dependia da espera do público. O folhetim

foi o primeiro texto escrito no formato popular de massa e nasceu da demanda popular e do desenvolvimento das tecnologias de impressão, fatores que fizeram das narrativas o espaço de avanço da produção massiva.

Para chegar ao formato televisivo, também denominado “folhetim - eletrônico”, o melodrama foi narrado nos formatos de literatura, cinema, fotonovelas, canções e rádio, sendo este último um meio de significativa influência para a estrutura narrativa que surgiria com a chegada da televisão no Brasil.

O rádio começa a ser explorado comercialmente nos Estados Unidos, onde tornou-se um verdadeiro irradiador de ficções, com dramas de curta duração. As histórias novelescas chegaram à TV em grande parte graças às radionovelas, que traziam suspense no final de um capítulo e deixavam os espectadores curiosos para saber o que aconteceria no dia seguinte. O surgimento é atribuído às fábricas norte-americanas de produtos domésticos, principalmente de limpeza (exemplos: Lux, Colgate-Palmolive, Procter & Gamble e Gessy-Lever), que descobriram, na década de 1930, a utilização do gênero (novelas radiofônicas) como a melhor forma de chamar a atenção dos ouvintes do sexo feminino. Daí vem o nome *soap opera*, que significa, na tradução ao pé da letra, “ópera de sabão”, uma alusão à origem da novela a partir das fábricas de produtos de limpeza. Desde a era do rádio essas empresas haviam descoberto nas mulheres um grande potencial de influenciar os maridos a consumir aqueles produtos, pois eram elas que cuidavam dos afazeres domésticos. A preferência das donas-de-casa era pelo entretenimento, em vez de programas didáticos.

Essas indústrias estavam conscientes do seu mercado. Além de patrocinadoras, foram as encarregadas de cuidar de boa parte das etapas de uma telenovela. Eram contratadas pelas empresas de televisão, por intermédio de agências de publicidade, para selecionar toda a equipe – atores e inclusive produtores – e cuidar de toda a produção, de como a trama seria veiculada. Às emissoras de TV cabia a tarefa de ceder os estúdios, equipamentos e colocar no ar as tramas prontas.

Com seu formato maleável, de fácil entendimento e com a capacidade de representar uma sociedade, com vilões, mocinhos e núcleos familiares bem definidos – ainda que de maneira fantasiada – e prender o telespectador a ponto de despertar nele a curiosidade e a ânsia de chegar o próximo capítulo e o desfecho da história, a telenovela tornou-se o produto de maior representatividade na América Latina, responsável pelos maiores rendimentos.

Pelo fato de se tratar de ficção seriada, as narrativas norte-americanas não podem ser confundidas com as tradicionais *telenovelas* latino-americanas. As *soap operas* ainda estão voltadas para um público quase que totalmente composto por mulheres donas-de-casa, por isso são exibidas à tarde; destinam-se ao mercado interno e continuam sendo idealizadas e produzidas por indústrias de produtos de limpeza. Sem contar que são bastante extensas, como, por exemplo, *Days of your Lives*, que em 1997 chegou ao capítulo oito mil, depois de 31 anos de exibição.

No lugar da estrutura folhetinesca com início, meio e fim e da expectativa dos próximos capítulos, as *soap operas* possuem núcleos diversos e indefinidos, onde os personagens vivem o dia-a-dia sem que a trama tenha um final determinado e marcante. Devido à possibilidade de exibição por muitos anos, sofrem modificações no decorrer da história, tanto de enredo como de escritores e atores. As características de um personagem das *soap operas* são mais realistas, já que ele não carrega totalmente o fardo da maldade, nem o excesso de bondade. Todos têm atitudes aprováveis e reprováveis.

A realidade da *telenovela* é outra: apesar de inicialmente ser destinada ao público feminino, hoje reúne em frente à TV homens e mulheres de todas as idades; é um produto de exportação e desde a década de 1960 deixou de ser produzida pelas indústrias de detergente, passando toda a responsabilidade para a emissora encarregada de transmiti-la. A maioria chega em média a um ano de exibição, dependendo do êxito, com exceção, por exemplo, de *Malhação*, da Globo – que estreou em 1995 ambientada numa academia da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro – e de *Chiquititas*,

que durou quatro anos, uma novela infantil exibida no Brasil pelo SBT e produzida com atores brasileiros na Argentina, pela Telefé. As histórias das *telenovelas* giram ao redor do personagem principal, sendo possível definir, logo no início da trama, quem é bom e quem é mau. A divisão da bondade e da maldade dos personagens é fielmente trabalhada no melodrama. O mal tem sempre forma concreta, personificando-se no vilão, e o bem é encarnado pelos virtuosos, que procuram sempre provar sua inocência. Economicamente, analisando o impacto dos dois gêneros, a *telenovela* deve ser comparada muito mais ao cinema hollywoodiano do que às *soap operas*, devido à importância que a primeira tem na Argentina, Brasil, Colômbia, Chile, México, Peru e Venezuela.

Devido à proximidade com Miami e ao interesse do capital americano em expandir suas fronteiras, a idéia das narrativas diárias chegou a Cuba, onde se produziu uma ampla rede de radiodifusão com investimentos norte-americanos. Embora tenha havido influência das fabricantes de produtos domésticos dos Estados Unidos, em Cuba os folhetins eram tradicionais, e não as novelas americanas. Só se comparam às *soap operas* no público de mulheres a que se destinam, mas a tradição apontou para o lado melodramático e trágico, a partir da preocupação com o universo feminino. O intuito era produzir novelas que faziam chorar. Essas histórias trágicas traziam também o amor, um ingrediente fundamentado como elemento principal da narrativa latino-americana. A estratégia seguia os moldes dos folhetins, embora esses adotassem temas como divórcio, aborto e adultério.

A Gessy-Lever e a Colgate-Palmolive começaram a produzir novelas em território cubano nos anos 40 (ainda no rádio, tornando o país um grande exportador de textos, artistas e diretores) e, mais tarde, em todo o continente americano, inclusive para o Brasil, que desde os tempos de Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar era um típico leitor de folhetins (literatura para o povo e com o povo). As rádios brasileiras só começam a adotar o gênero a partir de 1941. A fórmula foi descoberta pelo na época diretor artístico da Rádio São Paulo, Oduvaldo Viana, em

sua viagem à Argentina. Aqui, no entanto, as histórias seguiram a temática do melodrama cubano e continuaram dirigidas para as donas-de-casa.

Para a telenovela chegar ao Brasil, o processo não foi diferente do adotado pelos Estados Unidos, no que se refere ao papel das multinacionais, que adquiriam um horário e negociavam as novelas com as emissoras por meio de agências de publicidade. Eram elas que decidiam o conteúdo dos programas.

## **2.1 TV Excelsior: a precursora da telenovela diária**

A primeira emissora comercial brasileira, pioneira no Brasil e na América do Sul, foi a TV Tupi Difusora, inaugurada no dia 18 de setembro de 1950, por Assis Chateaubriand. No mesmo ano, na data de 27 de novembro, foi exibido o drama policial *A Vida por um Fio*, estrelado por Lia de Aguiar, dirigido e adaptado por Cassiano Gabus Mendes do filme norte-americano *Sorry, Wrong Number* (“Desculpe, número errado”, na tradução literal). É o primeiro registro que se tem de uma história contada na televisão brasileira. Durante as décadas de 50 e 60 eram transmitidos teleteatros (histórias contadas em apenas um dia), com textos teatrais ou da literatura mundial, adaptados para a TV. Com direito a marcações de cenas e uso de cenários, o teleteatro foi uma forma mais incrementada da novela apresentada ao vivo.

*Sua Vida me Pertence* é considerada a primeira telenovela brasileira, ainda exibida somente duas vezes por semana, às terças e quintas, às 20 horas. A trama teve 15 capítulos com 20 minutos cada, dirigidos, escritos e produzidos por Walter Forster, que também fez o par principal da novela com Vida Alves. A estréia foi no dia 21 de dezembro de 1951, na TV Tupi de São Paulo. Pela primeira vez uma cena de beijo é mostrada na TV nacional, gerando polêmica e protestos contra a moralidade, ou a falta dela, que chegaria às casas brasileiras pela TV. No Rio de Janeiro, o iní-

cio da telenovela não-diária foi em 1953, com *O Drama de uma Consciência*, de J. Silvestre.

Os atores estreados na TV vinham do rádio, e enfrentaram dificuldades, para adquirir naturalidade na frente das câmeras e entonação de voz mais leve, sem tantas inflexões, necessárias no rádio. A herança das obras radiofônicas refletiu na TV um modelo de novela que, em princípio, dava ênfase à voz e não às imagens. Não eram mostrados, por exemplo, fenômenos da natureza, como chuva e temporais, cenários exóticos e o deslocamento a lugares distantes – características do radioteatro, que possibilitava ao ouvinte imaginar os acontecimentos com base nos tons de voz dos atores e dos efeitos de som.

“ – ‘Alô’. – ‘2-5499, bom dia’. – ‘Perdoa-me, foi engano!’” (TEIXEIRA, 2003). Esse diálogo marcou a chegada ao Brasil, em 22 de julho de 1963, pela TV Excelsior, da primeira telenovela diária, *2-5499 Ocupado*, graças à possibilidade de gravação em videoteipe, desde 1960. Logo que o videoteipe surgiu, a imagem tinha que ser gravada sem interrupções. Qualquer erro cometido pelos atores fazia o elenco recomeçar tudo, pois não havia o recurso de edição de cenas. As produções eram simples, ambientadas em auditórios e ensaiadas todos os dias para ir ao ar semanalmente. O ganho de experiência permitiu a exibição dos teleteatros, que utilizavam marcações e cenários definidos.

A trama original do novelista de sucesso Alberto Migré, *0597 da Ocupado* (1962) - *plot*<sup>1</sup> (enredo) “presidiária”, foi importada da Argentina pelo então superintendente da Excelsior, Edson Leite. O objetivo era garantir audiência diária, a princípio feminina, aos anunciantes, de modo que os maridos consumissem os produtos divulgados. Uma presidiária-telefonista liga por engano para o escritório do advogado Larry. Tarcísio Meira e Glória Menezes deram vida aos personagens principais. Além do texto, o diretor, Tito di Míglia, também foi “importado” e participou da adaptação da história aos moldes brasileiros junto com a radionovelistas

<sup>1</sup> *Plot*: nome técnico adotado pelos teóricos da dramaturgia televisiva para designar a trama, o enredo.

Dulce Santucci. A razão do título é a função de telefonista do presídio, exercida pela heroína, por quem o herói se apaixona, a partir do contato – a voz – sem saber da verdadeira situação da moça.

Para testar a reação do público brasileiro, a trama era exibida apenas três vezes por semana às segundas, quartas e sextas, às 19h30. A exibição era em São Paulo e a emissora enviava as gravações para as outras capitais. Com eficácia comprovada, e com a possibilidade de atrair mais publicidade e criar no telespectador o hábito de acompanhar uma novela, a partir do dia 2 de setembro daquele ano a TV Excelsior do Rio de Janeiro passou a ser transmitir a novela todos os dias.

[...] inclusive, um dos maiores sinais de que a telenovela havia ultrapassado a fronteira da Argentina para ficar no Brasil foram as constantes reclamações de um morador de Porto Alegre, cujo número de telefone era idêntico ao da novela [...] (ALENCAR, 2004, p. 20).

O incômodo levou o rapaz a mudar o número do seu telefone. No Brasil **2-5499 Ocupado** passou despercebida, já que na mesma TV Excelsior a liderança de audiência ainda não era garantida pela telenovela, mas pelos filmes (os enlatados) importados dos Estados Unidos. Na fase inicial da telenovela diária, a narrativa herdada do folhetim foi de extrema importância para provocar reações dos telespectadores e incorporar neles o hábito de acompanhar as histórias.

A segunda telenovela diária, *Aqueles que Dizem Amar-se*, e *As Solteiras*, ambas da Excelsior, também vieram da Argentina e foram escritas por Alberto Migré, autor de obras que faziam grande sucesso em seu país de origem e, portanto, Edson Leite resolvera tentar o mesmo êxito no Brasil. Um dos clássicos de Migré chegou à Record em 1999, com o título *Louca Paixão*.

Decidida a apostar no êxito das tramas argentinas, a TV Tupi segue o exemplo da Excelsior e exhibe *A Moça que Veio de Longe*,

em 1964, de Abel Santacruz – o mesmo autor do sucesso mexicano *Carrossel* (SBT, 1991) – com adaptação de Ivani Ribeiro (pseudônimo de Cleyde de Freitas Alves Ferreira). A história trouxe Rosamaria Murtinho e Hélio Souto, como a empregada doméstica e o filho do patrão, que protagonizaram o típico filão de casais românticos, de classes sociais distintas, dispostos a serem felizes sem medo. Um novo *plot* promissor (*patrão/doméstica*), bastante explorado posteriormente em outras telenovelas.

## 2.2 O sucesso do dramalhão no Brasil

Em dezembro de 1964 começou, de fato, a era da telenovela diária, com seu primeiro êxito na estréia de *O Direito de Nascer*, na TV Tupi, sucesso absoluto entre os telespectadores brasileiros e um dos maiores fenômenos de audiência de uma obra de ficção. Os personagens Isabel Cristina (Guy Loup), Albertinho Limonta (Amilton Fernandes) e Mamãe Dolores (Isaura Bruno), no horário da novela, paravam as ruas e estabelecimentos comerciais nos países onde foi transmitida.

A história original, *El Derecho de Nacer*, é de 1946, do cubano Félix Cagnet, “[...] o primeiro ídolo latino-americano da literatura eletrônica [...]” (ALENCAR, 2004, p. 160), adaptada por Talma de Oliveira e Teixeira Filho, com direção de Lima Duarte e José Parisi. O último capítulo da novela foi exibido ao vivo no Ginásio do Ibirapuera, em São Paulo. Na época a novela era gravada e levada ao ar pela TV Tupi de São Paulo e retransmitida no Rio de Janeiro pela TV Rio, em vez da Tupi Carioca.

Os escritores argentinos, cubanos e brasileiros de histórias para TV eram profissionais renomados que vinham do rádio. Era o começo da exibição de novelas na televisão e a ênfase no texto era maior em função da imagem, por questões técnicas e herança ainda recente da linguagem radiofônica utilizada pelos autores. Foi mais ou menos entre 1930 e 40 que a radionovela se desenvolveu e tornou-se constante o intercâmbio desses textos nos paí-

ses latino-americanos, com o drama forte e sempre presente nos enredos.

Além dos textos prontos, diretores e técnicos da área eram contratados por países diferentes para produzir de novelas, ou viajavam para adquirir conhecimento na produção. “No começo dos anos 70 os brasileiros enviaram representantes a Buenos Aires para investigar e aprender como eram feitas as telenovelas”, relatou o jornal argentino *La Nación*, de 26 de junho de 1983, citado por Nora Mazziotti (1996, p. 33, tradução nossa). Anos depois, o Brasil passou a receber profissionais da área. As emissoras também compravam as fitas dos títulos a serem transmitidos ou importavam a obra, comum para se produzir os *remakes* (novas versões para as tramas). As novelas *El Derecho de Nacer* (cubana) e *Simplemente María* (argentina) ganharam versões mexicanas e circularam em quase todas as televisões da América Latina.

O drama radiofônico trouxe o conceito de “novelas rosas”<sup>2</sup>, termo que designa, na televisão, uma novela com drama e romantismo exagerados. É a típica história da moça pobre, que se apaixona por um rapaz rico e passa por diversas dificuldades para que o amor dos dois seja aceito. Sempre há uma vilã que deseja unir-se ao dito cujo, na maioria das vezes para herdar sua fortuna.

A autora de histórias radiofônicas Ivani Ribeiro, com sua experiência, era especialista em adaptar originais argentinos, mexicanos e cubanos, desde 1944, sob o patrocínio da Colgate-Palmolive do Brasil, com vários sucessos escritos entre 1965 a 1970. Nesse período o gênero se consagrou graças à utilização sistemática de *plots* encontráveis nos grandes clássicos do romance-folhetim. Eram tramas que traziam clichês indispensáveis como o a dupla personalidade (atores em papéis duplos), bastante utilizada. No final, todos descobriram tratar-se de irmãs gêmeas – ingrediente que inaugurou o horário nobre das 20 horas na TV Tupi, em 1964, com a adaptação, também de Ivani Ribeiro, de *Alma Cigana*, do

---

<sup>2</sup> O conceito foi extraído da Wikipedia. Disponível em: [http://es.wikipedia.org/wiki/Novela\\_rosa](http://es.wikipedia.org/wiki/Novela_rosa).

cubano Manuel Muñoz Rico. Destacaram-se também os enredos sobre o mistério do nascimento, as falsas mortes, os triângulos amorosos e a vingança. Foram 12 histórias sucessivas que transformaram a TV Excelsior em um verdadeiro laboratório de telenovelas e divulgaram dois tipos de atores: o especializado nos papéis de heróis ou heroínas e o especializado em papéis de vilões ou vilãs.

Em 1965, *A Deusa Vencida*, mais um sucesso de Ivani Ribeiro, foi considerada a primeira superprodução do gênero. Transmitida pela TV Excelsior, trazia Glória Menezes, Tarcísio Meira, Edson França e Regina Duarte, estreante nas telenovelas. Ivani também dirigiu a primeira telenovela de texto totalmente brasileiro para a televisão: *Ambição*, de 1966, tinha como foco uma família de classe média que vivia um cotidiano de tristezas e alegrias, acertos e desacertos.

Após triunfar no rádio em 1948, também veio da Argentina *Simplemente Maria* (1967), de Célia Alcântara, patrocinada pela máquina de costurar *Singer* – Maria chega do interior e começa a ganhar a vida na cidade grande como costureira e decide estudar. Quando foi exibida no seu país de origem, as máquinas *Singer* esgotaram e a procura pelos cursos de costura e alfabetização para adultos aumentou consideravelmente. O original da TV argentina durou três anos e encerrou por esgotamento do próprio autor, Abel Santacruz.

Em Roma, Nápoles e Milão, na Itália, o momento da transmissão dos capítulos deixava as ruas vazias, conforme relatou Mauro Corrêa Lima (2004, p. 150), com base no jornal *Tiempo Argentino*, de julho de 1986. A segunda versão, em 1980, chamou-se *Rosa de Lejos*. A novela também teve produções próprias no Peru e no México – esta última versão, *Simplemente María* – com Victoria Ruffo e Manuel Saval – foi exibida pelo SBT de setembro de 1991 a março de 1992 com média de 19 pontos no Ibope<sup>3</sup> (ANEXO J). Os atores Yoná Magalhães, Carlos Alberto e Tony

<sup>3</sup> Para o SBT, acima de 10 pontos o Ibope já é considerado favorável.

Ramos protagonizaram a versão brasileira da trama na TV Tupi, entre 1970 e 1970.

México e Brasil são destaques na produção de telenovelas no mundo, embora tenha sido a Argentina a pioneira latino-americana nessa atividade e a Venezuela também tenha tido destaque.

### **2.3 E chega ao fim a produção de “novelas rosas”**

*Ilusões Perdidas*, de Ênia Petri, e *Rosinha do Sobrado*, de Moysés Weltman, foram as primeiras novelas a irem ao ar na Rede Globo, em 1965. Enquanto Ivani Ribeiro cuidava do melodrama em São Paulo, a escritora cubana Glória Magadan dá início, na TV Globo carioca, à fase dos chamados dramalhões exóticos, adaptados das histórias dos folhetins do século XIX, dos romances e dos filmes de Hollywood. As tramas tinham texto pesado, diálogos complicados, eram ambientadas em países distantes, com paisagens diferentes, personagens extravagantes, quando não esdrúxulas (CAMPEDELLI, 1987), como é o caso de *Paixão de Outono*, *Eu Comprô Essa Mulher* e *O Sheik de Agadir*, cuja história se passa no deserto do Saara, com Henrique Martins (Sheik) e Yoná Magalhães. Foi a época em que a novela brasileira teve um caráter mais acentuadamente melodramático na história.

A novelista Janete Clair (pseudônimo de Janet Emmer Dias Gomes, 1925-1983) foi contratada pela Globo para pôr fim, em 1970, a esse estilo exagerado de Glória Magadan, a partir da exibição de *Véu de Noiva*. O enredo prometia desenrolar fatos tais como eles acontecem na vida real. A busca pela sofisticação garantiu à emissora de Roberto Marinho o tão reconhecido “padrão Globo de qualidade”, com a abordagem de conteúdos mais realistas e atuais.

O que mais chama atenção no padrão global é o grande número de cenas externas, o realismo brasileiro abordado nas histórias e a naturalidade na atuação do elenco. Outra modernização

foi o estabelecimento de três horários fixos para a exibição de telenovelas, cada uma com enfoque diferenciado: 18 horas, histórias leves; 19 horas, tramas cômicas e 21 horas, com temas experimentais e polêmicos.

No final da década de 60 a Argentina passou a produzir, no horário noturno, temas mais adultos e com maior número de protagonistas masculinos. O Brasil adotou o estilo na mesma época, com novelas mais próximas da realidade, linguagem do dia-a-dia, menos rebuscada, e cenas que não apostavam somente na rotina das classes sociais abastadas. Os bairros e as rotinas populares ganharam evidência, já que são provenientes do povo os maiores percentuais de audiência. Todas essas características começam a fazer da telenovela um gênero para ambos os sexos, e não mais apenas programas para mulheres.

A novela se firma como discurso nacional com *Beto Rockefeller* (1968), dirigida por Lima Duarte, um divisor de águas para o fim dos dramalhões na teledramaturgia brasileira, quando o povo do País começa a se reconhecer nas histórias das novelas. Com o objetivo de baratear os custos de produção, devido à crise enfrentada pela TV Tupi, a saída encontrada era deixar de lado os modelos de vestuários e cenários de época e dar vez às roupas mais simples e à inclusão de locações externas. As mudanças na estética automaticamente tiveram reflexo no texto, que passou a ter linguagem coloquial, leve e até brincalhão. Os atores tiveram mais espaço para o improviso, dando maior naturalidade às cenas.

Com situações bem brasileiras, a história se desenrola no cotidiano urbano de São Paulo, e o foco não era mais no herói, portador do bem e sempre em busca da vingança. Ao contrário, o protagonista, vivido por Luiz Gustavo, era um anti-herói, com direito a cometer erros – funcionário de uma loja de calçados que tenta fazer parte da alta sociedade. As produções que também marcaram esse período foram *Irmãos Coragem* (1970) e *Rolando Rivas, taxista* (1971) – que ganhou *remake* no SBT, em 1996. Fábio Júnior interpretou *Antônio Alves, taxista*, um aspirante a cantor que migra de Florianópolis para São Paulo na tentativa de ingres-

sar na carreira. Com baixa qualidade nos texto e na produção, não rendeu boa audiência e teve o final precipitado.

Os tempos áureos da Argentina como produtora de telenovelas chegam ao fim com a ditadura, iniciada em 1976, e os dramas deram lugar aos seriados norte-americanos. Paralelamente, México, Brasil e Venezuela estavam a todo vapor como grandes indústrias do gênero.

Se a Tupi revolucionou a dramaturgia, a Globo ampliou o gênero e responde pela nacionalização total da novela e por sua transformação em produto de consumo nacional e internacional. “É nesse ponto que ocorre a segunda revolução da telenovela – a ‘revolução industrial’ da ficção brasileira – e o início da ‘moderna telenovela brasileira’” (ALENCAR, 2004, p. 53).

## **2.4 O SBT e as telenovelas: produção e importação**

Chega a vez do Sistema Brasileiro de Televisão começar a produzir novelas. A emissora volta ao costume iniciado na década de 60 de importar originais de outros países latino-americanos, uma forma barata e popular que estava dentro do estilo dos negócios da empresa. A “mexicanização” do SBT trouxe de volta o clichê melodramático de que a novela brasileira havia se afastado (BALOGH, 2002).

A decisão do SBT de firmar parceria com a emissora Televisa e importar tramas mexicanas partiu do sucesso de *Os Ricos também Choram*, exibida no México em 1979, no Brasil em 5 de abril de 1982, e em países asiáticos e europeus. Após a morte do pai, Mariana (Verónica Castro) passa a viver com a madrasta, que não gosta da menina. Mariana decide ir para a cidade grande tentar uma nova vida, onde é acolhida por uma família e se apaixona pelo filho do dono da casa. Sílvio Santos pretendia estreitar dois horários de telenovela, um com produção nacional – *Destino*, com texto original da radionovelistas argentina Marissa Garrido –

e outro com gêneros importados. O Brasil foi o último país do continente a comprar uma telenovela mexicana.

No ano de exibição do fenômeno *Maria do Bairro* – 1997<sup>4</sup> (remake de “*Os Ricos...*”), o contrato com a Televisa foi interrompido. O fato passou despercebido pelos telespectadores, que acompanharam a sofrida e sonhadora Maria. Assim como na versão original, fica sozinha na vida, recebe a ajuda de um homem nobre e se apaixona pelo filho dele. O diferencial, além da presença da cantora Thalia, está na vilã, Soraya Montenegro (Itatí Cantoral), considerada uma das mais diabólicas de todas as tramas mexicanas exibidas no Brasil.

Menos de dois anos depois do cancelamento do contrato, o retorno da parceria trouxe *A Usurpadora* (1999 – ANEXO H), no horário nobre da emissora, com grande êxito. Por três vezes os telespectadores viram a atriz Gabriela Spanic dar vida às irmãs gêmeas Paola (má) e Paulina (a irmã bondosa), que não sabiam da existência uma da outra. Estima-se que a interrupção prévia da parceria com a emissora mexicana tenha sido com o propósito de investir com mais força em produções nacionais, que começaram a partir da quarta versão da história de época *Éramos Seis*, de 1994, com reprise em 2001. Irene Ravache é dona Lola, mulher que se dedica a cuidar dos quatro filhos e do marido, Júlio (Othon Bastos). Também participaram do elenco Tarcísio Filho, Mariana Ximenes e Caio Blat. A novela começava às 19 horas e era reexibida após às 20 horas, numa estratégia do SBT para o público assistir *A Viagem*, da Globo, e depois trocar de canal. A tática rendia 20 pontos no Ibope e fazia o SBT bater de frente com a concorrente.

Outras investidas da emissora foram *Colégio Brasil* (1996), com Patrícia de Sabrit, trama jovem que explorou as formas de educação num colégio rígido e temas como sexo, gravidez e conflitos com os pais. Teve bons índices de audiência e chegou a ser concorrente de *Malhação* na Globo; *Os Ossos do Barão* (1997); *Fascinação* (1998), da qual se esperava sete pontos no Ibope, mas

<sup>4</sup> As datas referem-se à exibição no Brasil (SBT).

conseguiu alcançar 10, mesmo concorrendo com a global **Torre de Babel**. A idéia era repetir a fórmula das novelas “água com açúcar” mexicanas. A jovem pobre Clara (Regiane Alves) conhece o amor de sua vida no baile de formatura, sendo que só conseguiu se tornar professora graças a uma bolsa de estudos. **Pérola Negra** (1998), que acabou fazendo mais sucesso quando foi exibida pela segunda vez, entre 2004 e 2005. Levou ao ar a história de duas amigas, Pérola e Eva, que sofrem um acidente e uma assume a identidade da outra. Interpretas por Patrícia de Sabrit e Vanusa Splinder.

Na década de 90, embora acostumado com o padrão Globo de qualidade, o público é seduzido por **Carrossel**, que volta a elevar a audiência do SBT em 1991 ao mostrar o dia-a-dia de um grupo de alunos sob a liderança da professora Helena (Gabriela Rivero). A novela era ameaça para **O Dono do Mundo**, no horário nobre da Globo e levou o Jornal Nacional a mudar de horário devido ao abalo na audiência.

Foi a porta de entrada para que outras produções da Televisa fizessem sucesso no Brasil, como **Maria Mercedes** (1996), **Marimar** (1996) e **Maria do Bairro** (1997), estreladas pela cantora mexicana Thalia, e **A Usurpadora**, com Gabriela Spanic e Fernando Colunga. Na época, exibida em horário nobre, a novela incomodou o Jornal Nacional.

**Chiquititas**, produção infantil de Patrícia Maldonado, Cris Morena e Gustavo Barrios, trazida da Argentina para o SBT, foi uma “febre” entre as crianças do Brasil no período de 1997 e 2000. A trama era gravada em Buenos Aires, na emissora argentina Telefe, e tinha Flávia Monteiro como protagonista.

O público adolescente fez de **Rebelde** (ANEXOS C e D), estreada em 2005, um dos maiores sucessos mexicanos exibidos não apenas no Brasil, mas em todos os países onde foi transmitida. Em 2006 foi a vez de **A Feia mais Bela** (ANEXO F), versão produzida no México de **Betty, A Feia** (original colombiano) que obteve grande êxito no Brasil, com transmissão pela Rede TV! Sem tirar o ingrediente principal de uma telenovela, o romance, “A

*Feia...*” agradou ao público com a história de Leticia (Angélica Vale), que apesar de chamar a atenção pela extrema inteligência deixa a desejar quanto aos atributos físicos.

Atualmente nenhuma emissora mexicana transmite novelas brasileiras. Para vê-las é preciso ter TV a cabo para sintonizar a Globo Internacional, com a Sky, e nem todo mexicano tem essa pretensão. A última a ser exibida foi *O Clone*, há três anos, na TV Azteca, e precisou ser editada para impedir que os índices de audiência ficassem ainda mais baixos.

A Globo mantém a liderança com a das produções e do conteúdo. Entretanto, há tardes em que o SBT consegue alcançar a audiência do *Vídeo Show*. Por várias vezes ultrapassou *Deus nos Acuda*<sup>5</sup>, quando foi exibida em *Vale a Pena Ver de Novo* – de 8/11/2004 a 25/02/2005 – horário vespertino em que são reprisadas as novelas de sucesso da Globo, o que surpreende e derruba a concepção de que as novelas brasileiras da TV Globo sejam líderes de audiência também fora do País.

Ainda que no México haja um pequeno grupo de admiradores das telenovelas brasileiras, em geral as produções do Brasil não agradam ao grande público mexicano porque chegam mal dubladas em espanhol e porque têm outro ritmo, outra estrutura, outra maneira de entender a vida (CUEVA, 2006, tradução nossa).

## 2.5 Texto mexicano, adaptações nacionais

A idéia de adaptar os textos das novelas mexicanas aqui, com atores brasileiros, parecia ser a receita de sucesso do SBT para unir o útil ao agradável: repetir no Brasil os grandes índices de audiência mexicanos, sem deixar de atuar como produtor de telenovelas. As adaptações, que até hoje são realizadas pela emissora,

<sup>5</sup> *Maria do Bairro* ultrapassou *Deus nos Acuda* em 10 e 11/12/2004, com 16 a 12 e 16 a 14 pontos no Ibope.

foram direitos adquiridos em 2001 com a Televisa. A investida começou com *Pícara Sonhadora*, a primeira novela produzida a partir da parceira. Destaque para *Canavial de Paixões* (2003-04) e *Esmeralda* (2004-05). As três foram reprisadas pela emissora. “*Os Ricos...*” também ganhou versão brasileira, mas não repetiu o mesmo êxito do original com Verónica Castro e do *remake* com Thalia.

O SBT resolveu investir pesado na produção de novelas. Dia 5 de junho de 2006 estreou *Cristal*, às 19h15. De texto original cubano da autora Delia Fiallo, teve a primeira versão televisiva na Venezuela. *O Privilégio de Amar*, mexicana exibida em 1999 e 2002, é o *remake* do original venezuelano. A *Cristal* adaptada no contexto brasileiro (ANEXOS A e B) traz no elenco Bianca Castanho e Dado Dolabella como o casal protagonista. Cristina (Bianca) é abandonada ao nascer e anos depois tenta carreira de modelo na empresa da própria mãe. É no novo emprego que conhece seu grande amor, João Pedro (Dado). A proposta do diretor de dramaturgia do SBT, Herval Rossano, é, ao contrário das tendências mexicanas, dar destaque a outros núcleos que não somente o dos protagonistas e contextualizar a trama ao cotidiano brasileiro, com o objetivo de tirar pontos no Ibope da Record. (OLIVEIRA – 05/06/2006).

Desta forma, com adaptações e originais, o SBT trabalha com o objetivo de cativar toda a família brasileira, inclusive o público infantil, de classes B e C – tanto no horário nobre quanto no período da tarde. Jefferson Cândido, consultor de novelas do SBT há mais de dois anos, revela o que “segura” as tramas do México na programação da emissora durante 24 anos: histórias populares, inocentes, com romantismo acentuado e sem apelo sexual.

A adaptação de uma novela não consiste apenas em reproduzi-la. É preciso manter os aspectos originais, como preza a Televisa, sem exibir a cópia fiel. As mudanças mais frequentes ocorrem nas épocas em que se passa a história, no local e nos aspectos culturais. *Esmeralda*, exibida no Brasil nas versões original e

adaptada, é um exemplo da dificuldade muitas vezes enfrentada quando os atores nacionais dão vida a um personagem.

Para a versão brasileira, as cenas muito machistas – que marcam presença nas novelas mexicanas – receberam tratamento especial a fim de evitar a rejeição dos telespectadores. A protagonista Letícia Calderón viveu a deficiente visual que foi tirada dos braços da mãe, pois foi dada como morta ao nascer. Seu verdadeiro pai era taxativo ao dizer que “seu filho deveria ser um homem”, para herdar o sobrenome e sua fortuna. Não foi fácil manter a idéia central, de acordo com os padrões mexicanos, sem esquecer, ao mesmo tempo, as características culturais do Brasil.

Trocar os nomes dos atores também é uma prática comum, seja nas produções brasileiras com textos mexicanos ou na dublagem da versão original, devido às diferenças entre os idiomas português e espanhol. A personagem *Helena*, interpretada por Ludwika Paleta em *Amigas e Rivais* (2002) – chama-se, no idioma espanhol, *Jimena*. Em *Manancial*, também de 2002, a atriz Adela Noriega era, no México, *Alfonsina*. Decidiu-se que no Brasil o nome *Adriana* seria mais bem identificado e aceito. A maquiagem carregada, marca registrada nas atrizes até nas cenas em que estão dormindo, era mantida nas produções que o SBT adaptava. Como lembra o jornalista mexicano e pesquisador de novelas Álvaro Cueva, “[...] as novelas mexicanas são movidas através de clichês. O que importa não é o fundo, e sim a forma” (2006, tradução nossa). Atualmente o elenco feminino das produções nacionais do SBT aparece cada vez menos maquiado.

Mesmo com a parceria estabelecida, nem todas as novelas mexicanas serão exibidas no Brasil. Muitas apresentam um texto “tipicamente mexicano”, como define Jefferson Cândido, e com fracasso de audiência previsto. “No México eles fazem novelas para mostrar a cultura deles e o País como um todo, os pontos turísticos. Antes de exibir é feita uma pesquisa minuciosa para evitar que vão ao ar novelas com traços muito típicos do México”. (2006).

## 2.6 Record e Bandeirantes apostam no gênero

Mesmo que apenas a Globo tenha chegado ao final dos anos 90 com capacidade técnica e financeira para grandes produções, a TV Record está disposta a concorrer com a Globo na produção de novelas. Em 2004 a Record apostou em *Metamorphoses* na tentativa de reativar o núcleo de dramaturgia e superar a vice-liderança do SBT, mas o êxito se deu apenas no primeiro capítulo. O erro esteve em não manter uma característica fundamental dos folhetins, que é a de fazer o telespectador entender a história mesmo se ele perder alguns capítulos. A novela explorou cenas reais de cirurgia plástica e a polêmica do transplante facial. Em seguida vieram a nova versão de *A Escrava Isaura* (2004), *Essas Mulheres* e *Prova de Amor*, ambas de 2005. Atualmente em exibição, *Cidadão Brasileiro* deu à Record o título de vice-líder, no horário das 20h30. No elenco: Gabriel Braga Nunes, Paloma Duarte, Lucélia Santos e Carla Regina. A história se passa na cidade de Guará, interior de São Paulo, onde nasceu o autor da trama, Lauro César Muniz.

A extinta Manchete, em 1990, provocou uma importante mudança na produção de telenovelas, que foi a gravação de grande número de cenas externas. No ano de 1997, produziu *Xica da Silva*, com Taís Araújo no papel da primeira protagonista negra de uma novela brasileira. Foi exibida pelo SBT em 2005.

*Floribela*, protagonizada por Juliana Silveira, é produzida pela Bandeirantes. Estreou em 2005 e iniciou sua segunda temporada em janeiro de 2006. Faz grande sucesso entre o público adolescente. “Enquanto houver boas histórias e bons atores, o gênero novela nunca vai acabar no Brasil”, afirma o diretor de novelas Jayme Monjardim no depoimento à seção Gente & TV do portal Terra.

Em 1981 a Globo já era respeitada e reconhecida pela riqueza na produção de telenovelas. Mas essa proeza não garantiu que a emissora se mantivesse intacta e despreocupada quanto ao poder

de alcançar os índices de audiência esperados. Ainda que continue sendo referência entre os telespectadores, o Ibope aponta os resultados das investidas da Record no ramo da ficção seriada: a vice-liderança, antes garantida pelas tramas importadas e adaptadas do SBT, que, a partir de *Cristal*, decide reagir para ocupar não topo da preferência, mas o segundo lugar que lhe roubara a emissora de Edir Macedo. E, por que não, chamar a atenção da Globo.

## Capítulo 3

# Um melodrama de muito êxito

*"O mexicano não quer ser nem índio, nem espanhol. Tampouco quer descender deles. E não se afirma nem como mestiço, senão como uma abstração: é um homem. Torna a ser um filho do nada. Ele começa com ele mesmo."*

Octavio Paz

Nos mesmos padrões do Brasil e dos EUA, no México também foram as indústrias de produtos de beleza e de limpeza que compraram espaços nas TVs por meio de agências publicitárias e produziram os programas para as emissoras, no início da década de 50. Devido ao longo alcance que deveria ter uma novela e aos altos custos para produzi-las, a TV mexicana optou pelo teleteatro, sempre ao vivo e improvisado, com histórias contadas de uma só vez, exibidas por cerca de uma hora (ALENCAR, 2004).

Do êxito radiofônico escrito por Fernanda Villeli, *Senda Proibida (Caminho Proibido)* marcou o início da telenovela diária no México, ainda ao vivo, em preto e branco, pelo Canal 4, em 6 de junho de 1958, às 18h30. A atriz Silvia Derbez brilhou na pele de Nora, mulher ambiciosa que se envolve com o chefe, um homem casado, interpretado por Francisco Jambrina. Os altos índices de audiência eram comprovados pela reação do público: mulheres

iam até a emissora Televiscentro e esperavam Silvia Derbez sair para insultá-la por causa das maldades de sua personagem. A Colgate-Palmolive patrocinou a primeira telenovela gravada em videoteipe, em 1959: *El Precio del Cielo (O Preço do Céu)*, também de autoria de Fernanda Villeli. Teo (María Teresa Montoya), católica fanática, trabalhava como governanta com o propósito de juntar dinheiro para garantir a compra de sua entrada no céu. O México foi um dos primeiros países a experimentar em grande escala a inovação do televisor colorido. A novela pioneira na televisão em cores foi *Leyendas de México (Lendas do México)*, em 1968, pelo Telesistema Mexicano, Canal 2 (posteriormente, Televisa), com Jacqueline Andere e Guillermo Aguilar. Era um pacote de histórias semanais de vários contos sobrenaturais.

Em 1959, uma tentativa de mudar o perfil clássico das protagonistas de telenovelas acaba frustrando aquilo com que os telespectadores estavam acostumados desde o drama radiofônico. *Teresa* (Maricruz Olivier), trama que dá nome à personagem principal, nada tinha de pura e inocente, como as mocinhas indefesas de tantas outras histórias. De família pobre e honesta, consegue entrar para a universidade e convive com o sentimento de vergonha por ser de origem humilde. Com o propósito de subir na vida, coloca a ambição pelo dinheiro acima e tudo e se relaciona com vários homens por interesse financeiro. No final atípico, é rejeitada pela família e fica totalmente sozinha e arrependida. A novela ganhou versão brasileira de mesmo título, em 1965, transmitida pela TV Tupi. A atriz Geórgia Gomide, no papel da protagonista, de tão convincente acabou apanhando de uma telespectadora na rua.

Mauro Corrêa Lima, em sua tese *América Latina: paraíso das telenovelas*, lembra:

[...] *Teresa* marcou a teledramaturgia latina de forma determinante a partir do momento em que uma personagem má ganhou destaque nos comentários do público e na mídia impressa. Nos anos seguintes, a novela mexicana não se atreveu a ir mais longe na

criação de personagem tão maquiavélica [...] (2004, p. 168).

A “audácia” veio à tona novamente com as inesquecíveis vilãs Soraya Montenegro (Itatí Cantoral), em *Maria do Bairro* e Paola Bracho (Gabriela Spanic), a gêmea má de *A Usurpadora* – tramas exibidas pelo SBT em 1997 e 1999, respectivamente, e reprisadas outras duas vezes. A história de *Teresa* lembra um dos maiores sucessos da telenovela no México, *Rubi*, que pôde ser acompanhado no SBT em 2005, com reprise em 2006. A atriz Bárbara Mori interpretou uma jovem bela e ambiciosa que estuda em universidade paga graças aos esforços da irmã. A ganância chega ao ponto de Rubi abandonar o homem que ama, por ele não ter dinheiro, para fugir com noivo da melhor amiga, a rica Maribel (Jacqueline Bracamontes), no dia do seu casamento. Rubi não se arrepende no final da trama. Sozinha, após um acidente que a deixa com uma perna amputada e o rosto desfigurado, usa a sobrinha para se vingar do destino que a vida lhe reservou.

O sucesso do gênero telenovela o classifica como peça fundamental de uma cultura e do consumo por parte de um grande número de telespectadores que permanecem atentos ao desenrolar da trama. Como gênero da indústria cultural, a telenovela tem no romance o elemento que a caracteriza, o esperado numa história. Segundo Nora Mazziotti, em sua obra *La industria de la telenovela – la producción de ficción en América Latina*, o público espera que cada gênero siga sua regra básica: perseguições no filme policial, risadas numa comédia e *cowboys* nos filmes de faroeste. “[...] ninguém se surpreende porque falta erotismo num ‘bang bang’ [...] e reagem se um título de terror provoca risadas ou se uma comédia não diverte [...]” (p. 13, 1996, tradução nossa), embora existam possibilidades de abordar temas paralelos, sejam eles românticos – mas que não envolvam apenas o casal principal da trama – infantis, juvenis, adultos, cômicos, modernos, que enfoquem os problemas da atualidade e convide o telespectador à reflexão, históricos ou fantasiosos, irreais, leves, cujo objetivo

seja apenas proporcionar o entretenimento. Tudo isso sem descaracterizar o formato telenovela.

Não dá para fugir, entretanto, da fórmula mágica das histórias de amor que sustentam os índices de audiência do melodrama mexicano (que é o caso específico abordado neste trabalho): as dificuldades que o casal enfrentará no decorrer dos capítulos de uma novela para alcançar a felicidade e o sonho de ficar junto para sempre. O sofrimento também gira em torno da procura por um ente querido ou da descoberta da própria identidade. Em *Laços de Amor* (SBT – 2006), as trigêmeas Maria Fernanda, Maria Paula e Maria Guadalupe, interpretadas pela atriz Lucero León, sofreram um acidente quando eram crianças e perderam os pais. Apenas as duas primeiras foram resgatadas, passando a viver com a avó. Uma mulher que andava no local do acidente encontrou Maria Guadalupe, que perdeu a memória no acidente e foi criada por quem pensa ser sua mãe biológica. Anos depois, a busca pela irmã desaparecida continua pela avó das moças, enquanto a mãe adotiva tenta esconder Maria Guadalupe da verdadeira família. *O Privilégio de Amar* (1999-2000), contou a história de Cristina (Adela Noriega). Abandonada quando era recém nascida, cresceu num orfanato e 20 anos mais tarde decide seguir a carreira de modelo. O que ela não esperava era que sua primeira oportunidade apareceria justamente na empresa da mãe, Luciana (Helena Rojo), empresária de sucesso que por trás do êxito na profissão esconde o sofrimento de não ter criado a filha.

A identidade do melodrama é formada por desencontros amorosos, conflitos familiares e pelo imprescindível final feliz, quase todas as vezes celebrado com o casamento, em ritual católico. A telenovela conta uma história de amor, mesmo às vezes tendendo aos temas policiais, cômicos ou de época. Mas não é só a união do casal protagonista que sustenta um desenlace “como manda o figurino”. À moral melodramática também corresponde o triunfo do bem sobre o mal, pois, segundo Nora Mazziotti, uma telenovela não é assistida diariamente sem que o telespectador aguarde ansioso para que o casal esteja unido e encontre do caminho da fe-

licidade, e que os malvados paguem à altura pelo mal que fizeram. A autora completa:

[...] essa é a lógica do melodrama: que os alienados no bem desfrutem junto com os protagonistas, que as coisas estejam no lugar que lhes corresponde. E que os que fizeram o mal recebam seu castigo. Essa reparação justiceira é a que dá sentido e redime os protagonistas de toda a cadeia de substituições, acidentes, dores não merecidas, perigos e ameaças que sofreram de maneira arbitrária (MAZZIOTTI, 1996, p. 15, tradução nossa).

Embora tenham espaço reservado em diversas emissoras fora do México, os principais programas (no caso deste trabalho, a referência é nas telenovelas), propositalmente, caracterizam-se pela produção de um conteúdo quase uniforme. As modificações “[...] quando existem, se dão no argumento, nos personagens e nas histórias, e não na concepção de mundo, nas buscas formais ou éticas, nas variações dos temas e no seu tratamento [...]” (TOUSSAINT et al, 1991, p. 42-43, tradução nossa). O mesmo não ocorre quanto à diversidade dos musicais e culturais.

A autora aponta para a presença, nas telenovelas, de uma “burguesia subdesenvolvida e totalmente atada ao capital transnacional”, com cenários de decoração de terceiro mundo ao estilo Luís XIV e roupas que lembram a moda parisiense, novaiorquina e londrina. Toussaint cita também padronização de detalhes de movimentos de câmera, enquadramentos e cenas, sem muitas variações de ângulo; personagens “sedentários”, retratados em cadeiras, sofás, camas, restaurantes e escritórios, na maior parte do tempo em estúdios. “[...] a saída à rua é uma aventura poucas vezes permitida [...]”, revela Toussaint, completando a afirmação de que “[...] a telenovela, como produto industrial já provado, não evolui [...]” (1991, p. 45, tradução nossa). Como exemplo citado está a possibilidade de regravar a novela *O Direito de Nascer* depois de tantos anos desde o original cubano (escrito, primeiramente, para

o rádio). No Brasil já foi adaptada e exibida na TV Tupi. O SBT já transmitiu as versões mexicana (1985) e brasileira (2001). A história se passa no século XIX, com o escândalo da moça que namora às escondidas, mas acaba grávida do rapaz, e terá que enfrentar a fúria do pai, homem severo e intolerante. O jornalista mexicano e pesquisador de novelas Álvaro Cueva opina quanto às mudanças ocorridas desde a produção de *Senda Prohibida* até os dias atuais.

Muita gente fala que houve uma mudança nos conteúdos, mas a verdade é que não é assim. Os conteúdos das telenovelas mexicanas apenas dão voltas sobre eles mesmos. Podem ser atuais e questionadores, logo se tornam ilógicos, voltam aos questionamentos e posteriormente ao ilógico. É um círculo temático. A mudança mais expressiva desde 1958 foi na parte técnica (CUEVA, 2006, tradução nossa).

Uma das características dos folhetins, que é a entrega por etapas da história, foi abandonada pela Televisa. A emissora inicia as gravações apenas com o roteiro em mãos elaborado do início ao fim. Como as novelas são destinadas à exportação, exigir antecedência e velocidade na preparação do roteiro possibilita à Televisa ter planejado – desde agosto de 2005 até abril de 2007 – o calendário dos títulos que irão ao ar, o tempo de exibição que a trama terá, (número de capítulos) e em qual horário estará no ar. O comportamento assumido pela emissora, segundo a lógica de produção em ritmos intensos, deve-se à aceitação das novelas e à conquista de mercado não apenas nos países da América Latina, mas também da Europa, nos Estados Unidos (para exibição na Univision, emissora destinada ao público hispânico) e em alguns lugares na Ásia. O grande número de novelas gravadas é uma forma de justificar a predominância de cenas feitas em estúdios, que tem a ver diretamente com os custos de produção do deslocamento da equipe para uma externa.

[...] se levarmos em consideração a quantidade de títulos que são produzidos anualmente em cada país, além das produções que não apenas reúnem capitais transnacionais, mas também autores, atores e equipe técnica de diferentes procedências, se limitam igualmente as possibilidades de falar em particular de uma identidade, da existência de um modelo mexicano, argentino ou brasileiro [...] (MAZZIOTTI, 1993, p. 17, tradução nossa).

Algumas produções são adaptadas em diferentes países com poucas alterações, geralmente em iluminação e atuação. Segue a classificação de Jorge González quanto ao conteúdo de uma novela mexicana:

[...] um interminável desfile de órfãos, mães sofredas. Pais maus e desnaturalizados, pequenos inocentes, sacerdotes prudentes, empregadas indiscretas, adolescentes problemáticas, galã vaidosos, irmãs invejosas, madrastas frustradas [...] a mãe má que odeia o enteado e quer para ela a herança, famílias destruídas e reconstruídas, tentativas de assassinato e violência [...] milagres, gêmeos (as) [...] ricos maus e ricos bons, pobres porém honrados, pobres porém rancorosos, belas mulheres, cegas [...] mancos, loucos [...] simples e sofisticados [...] imorais e morais [...] uma longa lista de etcéteras interatuam constantemente para conseguir fama, poder, riqueza, honra, glória, amor, reconhecimento, recuperação de heranças e do nome da família e, no caminho para essas conquistas brigam, apaixonam-se, traem-se [...] choram, triunfam e riem. Todos eles vivem e resolvem situações em seu próprio, pequeno e resplandecente mundo (GONZÁLEZ, 1993, p. 65, tradução nossa).

Sob forte influência da religião católica desde o seu surgimento, a TV mexicana optou por educar sentimentalmente o te-

lespectador, divulgando uma cultura popular com uma programação que gira em torno dos melodramas, repleta de amores e sofrimentos. De certa forma, inibe e critica a liberdade vital do ser humano. Não se trata apenas de coisa do passado essa educação baseada nas histórias cor-de-rosa, na religiosidade, nos temas leves, emocionantes e repletos de romantismo, longe de levar ao ar temas polêmicos.

Os ingredientes do melodrama das histórias “rosas” são muito mais visíveis nas novelas mexicanas do que nas brasileiras, que utilizam a mesma fórmula, mas sempre acrescentam elementos do dia-a-dia da nossa sociedade para deixar a trama mais próxima possível da realidade no Brasil. Diferente das produções do México, que transmitem a sensação de que aquelas novelas não evoluíram, e fazem questão de mostrar uma fuga da própria realidade do país, deixando quase toda uma história praticamente tão “real” quanto um conto de fadas. Histórias que chegam a várias partes do mundo.

De fato, segundo Álvaro Cueva, o povo mexicano possui um forte e sério complexo de inferioridade (por questões históricas) capaz de transformar o conteúdo das tramas em situações que retratam um México irreal, inclusive com atores que sejam fisicamente diferentes dos mexicanos, no intuito de garantir que as novelas sejam bem aceitas nos países onde são exibidas. Ainda que fora do mundo como ele realmente é,

As telenovelas são importantes para a população deste país porque reforçam seus valores, porque representam uma tradição e porque são uma das poucas opções de entretenimento gratuito com que conta a população conta. O México é um país criado sob a cultura do sofrimento, com uma população tradicionalista, conservadora e com muitas carências econômicas (CUEVA, 2006, tradução nossa).

Enquanto a telenovela brasileira é famosa internacionalmente pela sua modernidade, pelo “padrão Globo de qualidade”, o oposto

acontece com as produções mexicanas, que parecem ter parado no tempo. Álvaro Cueva explica essa característica.

As telenovelas mexicanas não são realistas porque o povo mexicano não gosta da sua realidade e, muito menos, gosta de ver-se refletido em algum programa de televisão. Os mexicanos, por questões históricas (fomos conquistados), temos severos problemas de auto-estima. Preferimos as mulheres que não se parecem com as nossas mulheres, homens que não se parecem com nossos homens e história que não se parecem com nossas histórias (CUEVA, 2006, tradução nossa).

Seguindo essa lógica, é grande o número de atores estrangeiros atuando em novelas no México, inclusive como protagonistas, com o verdadeiro objetivo de conquistar mercados internacionais. Exemplos: o cubano César Évora (Atílio em *Mariana da Noite*); a polonesa Ludwika Paleta (Maria Joaquina em *Carrossel*); a americana Michele Vieth e a porto-riquenha Adamari López (Laura e Ofélia em *Amigas e Rivais*); a venezuelana Gabriela Spanic (Paola e Paulina em *A Usurpadora*); a uruguaia Bárbara Morí (protagonista de *Rubi*); e o brasileiro Guy Ecker (Demétrio em *A mentira*).

A teledramaturgia mexicana passou por nova etapa de evolução em 1963, quando o renomado diretor Ernesto Alonso, um dos mais importantes produtores<sup>1</sup> de novelas mexicanas, tirou proveito dos cenários daquele país para gravar as externas de *Doña Macabra* (estrelada por Amparo Rivelles, Ofélia Guilmáin e Carmen Montejo) e valorizar a trama, no lugar de prender-se às cenas em estúdios. Reforçando o gosto pelas histórias melodramáticas convencionais, a exemplo da *Teresa*, “[...] a busca por novas linguagens e a ruptura dos códigos convencionais do melodrama e

<sup>1</sup> Na telenovela latina o produtor é uma figura de grande importância, considerado quase o dono da trama.

folhetim em geral encontram resistência por parte do público e costumam fracassar em termos de audiência [...]” (LIMA, 2004, p. 171). Ernesto Alonso marcou o início dos anos 90 com a produção de *Yo Compro esa Mujer (Eu Compro essa Mulher)* – SBT 1992 – história do final do século XIX e começo do XX, com Eduardo Yáñez e Letícia Calderon, protagonista de *Esmeralda* (SBT – 2000).

É possível acompanhar o deslocamento do eixo de gravação de algumas telenovelas da capital, Cidade do México, para cidades litorâneas do interior. Assim pôde ser observado em *A Usurpadora* (1999), *Por tu Amor* (2001), *Sigo te Amando* (2000), e, este ano, em evidência na reprise de *Rubi*, e na ainda em exibição no SBT *Laços de Amor*, em que a trigêmea desaparecida Maria Guadalupe viveu grande parte de sua vida no litoral, enquanto suas duas irmãs sempre moraram na capital.

Nessa etapa de amadurecimento da teledramaturgia mexicana, o gênero de grande sucesso tanto no México quanto no Brasil (no caso das novelas importadas) remete a uma das novelistas mais importantes da América Latina, Caridad Bravo Adams, que, após suas experiência no rádio, entrou para o ramo televisivo na metade dos anos 60. *Corazón Salvaje (Coração Selvagem)*, de 1966, foi a primeira radionovela de Caridad a ser adaptada para a TV. Em 1994 ganhou versão cinematográfica no México. A telenovela teve mais duas versões, com o mesmo título: em 1977, com Angélica María e Fernando Allende, e em 1993, com Edith González e Eduardo Palomo (falecido em 2003). Essa última versão foi exibida em 2000 no SBT.

*María Isabel* (2000), trama mexicana que foi ao ar pelo SBT, teve a primeira versão produzida em 1966, baseada no texto de Yolanda Vargas Dulché, outra novelista de destaque. Silvia Derbez, a mesma atriz de *Senda Prohibida*, protagonizou também *María Isabel*. No *remake* visto no Brasil atuaram como o casal principal Fernando Carrillo e Adela Noriega, estrela de *O Privilégio de Amar* (1999), *Manancial* (2002) e *Amor Real* (2004), todas transmitidas pela emissora de Sílvio Santos. Fernando Car-

rillo também contracenou com Thalia na trama **Rosalinda** (2001). O papel de uma índia humilde que, ao ir morar na cidade grande, encontra o amor na casa do homem onde trabalhou como empregada, garantiu a Adela Noriega o prêmio de melhor atriz jovem de 1997, ano em que a novela foi ao ar pela Televisa.

Florinda Meza, a “Dona Florinda” do seriado **Chaves** – casada com o próprio intérprete do personagem, Roberto Bolaños – também figura entre os nomes de produtores mexicanos de êxito. Florinda produziu **La Dueña**, cuja história foi adaptada para a TV brasileira e exibida entre 2001 e 2002 com o título **Amor e Ódio**, de audiência inexpressiva.

### **3.1 A conquista do mercado externo**

Logo após a chegada do videoteipe no México, no final da década de 1950, teve início a exportação de novelas, quando a TV ainda era em preto e branco e os capítulos tinham apenas 30 minutos diários. Nessa etapa artesanal, as produções tinham traços parecidos, já que utilizavam textos do rádio ou do cinema e a mesma tecnologia, e a produção era destinada principalmente ao mercado local ou, em menor escala, aos países do continente americano.

No México, a primeira a chegar ao mercado externo, nos anos 60, foi **Gutierritos**, da Televisa, na época Telesistema Mexicano. Nesse período as novelas mexicanas, até a década 70, tinham muitas vezes mais de 300 capítulos. No começo dos anos 80 a média padrão passou a ser de 140 a 160 capítulos. Todas as 103 telenovelas dessa década foram exportadas.

Entre 1970 e 1980 o gênero atinge o caráter decididamente industrial e de principal produto de exportação (ainda apenas para o próprio continente) em diversos países e passam a ser transmitidas com maior intensidade. Na etapa industrial, cada país começa a adotar formas específicas de narrar uma história, com aspectos correspondentes à cultura de país produtor. México, Venezuela e Brasil destacam-se como os principais produtores e exportadores

de telenovelas. “[...] seria essa heterogeneidade de narrações que tornava visível a identidade cultural do latino-americano, o que a globalização ia reduzindo progressivamente [...]” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p.119).

Foi em 1979 que o México se definiu como um produtor dramático para fins de exportação ao vender o maior sucesso de todos os tempos, visto em aproximadamente 130 países, *Los Ricos también Lloran (Os Ricos também Choram)*, com Verónica Castro e Rogelio Guerra. “*Los Ricos*” chegou à Espanha, França, Itália, Suíça, Rússia, China e ao Brasil (1982), que começou daí a transmitir os sucessos da TV mexicana. A idéia do título surgiu de uma situação curiosa, contada por Mauro Corrêa Lima, a partir de uma conversa com o produtor da trama, Valentín Pimstein:

[...] durante o Primeiro Congresso Mundial da Indústria da Telenovela, em Miami, nos Estados Unidos, em 2003. Num velório de abastada família mexicana, escutou de uma empregada doméstica a seguinte observação: “Mira! Los ricos también lloran” [...] (2004, p. 180).

Nas palavras de Álvaro Cueva, “[...] se não fosse por esta produção de Valentín Pimstein a indústria da telenovela em toda a América Latina não seria o que é agora [...]” – e completa: “*Os Ricos também Choram* triunfou sem exageros, humor involuntário, cenas de sexo, grosserias nem truques publicitários. Era melodrama em seu mais puro e branco sentido” (ANEXO G).

Do mercado latino-americano e do latino nos Estados Unidos tomam conta, em primeiro lugar, México e, mais tarde, a Venezuela. O alvo do Brasil começou na Europa – cujo mercado televisivo está cada vez mais aberto às telenovelas latino-americanas e às *soap operas* dos Estados Unidos – para depois atingir a América Latina. Para os europeus, que estão acostumados a ritmos bem mais lentos de produção, seria muito mais caro produzir telenovelas diárias do que comprá-las. Diferente da América Latina,

onde os profissionais são capazes de finalizar um capítulo em apenas um dia de trabalho. Sem contar que os países da Europa são os que mais pagam por capítulo diário exibido, em comparação à Ásia, América Latina e aos Estados Unidos.

A globalização do mercado fez da telenovela latino-americana uma verdadeira “febre” nos anos 80 e 90 – etapa transnacional, que se mantém até hoje – graças à exibição crescente de várias novelas em outros territórios, como a Europa e a Ásia. Com o objetivo de chegar ao mercado internacional, as tramas, desde sua produção, apresentam cada vez menos traços da cultura do país produtor, e ficam mais neutras, para agradar ao maior número possível de telespectadores.

[...] o sucesso da telenovela, que foi o trampolim para a sua internacionalização – e que respondia a um movimento de ativação e reconhecimento do latino-americano nos países da região –, irá marcar também, contudo, o início de um movimento de uniformização dos formatos e de neutralização das manifestações daquela identidade plural [...] (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 119).

O SBT, ao selecionar uma novela da Televisa que será exibida aqui, tem todo o cuidado de não levar ao ar uma história tipicamente mexicana e correr o risco de afastar o público, no lugar de conquistá-lo. Para que os títulos circulem nos mercados internacionais precisam ter entre 180 a 200 capítulos, a temática deve ser compreendida universalmente e as empresas contarem com pautas ordenadas de fabricação e produção, além de garantirem a continuidade da produção.

As produções mexicanas tiveram bastante peso na Bolívia: o país iniciou suas transmissões de TV em 1969 com a compra de várias horas de programas mexicanos. A intenção dos empresários, no lugar de ganhar novos mercados, era de conservar os já existentes graças ao cinema do México, que circulou bastante nas

décadas de 50 e 60, e aos títulos adaptados para a televisão provenientes das radionovelas, também de grande sucesso na América Latina.

O videoteipe levou outra inovação ao México, além da possibilidade de gravação e da exportação: o hábito de utilizar o ponto eletrônico, recurso também adotado pela Venezuela. O ponto, que ainda faz parte da rotina dos atores de novelas mexicanas, substitui os longos *scripts*, dispensa a tarefa de decorar textos, evita as interrupções das cenas, permite trabalhar em ritmos velozes, e, conseqüentemente, aumentar a produção. O objeto serve também para o diretor da novela fazer alterações ou dar dicas de última hora. Ao mesmo tempo, o artifício impede que as produções mexicanas possam evoluir no quesito naturalidade na interpretação do elenco: como forma de ganhar tempo, o uso do ponto eletrônico para ditar os textos atrapalha a concentração dos atores. Na falta de ensaios, os profissionais acabam com a função de repetir o que a produção está ditando no ouvido. Na escola de formação de atores da Televisa os alunos aprendem a usar o ponto eletrônico desde o início.

O sucesso da versão peruana da novela argentina *Simplemente María* levou o produtor mexicano Miguel Sabido, da Televisa, a desenvolver telenovelas didáticas entre 1975 e 1982, que combinavam entretenimento com temas educativos como planejamento familiar e valorização da mulher. O original argentino da escritora Célia Alcântara – vindo do rádio, cujo título era *Amor es una Palabra* – era destinado a promover a alfabetização de adultos. Na época, o número de inscrições em escolas primárias aumentou significativamente.

Chega a vez da teledramaturgia infantil no México, na estréia de *Mundo de Juguete* (1974), com a atuação de Graciela Mauri. O remake *Carita de Angel (Carinha de Anjo)* fez sucesso no México e no Brasil (SBT – 2001) com a cativante Dulce Maria, interpretada por Daniela Aedo, que assim como Thalia e Gabriela Spanic também esteve no Brasil devido ao sucesso da novela en-

tre os pequenos. A TV Tupi exibiu uma outra versão, chamada *Papai Coração*, em 1976.

Em novembro de 2005 a Televisa parou de produzir novelas para o público infantil, atividade de que dava conta desde 1996. Foram 19 telenovelas do gênero em nove anos – que já falaram de responsabilidade social, educação e música – e revelaram atrizes as atrizes mirins Daniela Aedo, Daniela Lujan, Danna Paola e Belinda (as três já visitaram o Brasil em decorrência do êxito das novelas que protagonizaram). Álvaro Cueva, num artigo publicado em seu site ([www.alvarocueva.com](http://www.alvarocueva.com)), critica a atitude da emissora e observa que “[...] habituando nas crianças o costume de acompanhar uma história, a televisão mexicana estava preparando os telespectadores das novelas do futuro”.

Na grade atual de programação do *Canal de las estrellas*, da Televisa, seis horários estão reservados aos teledramas (são cerca de 15 novelas produzidas por ano, vendidas para 63 países e dublada em 17 idiomas). Às 17 horas, *Heridas de Amor*; 18 horas, *Rebelde*, história para adolescentes e atual fenômeno de audiência no Brasil; 18h30, *Código Postal*; 19 horas, *Barrera de Amor*; 19h30, *Duelo de Pasiones*; 20 horas, *La Fea más Bella*. Transmitida atualmente pelo SBT, é um relato do dia-a-dia da moça feia, porém extremamente inteligente, na poderosa empresa Conceitos; e às 21 horas, *La Verdad Oculta*, trama em que se permitiu explorar cenas intrigantes e de nudez.

### **3.2 O surgimento da TV no México e o monopólio da Televisa**

Falar da história da TV mexicana é, ao mesmo tempo, defini-la como o histórico da Televisa. Há mais de 50 anos a maior empresa produtora televisiva em língua espanhola no mundo mantém-se intacta no controle da indústria da televisão no México, onde domina mais de 70% das transmissões, com quatro redes nacionais e mais 200 estações. A Televisa controla ainda a única emissora

de TV via satélite do país e a operadora de cabo dominante na Cidade do México. O monopólio vem desde o surgimento das primeiras emissoras de rádio e hoje a liderança alcança também a televisão em espanhol nos Estados Unidos.

A permanência da Televisa no poder é, de fato, uma das características mais importantes na história da indústria da TV mexicana. A forte relação de dependência que há com a cultura e tecnologia norte-americanas é visível, assim como a capacidade de oferecer à sociedade produtos culturais que lhe interessem e, ao mesmo tempo, influenciem no modo de vida. “[...] a Televisa foi para os meios eletrônicos o que o Partido Revolucionário Institucional<sup>2</sup> (PRI) foi para o sistema político mexicano” (OROZCO, 2002, p. 204, apud FERNÁNDEZ, tradução nossa). A permanência do PRI durante 70 anos no poder é fortemente vinculada à influência da Televisa e de outras emissoras que surgiram diferencialmente, com a ajuda do governo. No México, o partido e a televisão foram como duas caras da mesma moeda durante mais de 50 anos, até 2000, na derrubada do PRI.

É da poderosa indústria radiofônica, originada na década de 20, que surgem os principais antecedentes que, mais tarde, se transformariam na classe empresarial televisiva. Em 1930, Emílio Azcárraga Vidaurreta, posteriormente dono da Televisa, adquiriu em pouco tempo a liderança na radiodifusão. Filiou-se à americana NBC – vinculada à RCA (de onde vinham materiais gravados) – e criou a rádio XWE, a mais moderna da época e a primeira com amplo alcance, que chegou a diversos Estados mexicanos com o propósito de ser “A voz da América Latina a partir do México”. A XEQ, segunda empreitada de Emílio Azcárraga na radiodifusão, esteve vinculada à CBS e trouxe como novidade o Departamento de Produção Independente. A total independência com as empresas norte-americanas foi conquistada em 1945, ano em que 50% das emissoras de rádio do México estavam sob

<sup>2</sup> O PRI foi fundado em 1946 e determinou os rumos do México até 2000, quando foi substituído pelo Partido de ação Nacional (PAN), do atual presidente mexicano, Vicente Fox.

controle da XWE e da XEQ, graças à criação e ao sucesso da rede Rádio Programa do México (RPM). Daquele ano em diante várias outras emissoras de rádio começam a surgir naquele país.

Muito antes de acontecer a primeira transmissão na TV mexicana, em 1950, vários experimentos haviam sido realizados (cerca de 20 anos antes) na tentativa de projetar imagens à distância, graças aos recursos dos próprios técnicos ou ao apoio do governo. Nos anos 40, o mais recente veículo de comunicação já mostrava potencial para se converter em um grande negócio. É a partir da década de 50 que a televisão começa a ter importância significativa na vida cultural, política e econômica do México e a estar presente no cotidiano. Hoje, a principal característica da televisão para os mexicanos é a de ser o meio visual de informação, educação e entretenimento da maioria das pessoas.

Oficialmente a televisão no México foi inaugurada em 31 de agosto de 1950, na capital, Cidade do México, e a primeira transmissão foi no dia seguinte, para menos de 10 televisores, com um discurso do então presidente do país Miguel Alemán Valdés (1946-1952). Foi o empresário Rômulo O’Farril Silva quem obteve a primeira concessão de TV comercial, o Canal 4 (XHTV), da Televisión de México S.A, com infra-estrutura e tecnologia vindas dos Estados Unidos e baseada no modelo europeu produtivo e expansivo de televisão. Levou menos de um ano para entrar em cena, mais uma vez, Emílio Azcárraga Vidaurreta, com a XEW TV Canal 2, em 21 de maio de 1951. O Canal 2, hoje conhecido como *Canal de las estrellas*, ficou também sob responsabilidade do filho e sucessor de Azcárraga, Emílio Azcárraga Milmo (falecido em 1997)<sup>3</sup>. Por fim, o engenheiro Guillermo González Camarena ficou com o Canal 5 (XHGC). Em 25 de março de 1955 os três canais se juntam e formam o **Telesistema Mexicano (TSM)** – primeira estação de TV na América Latina – que tinha como um dos principais acionistas Miguel Alemán, ex-presidente do México. A fusão tinha como objetivo expandir a televisão para todo o país. Em 1973, a emissora passaria a se chamar Televisa.

<sup>3</sup> Emílio Azcárraga Jean é o atual presidente da Televisa.

O movimento estudantil de 1968 lutou para o governo do então presidente Díaz Ordaz (1964-1970) abrir seu próprio canal de televisão, o que deu origem ao Canal 13.

[...] nunca ficou totalmente claro porque com uma origem educativa, e não lucrativa, e com um Estado nacional tão forte como foi o Estado Mexicano do século passado, e em particular com um partido no poder governando com um regime autoritário que se prolongou até o ano 2000, a televisão no México teve um desenvolvimento mercantil, e não estatal (OROZCO, 2002, p. 209, tradução nossa).

O México, do mesmo modo que o Brasil, também sofreu censura na telenovela e na programação televisiva em geral. O governo mexicano entendia que era melhor deixar a TV a cargo de empresários para assegurar o desempenho deste meio de comunicação segundo os interesses governamentais, do que patrocinar diretamente uma emissora e ao mesmo tempo censurá-la. Era preciso, para tanto, controlar a concorrência, pois com ela a censura estaria ameaçada, já que a guerra pela audiência levaria os donos de emissoras a apelar para qualquer nível de programação, como aconteceu por vezes entre a Televisa e a TV Azteca, num período em que a televisão não podia ir contra o governo.

Fundado em 1959, o Canal 11, educativo, do Ministério da Educação, possuía cobertura geográfica restrita ao Vale do México. Ficou durante muito tempo destinado a uma programação de baixa qualidade. Conseguiu aprimorar em qualidade e criatividade sua programação, e aproveitou os canais pagos para estender sua cobertura. O canal cultural 22, de 1982, da Televisión Metropolitana de la Ciudad de México, apesar da proposta interessante e do alto nível da programação, funcionava na frequência UHF, o que dificulta o acesso além do Vale do México. No final dos anos 90 recebeu reconhecimento internacional da Unesco como um dos melhores canais de televisão cultural.

Uma possível ameaça ao monopólio surge 10 anos depois do lançamento oficial da TV no México, em 19 de janeiro de 1960, durante o mandato de Adolfo López Mateos (1958-1964), com a promulgação da Lei Federal de Rádio e Televisão, que define as ondas eletromagnéticas como propriedade da nação e a radiodifusão como um serviço de interesse público, em vez de um serviço público – daí, portanto, a necessidade da permissão do Estado para haver concessões. Começava o processo formal de controle da televisão mexicana, que se mantém até hoje a fim de garantir constitucionalmente a relação com os donos dos meios de informação.

A Televisa assume papel de destaque pelo jogo de cintura em relação às exigências do governo, de forma a permanecer no topo quando o assunto é monopólio televisivo. Em 1969, uma vitoriosa negociação levou à publicação do decreto de redução do imposto a ser pago pela emissora: 12,5%, e não mais os anteriores 25% do espaço gratuito da programação das TVs e rádios reservado para o governo. Esse tempo nunca foi utilizado totalmente.

No México as concessões de estações de rádio e canais de TV valem por 30 anos e são renováveis, o que depende quase que totalmente do presidente, embora a outorga formal seja dada pelo Ministério das Comunicações. Isso ocorre desde as três primeiras concessões a empresários. A Constituição mexicana assegura o direito à informação, sem que esteja regulamentado, a ser garantido pelo Estado. Houve três sérias tentativas de regulamentação dos meios de comunicação: o primeiro em 1979, o segundo no início da década de 90, e o terceiro ao final. A regulamentação do sistema televisivo enfrenta impasses devido à censura, manipulação informativa e impunidade do modelo de televisão mexicano. Recentemente, a lei da mídia foi colocada em questão no México para exigir que as emissoras comerciais paguem por novas licenças e participem de processos de licitação quando do interesse por concessões. Isso significaria o fim da concessão por decreto presidencial (atitude que permitiu estabelecer o monopólio da Televisa). A lei aguarda a sanção do presidente Vicente Fox

e especula-se que, se aprovada, favorecerá a entrada tanto da Televisa quanto da concorrente, TV Azteca – que também apoiou o projeto – no ramo dos serviços de telecomunicação (sem ter que pagar por eles), a partir da implantação da tecnologia digital.

Com o intuito de pôr fim à quase exclusividade conquistada pela empresa Telesistema Mexicano, de Emílio Azcarrága, o presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) concede o Canal 8 ao poderoso grupo Alfa, de Monterrey. Entra no ar a **Televisión Independiente de México (TIM)** em 5 de novembro de 1968. Seria – após a disputa na época das concessões de emissoras de rádio – o fim da hegemonia de Azcarrága? Não restam dúvidas de que a competição foi acirrada: eram desde personalidades do país ocupando cargos importantes nas duas empresas até interferências significativas na programação das emissoras, com investimentos em programas jornalísticos, esportivos – como o futebol americano – e de entretenimento – o *Siempre en Domingo* e *Hoy en Domingo*, a cargo do TSM, na disputa pela audiência com *Sábados de la Fortuna* e *Domingos Espectaculares*, da TIM.

Foi no governo de Luís Echeverría (1970-1976) que o Canal 8, do Grupo Monterrey, se fortalecia a ponto de constituir em uma ameaça para o sistema televisivo, dominado pela emissora Telesistema Mexicano. Entretanto, a real ameaça veio da compra do Canal 13 pelo governo em janeiro de 1972. Embora tivesse a finalidade de veicular programações culturais, que servissem de complemento à programação vigente na televisão privada, a nova emissora acabou transformada em uma cópia da TV comercial, uma vez que visava à propaganda política e à rentabilidade. A intensa competição entre TSM e TIM e a preocupação com a audiência do Canal 13 levou à fusão das duas empresas em dezembro do mesmo ano. Nascia a **Televisión Vía Satélite S.A.**, famosa pela sigla **TELEVISA** – a consolidação definitiva do monopólio televisivo, que marcava o futuro da TV no México. Em 1983, o Canal 13 ampliaria suas transmissões e criaria o **Instituto Mexicano de Televisión (Imevisión)**, sistema estatal de televisão, como veremos mais adiante.

Dados da obra *La Dificultad de Innovar: un estudio sobre las empresas de televisión en America Latina*, de Diego Portales Cifuentes, apontam para mais uma vantagem de Emilio Azcárraga.

No momento da fusão a TSM tinha 70 canais e a TIM apenas 7. Na repartição de ações o grupo TSM ficou com 75%, enquanto que a TIM somente alcança 25%. Na repartição de funções, à TIM resta apenas a vice-presidência financeira, e toda a parte televisiva continua nas mãos de Azcárraga e seu grupo (1987, p. 44).

Era visível a diferença de programas transmitidos na Televisa e na Imevisión. Enquanto a primeira rejeitava os movimentos revolucionários, a estatal era totalmente a favor deles. Entretanto, no quesito programação estrangeira, no Canal 13 predominavam as séries norte-americanas, assim como, porém em menor quantidade, no Canal 2, o principal da Televisa.

O consórcio Televisa recebeu inúmeras concessões de canais e estações de rádio e adquiriu grande poder econômico e político graças à produção a todo vapor de telenovelas (investimento rentável para a emissora), à expansão de transmissões esportivas (com concessões de direitos e principalmente aquisição de sua própria equipe e estádios no país). A Televisa adota um modelo comercial, no qual a audiência determina a definição da programação, mas sempre contando com o aparato governamental para o controle dos conteúdos programáticos.

Com a Televisa permanecem o Canal 2, o *Canal de las estrellas* – com predomínio das telenovelas dos noticiários; o Canal 4 (*Canal de la Ciudad*) e 9 (*Galavisión*) – de programação variada e o Canal 5 – de desenhos animados, filmes e séries de aventura. O monopólio conta inclusive com estações de rádio, empresas editoriais, salas de cinema, estádios, produtoras de vídeo e acesso a Internet pelo portal *esmas.com*.

O sistema de TV a cabo mexicano se expande em ritmo elitista, centralizado e pausado. A instalação começou nos bairros

nobres da Cidade do México, depois em cidades importantes de alguns outros Estados. “[...] foi e é a enorme cobertura pela TV aberta e gratuita para audiência, que conseguiu a Televisa, o que até certo ponto faz não tão desejável a televisão paga [...]”, opina Guillermo Orozco (2002, p. 232). A Televisa é dona da televisão paga mais acessível no México, além de ser proprietária da Sky. Este poder de inibir o êxito de outros canais vai de encontro à situação nos demais países da região, onde a TV a cabo está cada vez mais desenvolvida e acessível.

Um passo muito importante destaca a Televisa no mercado internacional, com a criação da **Univision** (parceria entre Televisa e Venevisión, da Venezuela), emissora destinada ao público hispânico, cada vez maior e mais influente, residente nos Estados Unidos. A internacionalização veio do quase já saturado mercado da Televisa em território mexicano. Não só a TV, mas também o endereço eletrônico ([www.univision.com](http://www.univision.com)), é um dos favoritos para quem quer estar por dentro da vida dos artistas e saber tudo sobre as novelas mexicanas exibidas naquele território. Além de poder frequentar fóruns sobre famosos e de telenovelas que reúnem participantes de diversas localidades do mundo, inclusive um grande número de brasileiros. A programação da Televisa também chega a países da América Latina e da Espanha. O *Canal de las Estrellas* é visto diariamente nos Estados Unidos, na América Central e do Sul, na Europa e na África. É o preferido do público mexicano, e onde são transmitidas as novelas favoritas, inclusive as que são vistas no SBT. O sustento da televisão mexicana está em suas telenovelas, que, assim como as demais programações, recebem atenção especial para tornarem-se cada vez mais atrativas nacionalmente e aos destinos de exportação. Na lista dos fenômenos da Televisa estão as inesquecíveis histórias de *Alborada*, *Amor em Custodia*, *Los Sánchez*, *La Hija del Jardiner* e os sucessos também no Brasil *Amor Real*, *Rubí*, *La Madrastra*, *Rebelde* e *La Fea más Bella*, segundo Álvaro Cueva.

Será o surgimento da telenovela, profundamente enraizada nas tradições culturais mexicanas e herdeira

de gêneros tais como a literatura e a canção popular, o fotoromance e o cinema mexicano o fato que identificará mais notavelmente a grande empresa (CIFUENTES, 1987, p. 38).

Entre 1975 e 1985 houve um *boom* de concessões de TVs regionais e de criação de canais educativos e culturais, “[...] que ao longo da história mexicana de televisão acabaram por funcionar como ‘válvula de escape’ de um sistema televisivo que sempre pôde resolver seus conflitos e sair triunfante com a sempre oportuna intervenção e generosas concessões dos governantes do PRI no turno”, (OROZCO, 2002, p. 205, tradução nossa). Foi nesse período que nasceu o Imevisión – sistema estatal de TV que durou 10 anos, quando foi adquirido pela Televisión Azteca, junto com o canal cultural 22, num momento em que o governo colocava à venda canais televisivos estatais.

[...] com o encerramento desta operação encerrou para o México o que talvez foi o último momento histórico onde a televisão pôde haver sido diferente e oferecer um modelo televisivo variado e verdadeiramente alternativo [...] a TV Azteca veio a ser “mais do mesmo”, com a diferença de que, pela primeira vez, em meio século de televisão no México, se abria uma concorrência pela audiência nos canais de TV (OROZCO, 2002, p. 228, tradução nossa).

Quando começa a obter maior êxito, em 1993, ano de sua privatização, no governo de Carlos Salinas de Gortari, a Azteca resolve investir em telenovelas e noticiários para competir com a Televisa. Conseguiu atingir bom nível com as produções criativas *Nada Personal* e *Mirada de Mujer*. Várias tentativas foram feitas, sem êxito, para oferecer opções diversas na guerra pela audiência, embora a Televisa e a TV Azteca (com a aquisição da Telemundo e da CNI, ambas nos Estados Unidos), mais recentemente, dominem o mercado televisivo mexicano.

[...] a Televisa é para a televisão mexicana o que a Igreja Católica é para a religião, algo super poderoso que dominou nossos corações de geração em geração. Não é fácil renunciar a isso como para qualquer mexicano não é fácil renunciar ao catolicismo [...] (CUEVA, 2006, tradução nossa).

O fato de a televisão no México ser o principal meio visual de informação, educação e entretenimento da maioria da população deve-se, de certa forma, ao escasso hábito da leitura, o que faz com que os mexicanos associem a televisão como a única forma de obter os recursos que o meio proporciona. Yvete García, autora do artigo *La television mexicana: su influencia em la cultura popular* (2002), critica duramente a criação de programas que ela define como “mediócras” e “destinados às mais baixas demandas da cultura”. Televisa e TV Azteca seguem na competição entre si na guerra pela audiência, embora a última jamais tenha se constituído numa sólida ameaça.

## **Capítulo 4**

# **A telenovela mexicana no país e os telespectadores brasileiros**

Este capítulo apresenta o resultado da pesquisa, os relatos e as opiniões dos 30 telespectadores de novelas mexicanas, a maior parte deles dos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. A escolha foi aleatória, feita com participantes de fóruns sobre telenovela mexicana e comunidades do site de relacionamentos Orkut. Após o envio de mensagens explicando o porquê do interesse em entrevistá-los, os que se dispuseram a participar davam seus e-mails, para onde as perguntas foram enviadas e eles puderam responder às seis questões elaboradas a respeito dos gostos por essas telenovelas importadas.

Em cada subtítulo, revelações deixam claro a exigência desse público quando senta diante da TV, o que eles esperam de uma ficção seriada, em alguns casos, com exemplos relacionados à emissora concorrente, líder de audiência.

## 4.1 Por que assistir a uma novela mexicana?

Argumentos diferentes expressaram uma intenção única dos entrevistados enquanto telespectadores de novelas mexicanas: o que eles querem é fugir da realidade, “viajar” em histórias simples, de fácil assimilação, com o drama e o romance característicos daquelas produções. Em *O que leva você a assistir às novelas mexicanas?*, Marcela Laryssa respondeu: “Acho que são as histórias, que sempre me chamaram mais atenção que as histórias brasileiras” (2006). “Gosto de como os assuntos são tratados, sempre há algum ponto crítico que o faz assistir ao próximo capítulo” (MARQUES, 2006).

É tudo muito pronto e fácil de ser entendido, como acho que deve ser uma novela. Para você sentar em frente à TV e acompanhar a saga dos personagens, sofrer e sorrir com eles, sem se preocupar com mais nada. [...] basta ser mexicana para que eu acompanhe e torça pela mocinha até o final (VIEIRA, 2006).

Acho que a novela mexicana tem uma característica peculiar. Enquanto as novelas da rede Globo optam por tramas mais reais, muitas vezes, vejo maldade nas novelas globais. Me refiro à maldade do dia-a-dia. Sei que é realidade, mas se estou cansada de ver isso nos noticiários, vou assistir a uma novela com tais características? [...] os ares de romance das novelas mexicanas nos fazem sonhar um pouco mais com amor. E eu, por ser uma pessoa extremamente romântica, prefiro esse tipo de novela (ALBERNAZ, 2006).

O respeito para com o telespectador é um dos principais fatores que me levam a assistir novelas mexicanas. O fato de não ser agredido a qualquer momento por cenas altamente erotizadas, vocabulário de

baixo nível e principalmente valores humanos distorcidos conta muito também. Prefiro o estilo tradicional, que tem uma mensagem de amor e esperança ao fim, porém com uma trama apimentada por fatos não muito comuns no cotidiano (MOURA, 2006).

A trama *Viviana*, grande sucesso mexicano, passou pelo “pente fino” da Direção Geral de Rádio, Televisão e Cinematografia, órgão responsável pela censura da programação. *Viviana* foi produzida com cenas fortes de erotismo e abordou o tema bigamia, considerado escandaloso para o público mexicano, mais conservador que o brasileiro quando o assunto é sexo. A novela foi produzida em 1978 pela Televisa e transmitida pelo SBT em 1985, protagonizada por Lucía Méndez e Héctor Bonilla.

## **4.2 Características que chamam a atenção**

Os elementos considerados típicos de novelas mexicanas – e por tantas vezes alvo de críticas e chacotas – são exatamente os que atraem os entrevistados, que declararam preferir esse tipo de conteúdo. Histórias irreais, envolventes, que transmitem fortes emoções logo no primeiro capítulo, o drama exagerado, o mundo “cor-de-rosa”, com relacionamentos amorosos que mais parecem um conto de fadas, embora no início sejam aparentemente impossíveis de alcançarem um final feliz; tramas inocentes, sem apelo sexual, que dão ênfase às relações familiares (a família como base de tudo) e o enfoque na religiosidade<sup>1</sup>; revanches, encontros e desencontros, contrastes entre os que sofrem e depois dão a volta

---

<sup>1</sup> A forte devoção pela Nossa Senhora de Guadalupe, ou Virgem de Guadalupe, tem lugar garantido nas cenas de novelas e os católicos a consideram a Patrona da Cidade do México. Não falta uma cena em que a mocinha protagonista da história se ajoelhe diante da imagem da santa e peça perdão ou proteção.

por cima, e os vilões têm, enfim, os castigos merecidos pelos males causados. Todos esses ingredientes não podem faltar numa produção mexicana, já que a tornam interessante para a quem as vê.

A simplicidade de conteúdo chama a atenção e é determinante na escolha do estilo preferido – o do gênero adotado pela Televisa – e também na permanência dessas tramas no ar há mais de 20 anos. “[...] o texto simples e chamativo, pois é muito difícil captar a atenção com algo simples e é isso que as telenovelas mexicanas conseguem e têm tido sucesso durante décadas”, respondeu Maria do Carmo Grünewald (2006) à pergunta *Do que você mais gosta/o que mais te chama atenção numa produção mexicana?* “Além de gostar muito das histórias, gosto da dramatização dos atores e atrizes, se na novela eles têm que sofrer, parece que eles sofrem mesmo, até na vida real” (FERRAZ, 2006).

A forma como são abordadas as histórias, principalmente os romances, os fatos engraçados que ocorrem em algumas histórias também são muito bons, realmente fazem rir. E também o fato de não abordarem tanta maldade na novela como são feitas nas produções brasileiras (CAMATA, 2006).

O fenômeno de audiência *Rebelde* (2005) chega a ser comparado com *Malhação*. As aventuras e os conflitos de Mia (Anahí), Miguel (Alfonso Herrera), Diego (Christopher Uckermann) e Roberta (Dulce Maria) no colégio Elite Way School faz a cabeça dos adolescentes. Na novela, eles formam o grupo musical RBD, que já encantou crianças e adolescente dos Estados Unidos e de vários países latino-americanos, inclusive do Brasil – onde, até abril de 2006, haviam alcançado a marca de um milhão de Cds (em espanhol e português) e DVDs vendidos.

Em *Rebelde*, por exemplo, o que me chamou atenção foi a maneira como os jovens estão sendo retratados, de uma forma mais real, mais humana, sem ten-

der muito pra eterna divisão de "pessoas boas" e "pessoas más", abordando temas universais como drogas, conflitos com os pais, busca de sua identidade, preocupação com o corpo [...] e o interessante é ver como uma novela mexicana consegue ser mais ousada e captivar o público da que eterna novela brasileira "Malhação" (que até então era a única novelinha teen), na qual ano após ano repete-se o mesmo enredo, trocando apenas o casal principal e a vilã que quer desesperadamente separá-los (FREITAS JÚNIOR, 2006).

Ao julgar os atrativos de uma novela mexicana e o que mais chama a atenção, Juliana Valverde afirma: "Gosto da trama, dos atores e das trilhas sonoras. Mas principalmente o fato de não usar tantas cenas de nudez e sexo para conquistar o público. [...] além do romantismo sempre presente, que pouco encontramos numa produção brasileira" (2006).

O rótulo de "dramalhão" deve-se às situações difíceis que parecem não ter fim, a menos quando se aproxima a data de término da novela. A protagonista, "mocinha" da história, não economiza lágrimas e sofrimento pelo amor tido como impossível de ser concretizado, e quem está ao seu redor compartilha da sua dor. "O exagero, um problema, não é só um problema, é um probleeeeeeeeeeeeeeeeeema. A maquiagem não é básica, eles adoram exagerar em tudo e eu acho isso muito interessante" (FOPPA, 2006).

No exemplo de *Mariana da Noite* (2006), Mariana (Alejandra Barros) acha que está sob efeito de uma maldição, já que todos os homens que se apaixonam por ela morrem. Desta forma, decide renunciar para sempre ao amor. Sua vida passa a ser cheia de amarguras e ela, em sinal de luto, começa a usar apenas roupas pretas. Até quando conhece Ignácio (Jorge Salinas), que trabalha na fazenda do seu pai. A princípio tenta evitá-lo, com medo de que a "maldição" venha à tona novamente. Entretanto, o amor fala mais alto e os dois começam um romance às escondidas. Mas os problemas perseguem a vida do casal, que precisará driblar Atílio

(César Évora) homem de quem Mariana acredita realmente ser filha. Na verdade, Atílio foi casado com a falecida mãe de Mariana e deseja a enteada como mulher, já que cresceu e se parece muito com a mãe – portanto, não permite que nenhum homem se aproxime dela com segundas intenções, decidindo matar quem ouse tentar conquistá-la.

Como afirma o autor Daniel Filho, elementos cruciais para a composição de uma novela são o mocinho, a mocinha ingênua, o filho perdido em busca da própria identidade, o velho, o jovem, o romance jovem, além de simplicidade ao apresentar uma história, com clareza e poucos personagens centrais, para não confundir o telespectador. “Evidentemente, uma boa história, com suas subtramas bem delineadas, poucos personagens e um grande elenco de atores. Um diretor com muita sensibilidade, senso de humor [...]”, respondeu a atriz Angélica Aragón a um site<sup>2</sup>, quando perguntada sobre os elementos fundamentais de uma telenovela.

É comum serem taxadas de “mesmice” ou “todas iguais” ou “sempre a mesma história” essas telenovelas que trazem mulheres jovens, de uma classe social desprivilegiada, e que graças ao fato de se apaixonarem por um homem de família rica conseguem enfrentar obstáculos, sair da miséria, derrubar a barreira do preconceito, causar arrependimentos, mudar a forma de pensar de quem maltratava a pobre mocinha, fazer os que não a aceitavam pedir perdão a ela e colocar os vilões em seus devidos lugares – embora, antes dessas conquistas, seja necessário o sofrimento que para os telespectadores parece interminável. Sendo o romance o ponto chave numa novela, essa fórmula pode ser contada de várias maneiras, sob diferentes aspectos e enfoques.

Em *O Privilégio de Amar* (1999), Cristina (Adela Noriega) é uma moça criada no orfanato e que sonha em ser modelo. Ela tenta uma oportunidade numa loja de roupas de grife cuja dona ela não imagina ser a própria mãe, Luciana (Helena Rojo). É nesta

<sup>2</sup> Disponível em [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2004/nosotros/actores\\_de\\_telenovela/newsid\\_3409000/3409907.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2004/nosotros/actores_de_telenovela/newsid_3409000/3409907.stm).

nova profissão que Cristina conhecerá o amor de sua vida, Vitor Manuel (René Strickler), enteado de Luciana.

Na trama infantil *O Diário de Daniela* (2000), a humilde Natália (Yolanda Ventura) inicia o romance com o companheiro de trabalho Henrique (Marcelo Bouquet/Gerardo Murguia) após a morte da esposa. Na verdade, trata-se de um acidente provocado por Helena (Mónica Sánchez), com o objetivo de se casar com Henrique, e que agora fará de tudo para separá-lo de Natália.

*Rubi* (2005) conta a história da personagem de mesmo nome. O maior desejo de Rubi (Bárbara Mori) é casar-se com um homem rico, que a tire da pobreza. Essa ambição a faz deixar o homem que ama, por ele não ter dinheiro, para roubar o noivo de Maribel (Jacqueline Bracamontes), mulher rica e bondosa que considera Rubi como irmã. Apesar dos desencontros amorosos, a protagonista nada tem de inocente. No final, após sofrer um acidente e ter a perna amputada, usou a sobrinha para se vingar do trágico destino que a vida lhe reservou.

[...] eu assisto novelas latinas porque cada uma tem uma história diferente, aborda uma situação diferente e tem uma moral diferente. Cada uma encanta de alguma maneira, seja atual ou antiga. Novela mexicana não é a mesma coisa como muitos dizem. Novelas Mexicanas têm um enredo e são bem trabalhadas, o problema de não fazerem tanto sucesso aqui é porque as pessoas são "reféns" da Rede Globo e não dão chance para que outras novelas de outras culturas (no caso aqui abordado, a cultura latina, ou seja, a cultura mexicana [...]) (LOPES, 2006).

Nem os eventuais erros de produção e a dublagem considerada ruim são capazes de tirar da frente da TV esses telespectadores – mesmo vendo nas novelas da Globo maior qualidade na produção. O carisma dos atores e dos seus personagens, a cultura mexicana (com todo o conservadorismo) e os pontos turísticos do México, bastante explorados nas novelas, constituem um atrativo

para os fãs – e fazem os deslizes passarem despercebidos. “A maneira transparente como transmitem a cultura do País é o que mais chama atenção, é feita a abordagem de vários temas, mas a cultura, os modos desse povo viver, estão sempre presentes” (COUTINHO, 2006).

Essencial para prender o telespectador e mantê-lo ansioso em saber o decorrer e o desfecho da história, o dinamismo também é uma característica favorável em qualquer novela – e parece mais evidente nas tramas mexicanas. “Todo dia acontece algo diferente, mas se perdermos alguns capítulos é possível continuar acompanhando” (2006), respondeu Gabriela Duarte Correia à questão *Do que você mais gosta/o que mais te chama atenção numa novela mexicana?* Uma referência ao porquê da admiração pelo fator simplicidade, que permite um bom entendimento das novelas. *Qual novela mexicana você mais gostou de assistir e por quê?*, Kamila Cerdeiro lembrou: “A *Usurpadora*, que foi uma novela que nos deixava pregada na frente da TV esperando a hora de começar, a mesma coisa aconteceu quando vi *Maria do Bairro* pela primeira vez” (2006).

Tanto *A Usurpadora* quanto *Maria do Bairro* trazem a atuação marcante dos vilões logo no início, com o objetivo de destruir os inocentes. É um disparate: quem realmente merece ser feliz tem essa tal na felicidade nas mãos daqueles de má índole – que só recebem o castigo no final, para desespero dos que torcem pelos bondosos.

### 4.3 Comparações e preferências

Sob o ponto de vista dos entrevistados, existem aspectos negativos nas novelas da Globo apontados como cruciais para fazê-los mudar de canal e preferir assistir às novelas mexicanas: a complexidade dos temas abordados, considerados impróprios para exibição, como o erotismo intenso e constante, a violência, a manipulação que exercem sobre os telespectadores no dia-a-dia e a aliena-

ção – são argumentos citados na pergunta *Qual(is) a(s) maior(es) diferença(s) que você nota numa novela mexicana, comparando com as produções brasileiras (Globo)?* “As novelas da Globo são mais realistas, mas se eu quisesse realidade eu assistiria a um jornal, não a uma novela” (2006), enfatizou Marcela Laryssa. “A preocupação com o que será mostrado e para quem será mostrado” (MOURA, 2006).

As produções brasileiras exploram mais o lado sensual e sexual na relação entre os personagens. As novelas mexicanas desenvolvem o lado sentimental da relação. Durante toda a novela eles ficam nos conflitos sentimentais entre os personagens e, geralmente, só depois de muito “desenvolver” a relação os personagens chegam ao relacionamento sexual (em algumas novelas, pois na maioria isso não chega a acontecer). Embora pareça antiquado para os dias de hoje, isso leva o telespectador a entender que o mais importante é o sentimento e toda a vivência com a outra pessoa, e não a vida sexual com ela. Além disso, as tramas mexicanas não param, os personagens estão em constante evolução, ou regressão, sempre há uma nova descoberta ou uma nova intriga a cada capítulo” (RODRIGUES, 2006.).

*e Qual dos estilos de novela você prefere: o das mexicanas ou da Globo? Por quê?*

Prefiro novela mexicana porque tem algo de inocente e conservador que as novelas da Globo não têm. Isso me faz sempre acompanhar as novelas que passam no SBT. Drama e romance são bem mais visíveis numa Maria do Bairro do que em Belíssima” (VIEIRA, 2006).

Das mexicanas [...] o problema das novelas da Globo, principalmente as das 21h, é que tem muito

astro, são atores bons mas histórias ruins, acredito que ela valoriza mais o elenco em si do que a própria história, além de que a Globo utiliza sempre os mesmos atores com os mesmos autores, fica sempre igual, tem que dar oportunidade a talentos novos (SANTOS, 2006).

Eu prefiro as tramas mexicanas. Apesar de as novelas da Globo serem melhor produzidas, algumas superproduções globais contam com um grande elenco, bons diretores e conteúdo nenhum. Não te levam a mensagem alguma, não despertam nenhum sentimento (seja bom ou ruim), o que as tramas mexicanas provocam. Ou você ama a novela (ou algum personagem específico) ou você odeia. As tramas mexicanas te envolvem de tal forma, que não há como ser indiferente (RODRIGUES, 2006).

Estariam as novelas produzidas pela Globo passando por uma mudança, talvez devido à concorrência das tramas mexicanas? De acordo com as palavras de Jefferson Cândido, consultor de novelas do SBT, durante entrevista concedida em 9 de fevereiro de 2006, “a ordem na Globo é ‘mexicanizar’ as novelas”. O autor de novelas Lauro César Muniz, criador do texto da novela *Cidadão Brasileiro*, da Record, contou à revista *Isto É Gente* sobre os problemas enquanto profissional da Globo: “[...] em 2004, numa reunião, ouvi absurdos. Um dos diretores disse que a intenção era fazer novelas nos moldes mexicanos para exportar mais [...]” (MUNIZ, 8/5/2006).

Na opinião de Eudes Antônio de Freitas, “[...] percebo também que cada vez mais as novelas brasileiras estão com enredos parecidos com as mexicanas, com amores impossíveis, personagens carregados de drama, luta entre vilão e mocinho, bem e mal [...]” (2006). E prossegue “a Globo quer manipular a população com suas novelas descaradamente, distorcendo alguns fatos,

impondo moda, comportamentos e [...] e a maioria de seus telespectadores não pára pra pensar nisso ou não percebem”. Ainda na mesma questão Thaliane Coutinho completa: “eu prefiro as novelas mexicanas, por tratarem de temas mais interessantes, como o amor e a bondade da maioria dos personagens. É disso que a sociedade precisa. Violência, como a Globo exige, nós vemos ao vivo todos os dias” (2006).

É uma característica única, de acordo com os entrevistados, que indivíduos de qualquer idade possam sentar diante da TV, relaxar e acompanhar uma história sem medo de que uma cena erótica ou violenta acabe com o momento de lazer e, por fim, leve cada um a ter seu próprio aparelho televisor em lugares onde possam assistir à novela favorita sem peso na consciência. Afinal de contas, são raras, hoje em dia, as vezes em que a televisão consegue unir as pessoas com interesses em uma mesma programação. Ainda na pergunta sobre a preferência, Luciane Casagrande ressaltou seu gosto pela novelas mexicanas, “pois toda família pode assistir sem nenhum constrangimento” (2006).

Acho que o fundamental em qualquer história, para ser acompanhada diariamente, é o tema principal e como as tramas vão se desenrolando no decorrer dos capítulos. O fundamental é uma boa história, com personagens que nos faça torcer por eles e por um final feliz (PASTORE, 2006).

O jeito mexicano de fazer novelas consiste, sim, em destacar alguns poucos personagens como principais. O restante se resume a papéis secundários, meramente complementares. E não se trata de algo que passe despercebido ao comparar o gênero mexicano ao global. A atriz venezuelana Gabriela Spanic<sup>3</sup> reparou,

<sup>3</sup> Gabriela Spanic fez novelas no México e esteve no Brasil devido ao sucesso como protagonista de *A Usurpadora*, no papel das gêmeas Paola e Paulina. Ela foi entrevistada pelo então programa semanal do SBT *De Frente com Gabi*, apresentado por Marília Gabriela, levado ao ar em 07 de novembro de 1999.

ao assistir novelas brasileiras exportadas para seu país, que aqui um maior número de atores e histórias ganham destaque numa mesma novela, enquanto que no México tudo gira ao redor do casal protagonista e todas as histórias paralelas vividas pelos demais núcleos influenciam na principal. Ora, a ênfase dada aos protagonistas de novelas mexicanas, a uma única história, não deixa de ser uma forma de prender a atenção do telespectador e evitar que ele seja disperso a outros destinos da trama. Isso justifica a opinião de Andre Pastore de que o desenrolar do tema principal é importante, como uma estratégia, para levá-lo a fazer sua escolha de qual novela assistir.

A trama central sempre é levada em conta na novela mexicana. A produção brasileira mistura muito, e a mexicana leva a sério o papel de mostrar a história central. Além disso, os protagonistas mexicanos sofrem mais que os do Brasil, a gente se emociona logo no primeiro capítulo, já na novela do Brasil, eles fazem isso gradativamente e com isso personagens secundários às vezes tomam o lugar do principal (VI-EIRA, 2006).

O que dizer das cenas do último capítulo das novelas mexicanas, aquele instante que, mesmo previsível, é esperado durante toda a trama e não pode faltar? Todo telespectador que se preze não pensaria duas vezes antes de dizer o que acontece com o par romântico: eles se casam, na grande maioria das vezes. É o “adeus” a uma novela. O casal sai da igreja após a cerimônia – católica – e o tradicional “Fim” vem acompanhado de um beijo ou de uma cena carinhosa entre os dois. Embora repetitivo, agrada. “As novelas da Globo podem fazer o maior sucesso, mas o final desagrada a quem está acompanhando” (OLSEN, 2006).

Claro que, antes do casamento, há o desfecho completo, com direito a vilões mortos, na cadeia, pagando pelo que fizeram. Alguns personagens de má índole têm direito ao arrependimento,

com a mudança total da forma de agir e de pensar, e ganham o carinho de todos.

#### **4.4 As favoritas dos brasileiros**

No mesmo grau de importância das mocinhas mexicanas estão as vilãs (ou os vilões), que convencem a qualquer um e também roubam a cena. Não é por acaso que na preferência dos entrevistados prevaleceu, como melhor novela mexicana já exibida no Brasil, *A Usurpadora* (1999) e a trilogia *Maria Mercedes* (1996), *Marimar* (1996) e *Maria do Bairro* (1997). No primeiro caso, as irmãs gêmeas Paola Bracho e Paulina Martins (Gabriela Spanic) tiveram grande destaque. Paola, a irmã má, não descansou antes de conseguir usar Paulina a qualquer preço para satisfazer suas vontades e se vingar da família. “Para dar charme a uma novela, duas coisas são necessárias. Primeiro, o personagem principal. Ele deve ser intrigante, diferente, sedutor, com alguma característica peculiar [...]” (DANIEL FILHO, 2001, p.68). Seguindo a “febre” de *A Usurpadora*,

Foi uma grande novela, com uma grande produção, que foi um marco das novelas mexicanas em que muitas pessoas que não assistiam a essas novelas perderam esse preconceito e viram que o México consegue fazer boas novelas, muitas vezes melhores que as brasileiras (MARIA APARECIDA, 2006).

Paola decide tirar uns dias de férias com o amante no litoral e mente para o marido, Carlos Daniel (Fernando Colunga). A desculpa é de que precisaria fazer alguns exames médicos. Num hotel requintado encontra Paulina trabalhando no banheiro. Imediatamente percebe a semelhança entre as duas e começa a planejar uma forma de fazer a moça se passar por ela durante um ano nada casa de sua família rica.

Na trilogia das “Marias”, as personagens interpretadas por Thalia enfrentaram todo tipo de atrocidades das vilãs. Em *Maria do Bairro* (remake de *Os Ricos também Choram*), Maria foi vítima de toda a vingança e perversidade de Soraya Montenegro (personagem vivida por Itatí Cantoral), que acusava a Maria de roubar o homem que ela desejava. “Com certeza Maria do Bairro... Tudo o que eu esperava de uma novela mexicana, se fez presente nessa produção” (MARQUES, 2006). Após exibição da trama na Indonésia, a protagonista e cantora Thalia gravou um CD com todas as músicas no dialeto “Tagalog”, tamanho o sucesso que fez no local.

Quem acompanhou *Marimar* se lembra da pobre moça que vivia com os avós numa casa de madeira à beira mar e teve a infelicidade de se apaixonar pelo filho de um fazendeiro, Sérgio Santibañes (Eduardo Capetillo). A madrasta de Sérgio, Angélica, (Chantal Andere), atirou uma pulseira valiosa na lama e, aproveitando-se da ingenuidade de Marimar, pediu que retirasse a jóia com a boca, caso quisesse que o objeto fosse seu. Depois de ficar com a pulseira, foi acusada de tê-la roubado. Como se não bastasse, provocou um incêndio na casa dos avós de Marimar com eles dentro. Anos mais tarde, foi a vez da madrasta ser humilhada. Desta vez no papel de uma distinta senhora, Marimar tinha consigo as escrituras da fazenda que foi tomada de Angélica e do marido. Para recuperá-las, a vilã precisou pegá-las na lama, com a boca. No final, morreu queimada, da mesma forma que fez com o casal de velhinhos ao atear fogo na cabana de palha.

*Maria Mercedes* narrou a situação de uma menina humilde que passava por todo tipo de constrangimento e vergonha ao lado do pretendente rico, já que não era da mesma classe social que a família dele.

Thalia, que ficou conhecida no Brasil pelas três novelas citadas, é, antes de ser atriz, cantora com cerca de 20 anos de carreira e intérprete da trilha sonora das novelas que protagonizou, incluindo *Quinze Anos* (1991) e *Rosalinda* (2001). Além das histórias das tramas que participou, o sucesso delas vem também do

carisma da artista, que já esteve de passagem pelo Brasil e foi lembrada no questionário na pergunta “*Qual novela você mais gostou de assistir e por quê?*” “[...] todas da Thalia, porque eu sou fã e é ela quem dá ibope às novelas” (SOUZA, 2006).

Exibida pela primeira vez no Brasil em 1991, *Carrossel* também esteve no ranking de preferência das 30 pessoas entrevistadas, quase todas entre 20 e 25 anos de idade. O dia-a-dia da professora Helena (Gabriela Rivero) com seus alunos foi por muitas vezes a primeira novela mexicana assistida, considerada um marco na infância e no hábito de ver tais novelas. “Desde criança gostei de assistir às tramas mexicanas. A primeira foi *Carrossel*. A partir daí, não parei mais” (ALBERNAZ, 2006).

Os fãs talvez não saibam que a primeira versão da novelinha, em 1937, é argentina e, na verdade, tratava-se de um radionovela, com o título original *Jacinta Pichimahuida, la Maestra que no se Olvida*, de Abel Santacruz. Posteriormente, ganhou três versões para a TV, nas décadas de 60, 70 e 80: duas de mesmo nome e, a terceira, ainda na Argentina, chamou-se – *Señorita Maestra*. Em 1976, chega às telas do cinema, com *Jacinta Pichimahuida se Enamora*. Mais de dez anos depois (1989), é produzido o *remake* mexicano *Carrossel*, que ganhou mais duas adaptações, todas transmitidas no Brasil pelo SBT, com os títulos em português *Carrossel das Américas*, e *Viva as Crianças!*

O ponto de partida para começar a ver novelas pode ser dado por conta própria ou pela influência de quem já assiste; O incentivo pode vir da família, como aconteceu com Flávia Tropa “[...] meu pai sempre gostou e me influenciou a ver as novelas também, desde novinha” (2006). Algumas pessoas perderam as contas da data ou de qual foi a primeira novela que acompanhou.

Quando machuquei meu joelho em 2000, passei a ficar mais tempo em casa e deixei de praticar esportes. Aí comecei a ver a reprise de *A Usurpadora* e a inédita *Sigo te amando*, nas tardes de 2000. Desde então tenho seguido com frequência e acompanhado todas (TRIGUEIRO, 2006).

Ao mesmo tempo que um autor brasileiro defende a tendência pelas histórias sem referência à realidade – “As novelas não são mais, na sua maioria, antenadas com a atualidade, com um comportamento que esteja em evidência. Talvez tenham sido feitas muitas delas, as coisas estejam acontecendo muito rápido e os truques não surtam mais efeitos” (DANIEL FILHO, 2001, p. 71) – um artigo de Raúl Dopico, de 1998, afirma que

A telenovela mexicana do terceiro milênio terá que ter conteúdos mais ousados, mais atuais, mais realistas [...] ocupando a vida de todos os extratos sociais [...] dar um tratamento novelesco ao fato real e um tratamento real ao imaginário [...] fazer tramas mais complexas [...] personagens mais complexos [...] dar ao telespectador a liberdade de sonhar e de encontrar o humor, o amor, a crítica e a diversidade, isso é, respeitar o público (tradução nossa).

Dopico aponta para a necessidade de a Televisa ajustar-se aos novos tempos, tanto no conteúdo das histórias quanto nos investimentos com tecnologia de produção, sem, claro, deixar de lado as regras básicas do melodrama.

Não é para menos que, no *ranking* das preferidas estejam as novelas da Thalia – *Maria Mercedes*, *Marimar* e *Maria do Bairro* –, *A Usurpadora* e *Carrossel*. Nos três primeiros casos, mesmo com histórias repetitivas, Thalia soube conquistar o público ao desempenhar muito bem o papel de menina completamente indefesa, próximo do estilo “bobinha”, que não entende nada da vida, e que, aos poucos, as tragédias da vida lhe ensinam a ser uma mulher de personalidade forte, de caráter, que aprende a conviver no meio dos milionários que um dia a odiaram.

A versatilidade para encarnar dois papéis completamente distintos e dar vida à usurpadora mais famosa de todos os tempos consagrou a carreira de Gabriela Spanic. Quem nunca se depa-rou assistindo aos capítulos e torcendo para que tudo desse errado nas armadilhas da perversa Paola, e que sua bondosa e pobretona

irmã, Paulina, tivesse todo o êxito merecido? Deu até para esquecer, nem que fosse por alguns momentos, de que as duas eram interpretadas pela mesma atriz.

Gabriela Rivero, professora das crianças mais queridas já vistas em uma telenovela no Brasil, era também uma espécie de anjo da guarda dos personagens que ficaram marcados por suas travessuras, problemas familiares e os desentendimentos causados entre alunos ricos, de classe média e pobres estudando na mesma classe. Personagens como a loira de olhos azuis, rica e filha de médico, Maria Joaquina (Ludwika Paleta), que tirava vantagem de todos os colegas, em especial de Cirilo (Pedro Javier Rivero), pelo fato de ele ser negro e de família humilde e o preguiçoso nos estudos, porém com um coração nobre, Jaime Palillo (Jorge Granillo), que sempre estava metido em encrencas, nunca foram esquecidos.



## Considerações finais

Simplicidade, romantismo e inocência. Essas três características tornam as telenovelas mexicanas fenômeno de audiência e um produto rentável há mais de duas décadas na grade de programação do SBT, desde a exibição do sucesso *Os Ricos também Choram*, em 1982.

O romance é o tema central de qualquer telenovela. O diferencial está nas diversas formas de se desenvolver uma trama e destacar o assunto principal com maior ou menor intensidade, drama e elementos trágicos, com o núcleo de protagonistas em destaque ou enfatizando diversas histórias paralelas e explorando a complexidade de temas, caso da novela brasileira.

Quem acompanha novela mexicana considera o hábito de assisti-la uma forma de entretenimento, e não um meio de informação. Os temas complexos que fazem parte do cotidiano, quando tratados como eixo principal de uma história, acabam rejeitados pelo público que espera desfrutar de um drama simples, fora do contexto atual, e poder estar à vontade para fazê-lo diante de toda a família, sem constrangimentos com cenas de sexo e violência.

Se um dramalhão mexicano tem o objetivo de entreter, justifica-se o porquê desse estilo de ficção estar centralizado nos acontecimentos de um núcleo específico – o do casal protagonista e seus familiares mais próximos ou amigos íntimos: atores demais e excesso de casos paralelos, como se todo o elenco carregasse o papel principal, acaba por tornar a história difícil de ser compreendida, se é o caso de o telespectador querer apenas estar diante da TV e criar expectativas com o desenrolar da trama sem precisar

de reflexões profundas sobre ela. Por isso há quem busque o romance “água com açúcar”, o drama de vida da mocinha sofredora e a vilã que merece todos os castigos, ingredientes fundamentais das “novelas rosas” mexicanas. É a facilidade de entendimento que as leva a ter um número de atores reduzidos e a transmitir a impressão de que todos se conhecem, por meio das histórias entrelaçadas.

Nem todos os que responderam às seis perguntas deixam de acompanhar também as novelas da Globo. Essa flexibilidade de gosto por estilos de produção diferentes representa a tendência a um equilíbrio: esse grupo de entrevistados não quer só o romance do início ao fim, nem todo o exagero das produções brasileiras ao retratarem a nossa realidade. Tanto que, se o cotidiano do povo mexicano começasse a ser abordado em suas novelas, esse fato poderia instigar a curiosidade de quem já as acompanha e, por que não, atrair novos telespectadores.

Se uma pessoa que assiste novela mexicana estivesse encarregada de comparar as produções do Brasil e do México, certamente diria que a Televisa não se interessa em investir grandes quantias em dinheiro nas ficções seriadas e, portanto, opta em continuar na mesmice. Ou, ainda, que se trata de uma estratégia de neutralização para ser aceita no mercado internacional, seja latino-americano, asiático ou europeu. É verdadeira a intenção de atingir os públicos de outros países e que em qualquer lugar a história da novela seja entendida. Entretanto, é provável que nenhum telespectador brasileiro tenha tomado conhecimento de que a realidade não revelada nas tramas se deve ao complexo de inferioridade dos mexicanos – conforme entrevista realizada com o pesquisador Álvaro Cueva –, relacionado ao passado histórico daquele país. Tudo a ponto de selecionar atores estrangeiros para fazer parte do elenco de uma novela.

A entrevista realizada com o jornalista mexicano e pesquisador de telenovelas foi, sem dúvida, a parte mais esclarecedora da pesquisa necessária para desenvolver este trabalho. Se o melodrama do México constitui público no Brasil, o mesmo não acon-

tece com as produções brasileiras lá, exatamente pela diferença de temas abordados e a forma como eles são tratados, o que se tornou um agravante, pois lá não foram bem aceitas a forma brasileira de produzir novelas, as nossas particularidades e a cultura brasileira, tão evidente nas tramas e ao mesmo tempo bastante diferente da mexicana. A colaboração dos 30 telespectadores levou à percepção da quase uniformidade nas respostas obtidas, o que significa uma padronização no interesse levado em conta na hora de escolher assistir a uma novela mexicana.

Conhecer o desenvolvimento da telenovela no Brasil possibilitou entender que o gênero aqui no País não surgiu e foi para a TV nesse formato global que conhecemos hoje. Até a exibição de ***Beto Rockefeller***, em 1968, quando o drama televisivo assume definitivamente identidade nacional, os brasileiros acompanhavam textos adaptados de originais cubanos e argentinos, ainda provenientes da era da radionovela e adaptados para a televisão. As tramas dos países da América Latina tinham traços parecidos. Somente no começo da década de 70 as narrativas começam a ter características próprias dos lugares onde eram produzidas. Se não fosse a iniciativa trazida com a produção de “*Beto...*”, é possível que atualmente víssemos a TV Globo exibindo os conflitos amorosos e familiares da mocinha indefesa no mais autêntico estilo dramalhão das “novelas rosas”.

Por mais que sejam feitas críticas aos dois modelos de produzir novelas – o brasileiro e o mexicano, principalmente – sempre haverá público para cada um dos dois estilos. Mesmo que alguns autores relatem o “cansaço” da população mexicana de ter sempre as mesmas opções de novelas, no Brasil, mais especificamente na Globo, já se fala em “mexicanizar” as histórias, para garantir sucesso em outros países.

No que depender dos fãs brasileiros e de tantas outras partes do mundo, comprovado o sucesso das produções da Televisa no ramo da ficção seriada, não haverá necessidade de mudanças drásticas no conteúdo das telenovelas mexicanas. Longe de precisar “virá-las do avesso” e incorporar o cotidiano daquela socie-

dade nas telas da TV, ao espectador agrada, diverte, emociona e convence o caráter irreal que a novela mexicana proporciona.

Suspense, drama, tristezas, alegrias, sofrimentos compensados. Todas essas qualificações fazem o fã das tramas importadas tomar a decisão de assisti-las tão logo a exibição é anunciada na TV. Para muitos as “chamadas” das novelas são apenas uma confirmação – porque, antes da propaganda, já estavam por dentro das possíveis próximas histórias. O portal *esmas.com* é um convite para o telespectador brasileiro ficar atualizado sobre todas as novelas que são transmitidas pelos canais da Televisa. Cada história tem seu site com informações completas de fotos, vídeos e, o mais importante, as sinopses, fundamentais para aguçar a curiosidade de ver o que está escrito refletido na televisão.

Desta forma, dentre as diversas discussões em torno das novelas mexicanas, está a aposta de qual será a investida seguinte do SBT, qual trama gostariam de assistir, principalmente quando ela traz um elenco com atores já consagrados e queridos entre os fãs brasileiros, caso de Thalia, Gabriela Spanic e Fernando Colunga (que já contracenou com as duas atrizes).

O telespectador opta pelo estilo de novela preferido, o que o estabelece não como “passivo” à programação. Muito pelo contrário, ele é um indivíduo capaz de absorver o conteúdo de uma história e classificá-la boa ou ruim. A partir daí, desenvolve a curiosidade de continuar acompanhando uma telenovela ou determina que aquele não é o seu estilo preferido. No caso do público das produções mexicanas, eles querem, sim, ver a maquiagem carregada, o penteado exagerado, eleger o vilão ou a vilã mais convincente – e dar palpite sobre qual destino eles merecem – além de, claro, torcer para que a heroína da história esteja unida para sempre ao amor de sua vida. Inclusive, ao mesmo tempo que aponta os elementos que lhe agradam nas tramas do México, os telespectadores também têm argumentos contra as telenovelas da Globo, já que a emissora foi citada por alguns entrevistados como “alienante”, cujas novelas são “impróprias para serem vistas em família”.

Esta pesquisa procurou desvendar um pouco dos motivos da longevidade de um gênero tão aparentemente menosprezado. Espero que a monografia seja útil não apenas como fonte de pesquisa para estudiosos de telenovelas, mas também para que os interessados no tema específico das novelas mexicanas percebam a possibilidade de explorar o assunto com outras abordagens ou sobre produções que causam tanto impacto, positivo e negativo, no público brasileiro.

Apesar de muitos não acreditarem na possibilidade de conclusão deste trabalho, questionando o que novela mexicana tem a ver com pesquisa em comunicação no Brasil, principalmente sendo um requisito para minha aprovação no curso de Comunicação Social – habilitação em Jornalismo, é grande a minha satisfação em poder apresentar o resultado de algo tão esperado para se concretizar. Ao mesmo tempo, considero um privilégio poder tratar de um tema criticado e pouco explorado por estudiosos de Comunicação e outras áreas que permitiriam ao estudante aventurar-se no assunto.



## Referências bibliográficas

- ALENCAR, Mauro. *A Hollywood Brasileira: Panorama da Telenovela no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Senac, 2004.
- ALVARADO, Anna B. Uribe. La telenovela en la vida familiar cotidiana en México. In: FADUL, Ana Maria. *Ficção seriada na TV: as telenovelas latino-americanas*. São Paulo: Núcleo de Pesquisa de Telenovelas, ECA/USP, 1993. cap. 7, p. 103-122.
- BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BUSTOS-ROMERO, Olga L. Gender and mass media in México: the receptors of soap operas. In: FADUL, Ana Maria. *Ficção seriada na TV: as telenovelas latino-americanas*. São Paulo: Núcleo de Pesquisa de Telenovelas, ECA/USP, 1993. cap. 8, p. 123-132.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1987.
- CÂNDIDO, Jefferson. *O SBT e as telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida a Fernanda Gosser Motta, São Paulo, 9 fev. 2006.
- CARVALHO, Alessandra. MOURA, Hudson; DELGADO, Omar.

*Manual de Elaboração e Apresentação de Trabalhos Acadêmicos*. Vitória: Faesa, 2004.

CIFUENTES, Diogo Portales. *La dificultad de innovar: un estudio sobre las empresas de televisión en América Latina*. Santiago de Chile, Chile: Estudios, 1987.

COELHO, Teixeira; *O que é indústria cultural*. 1 ed. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CUEVA, Álvaro. *Álvaro Cueva presenta: Telenovelas de México*. Edición especial. México: Ediciones Álvaro Cueva, set. 2005. p. 129 e 173.

CUEVA, Álvaro. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail a Fernanda Gosser Motta, 09 mar. 2006.

DANIEL FILHO. *O circo eletrônico*. Fazendo TV no Brasil. São Paulo: Jorge Zahar, 2001.

ENTREVISTA com a atriz Gabriela Spanic. Programa De Frente com Gabi – SBT. Gravado por Fernanda Gosser Motta. Vila Velha, 07. nov. 1999. 1 videocassete.

GÓMEZ, Guillermo Orozco. O telespectador frente à televisão. Uma exploração do processo de recepção televisiva. In: Faculdade Cásper Líbero. *Communicare – Revista de pesquisa*. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, vol. 5, n° 1, 1° semestre 2005. p. 27-38.

GONZÁLEZ, Jorge A. et al. La cofradía de las emociones (in) terminables (parte primera). In: \_\_\_\_ *El espectáculo de la pasión – Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993. p. 63-105.

LIMA, Mauro Corrêa. *América Latina: paraíso das telenovelas*. A telenovela como paradigma ficcional na América Latina. Tese (Doutorado em telenovela). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes – ECA/USP, 2004.

- MALKIN, Elisabeth. *Com nova lei, mais poder à Televisa*. Disponível em <http://www.estadao.com.br/editorias/2006/04/02/eco80541.xml?> Publicado em 02 abr. 2006. Acesso em 04 abr. 2006.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. RESENDE, Antônio Carlos. *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. REY, German. *Os exercícios do ver*. Hegemonia audiovisual e ficção televisiva. 1 ed. São Paulo: Senac, 2001.
- MATTOS, Sérgio. *A Televisão no Brasil: 50 anos de história (1950-2000)*. Salvador: PAS-Edições Ianamá, 2000.
- MAZZIOTTI, Nora. *La industria de la telenovela: la producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- MAZZIOTTI, Nora et al. *El espectáculo de la pasión – Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993. p. 12-25.
- McANANY, Emile G. The telenovela and social change: popular culture, public policy and communication theory. In: FADUL, Ana Maria. *Ficção seriada na TV: as telenovelas latino-americanas*. São Paulo: Núcleo de Pesquisa de Telenovelas, ECA/USP, 1993. cap. 9, p. 135-146.
- MILANESI, Luiz Augusto. *O Paraíso via EMBRATEL: o processo de integração de uma cidade do interior paulista na sociedade de consumo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- MORALES, Ofélia Elisa Torres. LOBO, Narciso Júlio Freire. A hegemonia da telenovela (estudo preliminar da programação televisiva brasileira). In: *INTERCOM – Revista Brasileira*

*de Comunicação*. São Paulo, vol. XIX, nº 1, p. 107-120, jan./jun. 1996.

MUNIZ, Lauro César. "Já tentei aliciar três autores da Globo". Entrevista concedida a Dirceu Alves Júnior. *Isto É Gente*, n. 350, São Paulo, p. 15-16, 8 de maio de 2006.

OLIVEIRA, Fernando. "Cristal quer tirar pontos da Record". *Isto É Gente*, n. 354, p. 76, 05 jun. 2006.

OROZCO, Guillermo. La televisión em México. In: \_\_\_\_\_. *Historias de la televisión en América Latina*. 1 ed. Barcelona: Gedisa Editorial, Junho, 2002. cap. 5, p. 203-241.

ORTIZ, Renato. BORELLI, Silvia H. Simões. RAMOS, José M. Ortiz. *Telenovela – História e Produção*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

RABAÇA, Carlos Alberto. BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de Comunicação*. 2 ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

REIPERT, Fabíola. Zapping: *Daniella Cicarelli se oferece para canais de TV de Portugal*. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u48362.shtml>. Publicado em 01 dez. 2004. Acesso em 17 mar. 2006.

RICO, Luis Alfonso Guadarrama. *Dinámica familiar y televisión*. México: UNAEM – Universidade Autónoma de Estado de México, 2001.

TOUSSAINT, Florence et al. Televisa: una semana de programación / ¿Mente sana en cuerpo sano? In: \_\_\_\_\_. *Televisa: el quinto poder*. 5 ed. México, D.F.: Claves Latinoamericanas, 1991. p. 41-57.

## **Sites visitados**

ARAGÓN, Angélica. *Entrevista de Mark a Angélica Aragon*. Disponível em [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2004/nosotros/actores\\_de\\_telenovela/newsid\\_3409000/3409907.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2004/nosotros/actores_de_telenovela/newsid_3409000/3409907.stm). Publicado em: 22 jan. 2004. Acesso em 07 de maio de 2006.

BARQUERA, Fernando Mejía. *Historia mínima de la televisión mexicana (1928-1996)*. Disponível em: [http://www.video.com.mx/articulos/historia\\_de\\_la\\_television.htm](http://www.video.com.mx/articulos/historia_de_la_television.htm). Publicado em 10 ago. 2005. Acesso em 02 set. 2005.

CALZADA, Víctor Fowler. *La telenovela: una cronología*. Disponível em [http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=328&Itemid=48&lang=es](http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=328&Itemid=48&lang=es). Publicado em 06 mar. 2005. Acesso em 21 nov. 2005.

CUEVA, Álvaro. *¡Felicidades, “Ricos”!* Disponível em <http://www.alvarocueva.com/alvaro2/detalle.asp?Id=1332>. Publicado em 28 fev. 2005. Acesso em 28 abr. 2006.

CUEVA, Álvaro. *Réquiem por un sueño*. Disponível em <http://www.alvarocueva.com/alvaro2/detalle.asp?Id=1593>. Publicado em 14 nov. 2005. Acesso em 28 abr. 2006.

DOPICO, Raúl. *La telenovela en el tercer milenio*. Disponível em <http://www.etcetera.com.mx/1998/274/dr0274.htm>. Publicado em 1998. Acesso em 07 de maio de 2006.

GARCÍA, Yvete. *La televisión mexicana: su influencia en la cultura popular*. Disponível em [http://www-rohan.sdsu.edu/dept/spanish/facstaff/flores\\_doc/yvettegarcia.doc](http://www-rohan.sdsu.edu/dept/spanish/facstaff/flores_doc/yvettegarcia.doc). Publicado em 26 nov. 2002. Acesso em 07 de maio de 2006.

PETROCELLI, Renata. *Beto Rockefeller é um marco de sucesso e imprevisto*. Disponível em <http://exclusivo.terra.com.br/inter>

na/0,,OI118644-EI1118,00.html. Publicado em 06 jul. 2003. Acesso em 07 de maio de 2006.

TEIXEIRA, Rodrigo. *Um balanço dos 40 anos das telenovelas no Brasil*. Disponível em <http://exclusivo.terra.com.br/interna/0,,OI118652-EI1118,00.html>. Publicado em 06 jul. 2003. Acesso em 27 ago. 2005.

TELENOVELA. Disponível em [http://es.wikipedia.org/wiki/Tele novela#Impacto\\_econ.C3.B3mico](http://es.wikipedia.org/wiki/Tele novela#Impacto_econ.C3.B3mico). Atualizado em 04 jun. 2006. Acesso em 04 jun. 2006.

TELENOVELA Rosa. Disponível em [http://es.wikipedia.org/wiki/Novela\\_rosa](http://es.wikipedia.org/wiki/Novela_rosa). Atualizado em 06 abr. 2006. Acesso em 04 jun. 2006.

TELENOVELA vs Soap opera. Disponível em [http://es.wikipedia.org/wiki/Soap\\_opera](http://es.wikipedia.org/wiki/Soap_opera). Atualizado em 19 abr. 2006. Acesso em 04 jun. 2006.

OS RICOS também Choram. Disponível em: <http://www.alma-latina.net/RicosTambienLloranLos/RicosTambienLloranLos.shtml>. Acesso em 23 mar. 2006.

SIMPLESMENTE Maria. Disponível em: <http://www.alma-latina.net/SimplementeMaria/SimplementeMaria.shtml>. Acesso em 23 mar. 2006.

AMIGAS e Rivais. Disponível em [www.esmas.com/amigasyrivales](http://www.esmas.com/amigasyrivales). Acesso em 15 fev. 2006.

REBELDE. Disponível em [www.esmas.com/rebelde](http://www.esmas.com/rebelde). Acesso em 15 fev. 2006.

NOVELAS do SBT. Disponível em: <http://sbtnovelas1.iespana.es/novelas.htm>. Acesso em 23 mar. 2006.

TELEDRAMATURGIA Brasileira. Disponível em <http://www.tele dramaturgia.com.br/alfabetica.htm>. Acesso em 04 jun. 2006.

## **Telespectadores citados**

ALBERNAZ, Lívia. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 09 fev. 2006.

CAMATA, Bruna. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 01 abr. 2006.

CASAGRANDE, Luciane. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 05 mar. 2006.

CERDEIRO, Kamila Nichio. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 01 mar. 2006.

CORREIA, Gabriela Duarte. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 22 fev. 2006.

COUTINHO, Thaliane. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 03 mar. 2006.

FERRAZ, Simone. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 07 mar. 2006.

FREITAS JÚNIOR, Eudes Antônio de. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 13 fev. 2006.

FOPPA, Andrio. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 07 mar. 2006.

GRÜNEWALD, Maria do Carmo. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 04 fev. 2006.

LOPES, Ângela. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 05 mar. 2006.

MARCELA LARYSSA. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 11 mar. 2006.

MARIA APARECIDA. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 11 mar. 2006.

- MARQUES, Guilherme da Cunha. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 05 mar. 2006.
- MOURA, Júnior. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 19 fev. 2006.
- OLSEN, Bruno Gabriel. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 12 mar. 2006.
- PASTORE, Anndre. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 06 fev. 2006.
- RODRIGUES, Nathália. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 12 mar. 2006.
- SANTOS, Elisabete Tobias. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 25 fev. 2006.
- SOUZA, Danilo. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 03 mar. 2006.
- TRIGUEIRO, Ylan. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 14 fev. 2006.
- TROPIA, Flávia. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 06 fev. 2006.
- VALVERDE, Juliana Paula P. S. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 07 fev. 2006.
- VIEIRA, Diniz José. *Telenovelas mexicanas*, 2006. Entrevista concedida por e-mail, 05 mar. 2006.