

Telenovela: de Gata Borracheira a Cinderela Midiática

RESUMO

Estudo comparativo do comportamento da mídia impressa em relação às telenovelas de maior impacto no Brasil, no fim do século (1964-1997).

ABSTRACT

Analysis of the coverage done by the printed media on “telenovelas” (Latin American soap-operas), popular programmes daily released by television networks in Brazil. The results confirm the hypothesis of social legitimation of this format of the TV fictional genre, early rejected by the cultural elites in the country. Through strategies of agenda-setting the cultural industries gained recognition of the prestige papers and stimulated the participation of TV fans in the debate of public issues.

José Marques de Melo

Prof. Titular de Jornalismo/jodmelo@usp.br
Diretor-Científico Cátedra UNESCO de Comunicação
para o Desenvolvimento Regional
Universidade Metodista de São Paulo (UMESP)

1 Introdução

A TELENOVELA CONSTITUI um formato singular do gênero ficcional na categoria entretenimento da comunicação televisiva¹ latino-americana. Em face da grande audiência que alcançou nos mercados nacionais e do êxito conquistado como produto de exportação no mercado midiático mundial, vem merecendo interesse crescente da midiologia e da culturologia.

Meu interesse pelo fenômeno remonta à sua própria gênese como ícone da cultura de massa no Brasil.² Em 1967, realizei um estudo exploratório da recepção das telenovelas entre mulheres da cidade de São Paulo.³ Trabalhando com um grupo de pesquisadores de iniciação científica vinculados ao Centro de Pesquisas da Comunicação Social (Faculdade de Jornalismo Cásper Líbero – Pontifícia Universidade de São Paulo), procurei apreender o impacto da telenovela na sociedade brasileira, valendo-me dos conceitos então formulados por Morin – “concepção lúdica da vida” –, Riesman – “multidão solitária” – e Marcuse – “apatia política”. Os resultados sugeriam os efeitos catárticos da telenovela, tornando-se uma espécie de “ópio do povo brasileiro”, numa conjuntura tipicamente repressiva (o período compreendido entre o “golpe” militar de 1964 e o “golpe dentro do golpe” de 1968).⁴

Então, as atividades políticas estavam em recesso nos partidos, sindicatos, associações e a vida civil praticamente ficava restrita ao ambiente doméstico. A opção de acompanhar diariamente as telenovelas deixara de ser uma diversão tipicamente femi-

nina, convertendo-se num hábito familiar. Além de considerá-las “instrutivas” e “divertidas”, as mulheres paulistanas tinham consciência de que as telenovelas situavam-se no terreno da “fantasia”, embora ali encontrassem pontos de ligação com a sua própria realidade. Contudo, o indicador mais expressivo dessa pesquisa foi o de que as telenovelas haviam se tornado o principal tema das conversações interpessoais, estabelecendo-se uma continuidade comunicacional entre as cenas romanescas e o cotidiano dos telespectadores.

Mesmo configurando um fenômeno dotado de tão grande impacto na vida familiar e comunitária dos brasileiros, a telenovela permaneceu praticamente ignorada pelos pesquisadores da comunicação de massa, como uma espécie de gata borralheira, fruto da hegemonia frankfurtiana que caracterizou a pesquisa midiática brasileira nas décadas de 60/70.⁵ O tema começou a suscitar interesse acadêmico a partir dos anos 80, coincidindo de certo modo com o esgotamento do regime militar e com o crescimento da atenção que a própria mídia passou a dar ao fenômeno telenovelistico. São dessa safra suas leituras político-culturais ou as pesquisas sobre os seus efeitos sócioeducativos realizadas por João Luiz Van Tilburg,⁶ Rosa Maria Fischer,⁷ Samira Campedelli,⁸ Ondina Fachel Leal⁹ e Roberto Ramos.¹⁰ Começaram também nessa época as pesquisas históricas sobre o gênero ficcional televisivo, incluindo os estudos sobre os formatos dramáticos, de autoria de Lucrecia D’Alessio Ferrara¹¹ e Flávio Luiz Porto e Silva,¹² assim como os inventários da memória e as análises da evolução do formato telenovelesco produzidos respectivamente por Ismael Fernandes¹³ e pela equipe liderada por Renato Ortiz.¹⁴

A esse grupo pertence também o meu livro de retorno à temática da telenovela, produzido inicialmente como uma contribuição ao Projeto da UNESCO sobre os Fluxos Mundiais da Ficção Televisiva.¹⁵ Foi justamente durante a pesquisa para esse diagnóstico da telenovela brasileira que me

deparei com a escassez documental sobre o formato, dificuldade também encontrada pelos pesquisadores estrangeiros que visitavam o país impressionados com o *boom* internacional das telenovelas latino-americanas, particularmente das brasileiras. Refiro-me, por exemplo, às pesquisas de Vick,¹⁶ Armand e Michele Mattelart,¹⁷ Thomas Tufte,¹⁸ entre outros.

Sensibilizado por essa carência investigativa, tomei a iniciativa de criar na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo um Núcleo de Pesquisa de Telenovela. Confiado à direção de Anamaria Fadul,¹⁹ o NPTN esteve comprometido, desde o início, com a preservação da memória da telenovela brasileira e ao mesmo tempo com o fomento da pesquisa sobre esse formato televisual.²⁰

Estávamos em processo de implantação desse Núcleo quando fui solicitado por Emile McAnany e Joe Potter, da Universidade do Texas, a colaborar no Projeto “Telenovela e Mudanças Sóciodemográficas no Brasil”.²¹ Minha proposta foi a de que a participação do grupo de midiólogos da USP se concentrasse em dois eixos temáticos: 1) a história da telenovela brasileira e sua consolidação como formato ficcional televisivo; 2) a legitimação da telenovela pela mídia impressa e o papel desempenhado na assimilação coletiva do hábito de assistir Telenovelas. Tratava-se de uma experiência de pesquisa interdisciplinar em que a midiologia entrava como suporte referencial para o conhecimento dos efeitos midiáticos nas mudanças demográficas brasileiras nesta última metade do século XX. O corte histórico foi assumido por Anamaria Fadul, cabendo-me a análise dos registros sobre a telenovela na mídia impressa.

Meu capital cultural alicerçava-se nas pesquisas de jornalismo comparado a que venho me dedicando desde que ingressei na vida acadêmica.²² Mas foram extremamente úteis as incursões matizadas que já realizara em dimensões específicas do noticiário de jornais e revistas. Trata-se de análises sobre o tratamento dado pela mídia

impressa a temas pontuais como “universidade”²³ e “ciência”.²⁴

Para estudar o comportamento dos jornais e revistas em relação às telenovelas, fiz um estudo exploratório na mídia impressa especializada em televisão: os suplementos dominicais de três prestígio papers (*O Globo*, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*) e duas revistas semanais dedicadas aos fãs da cultura televisiva (*Amiga* e *Contigo*). Construí um quadro de referência analítica que foi testado com a ajuda da minha aluna de doutorado Ofélia Torres Morales, gerando uma comunicação submetida inicialmente aos participantes da Seção de Comunicação Internacional da 19th. IAMCR Conference²⁵ e depois aos membros do GT de Ficção Audiovisual Seriada durante o VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.²⁶

Os resultados obtidos no pré-teste confirmaram a validade do modelo analítico, justificando sua aplicação na pesquisa diacrônica referente ao comportamento da mídia impressa em relação às telenovelas de maior impacto na sociedade brasileira nas décadas de 60, 70, 80 e 90.

A empreitada visando a conhecer o papel desempenhado pela mídia impressa na legitimação social da telenovela brasileira compreendeu não apenas o presente exercício de análise empírica, integrado ao Projeto Telenovelas e Mudanças Demográficas no Brasil, mas também as pesquisas realizadas por minhas orientandas de pós-graduação: Fábila Dejavitte (Mestrado, UESP) e Ofélia Torres Morales (Doutorado, USP). A primeira estudou as relações entre fontes e jornalistas no processo de produção do suplemento televisivo dominical do jornal paulista *Diário Popular*, trabalhando com o referencial da *agenda-setting* para verificar qual o grau de influência exercido pela assessoria de imprensa da Rede Globo de Televisão junto aos produtores daquele suplemento semanal.²⁷ A segunda valeu-se do arcabouço da *media ethnography* para compreender a triangulação entre fonte (Rede Globo), veículo (*Revista Contigo*) e audi-

ência (fãs das telenovelas). Ela desvendou a construção de relações sociais e de produção de sentidos que tornam indispensável a interação entre a indústria televisiva (particularmente em relação ao produto telenovela) e a mídia impressa (especialmente no setor de revistas) para a conquista simultânea de consumidores midiáticos (telespectadores/leitores).²⁸

2 Corpus

Esta pesquisa destinou-se a verificar qual o tratamento que a mídia impressa dá às novelas exibidas cotidianamente pelas redes de televisão no Brasil. Trata-se de compreender como a telenovela, um formato típico do gênero ficcional, pertencente à categoria mídia televisiva, no âmbito da comunicação massiva, é inserida na agenda da imprensa periódica (jornais/revistas), sendo noticiada/comentada/criticada. Em outras palavras, buscou-se entender de que forma os jornais diários de grande circulação e as revistas especializadas dirigidas aos fãs das telenovelas legitimaram socialmente esse formato televisivo e atuaram como produtores de sentido, mediando as relações entre produtores e telespectadores.

O foco da pesquisa esteve concentrado numa amostragem representativa da produção telenovelistica brasileira das quatro últimas décadas deste século, período que marca o desenvolvimento e a consolidação do formato no quadro da programação permanente da televisão brasileira.

Foram selecionadas as quatro telenovelas de maior impacto²⁹ na sociedade brasileira, uma representativa de cada década na história da telenovela nacional:³⁰

Década de 60 – *O Direito de Nascer* – telenovela escrita originalmente pelo cubano Felix Caignet, adaptada no Brasil por Talma de Oliveira e Teixeira Filho. Foi produzida pela Rede Tupi de Televisão, difundida no horário das 21h30, período de 7 de dezembro de 1964 a 13 de agosto de 1965, alcançando audiência média de 44%.

Década de 70 – *Pai Herói* – telenovela escrita por Janet Clair, produzida e difundida pela Rede Globo de Televisão, no horário das 20h30, período de 29 de janeiro a 18 de agosto de 1979, alcançando audiência média de 61 %.

Década de 80 – *Roque Santeiro* – telenovela escrita por Dias Gomes e adaptada por Aguinaldo Silva, produzida e difundida pela Rede Globo de Televisão, no horário das 20h30, período de 24 de junho de 1985 a 21 de fevereiro de 1986, alcançando audiência média de 74 %.

Década de 90 – *O Rei do Gado* – telenovela escrita por Benedito Ruy Barbosa, produzida e difundida pela Rede Globo de Televisão, no horário das 20h30, período de 17 de junho de 1996 a 15 de fevereiro de 1997, alcançando audiência média de 57 %.

O corpus foi delimitado em dois segmentos: “prestige media” (jornais e revistas de informação geral, destinados ao público de elite, ou seja, formadores de opinião pública) e “popular media” (revistas segmentadas, dirigidas aos fãs da cultura televisiva, geralmente considerados como líderes de opinião em grupos de primários). A amostra relativa às décadas de 70, 80 e 90 é uniforme em relação aos veículos pesquisados. Trata-se de um período marcado pela sedimentação da indústria cultural no Brasil, escolhendo-se dois jornais diários enraizados nas duas metrópoles nacionais, espécie de paradigmas para a imprensa das outras regiões brasileiras (*O Globo* – Rio de Janeiro; *O Estado de S. Paulo* – São Paulo) e uma revista semanal de circulação nacional (*Veja* – editada em São Paulo pela Editora Abril). No segmento da imprensa especializada em entretenimento massivo, especialmente os produtos televisivos, foram incluídas as duas revistas semanais mais lidas pelos fãs das telenovelas (*Amiga* – publicada no Rio de Janeiro pela Bloch Editores; e *Contigo* – editada em São Paulo pela Editora Abril). Anote-se que um dos jornais pertence ao grupo das Organizações Globo, cuja seleção foi intencional, justamente pela possibilidade de demonstração das estratégias

de autolegitimação usadas pela empresa que produz telenovelas para o grande público e notícias para o público de elite.

A amostra da década de 60 tem composição diversa, compatível aliás com o estágio emergente da indústria cultural brasileira. Essa conjuntura foi marcada pela hegemonia paulista na indústria das telenovelas, tanto assim que o produto de maior impacto da época foi produzido e difundido pela Rede Tupi de Televisão, cuja emissora-líder estava situada na cidade de São Paulo.

Nas décadas seguintes, com a ascensão da Rede Globo de Televisão, o Rio de Janeiro se converteria em capital nacional da telenovela. Em face disso, escolheu-se exclusivamente um jornal paulista – o *Diário de S. Paulo* – pertencente, aliás, ao grupo dos Diários e Emissoras Associados, ao qual se filiava a Rede Tupi, produtora da telenovela focalizada (*O Direito de Nascer*).

Manteve-se assim o critério de comparabilidade com a amostra das décadas seguintes (um jornal pertencente ao mesmo grupo produtor da telenovela de maior impacto na década).³¹ No tocante às revistas, buscou-se construir uma amostra relativamente comparável. Em lugar da revista *Veja*, que só começou a circular em 1968, pesquisou-se uma revista pertencente a outro grupo editorial que atuava como formadora da opinião da elite nacional: *Manchete*, editada pelo grupo Bloch.³² Como *Amiga* e *Contigo* ainda não ocupassem o espaço dos aficionados de televisão/telenovelas, então a escolha recaiu sobre *Sétimo Céu*, publicada pela Bloch Editores, no Rio de Janeiro, que, mesmo sendo uma revista de fotonovelas, abria espaço para os espetáculos midiáticos e os olímpicos televisivos.

É importante ressaltar que a coleta dos registros na mídia impressa corresponde, geralmente, a todo o período em que cada telenovela esteve no ar. Tais espaços vão crescendo gradativamente, o que constitui um indicador seguro para avaliar a legitimação das telenovelas pela sociedade brasileira, a partir do interesse que lhe dedicam os veículos formadores de opinião pú-

blica, tanto os que influem sobre as lideranças nacionais/regionais quanto os que “fazem a cabeça” dos líderes de opinião nas comunidades locais.³³

3 Referencial teórico-metodológico

Os *mass media* como sistemas de representação simbólica constroem e reinterpretam a realidade, fazendo recortes segundo critérios e convenções que refletem/influenciam o processo de percepção sociocultural (Maltzke, 1963) das mensagens disseminadas cotidianamente. Essa agenda temática dos *mass media* reconstrói a realidade (McCombs & Shaw, 1972), interagindo de modo dinâmico com as aspirações preferências dos leitores/telespectadores, co-determinando-as. Gera-se, a longo prazo, um processo de tematização que penetrará na memória coletiva, criando a opinião pública e sugerindo formas de perceber o mundo.

Nesse contexto, a telenovela brasileira caracteriza-se contemporaneamente pela interatividade com o público consumidor, sendo esta a chave do seu êxito comercial. As histórias desenvolvidas pelos dramaturgos da imagem eliminaram o suspense da trama novelesca peculiar aos velhos folhetins (Meyer, 1996). Isso se explica, em grande parte, pela ação investigativa dos repórteres especializados, que invadem os “segredos” dos produtores/roteiristas, contando com a cumplicidade de “assessores de imprensa” a serviço das emissoras, antecipando aos seus leitores os próximos “lances” da história. Como as telenovelas e outros produtos televisivos preenchem farto espaço nas “conversações” dos “grupos primários” (Marques de Melo, 1970), o noticiário da imprensa, recheado de “gossips” ou “fofocas” sobre o desempenho dos atores/diretores e suas vidas privadas/públicas, exerce um grande fascínio sobre a audiência.

Trata-se de um fenômeno típico de “mediação cultural” (Barbero, 1988) marcado pela complementaridade dos sistemas

de “mass media” e “folk media”, um retroalimentando o outro de modo intenso e contínuo (Beltrão, 1967).

Para detectar esse “diálogo” entre “produção” (fluindo através da imprensa) e “recepção” (captado pelas agências de pesquisa em grupos focais) procedemos, nesta pesquisa, a uma análise de conteúdo de veículos representativos da mídia brasileira, como está descrito na delimitação do corpus.

Para tanto, recorremos ao conceito de “vasos comunicantes” (Morin, 1962) que expressa o gradativo desaparecimento das fronteiras entre “real” e “imaginário” na cultura de massas. Enquanto o Jornalismo, em seus gêneros e formatos, assimila formas narrativas e temáticas peculiares à Literatura, os novos gêneros ficcionais, principalmente naqueles formatos e tipos predominantes no cinema e na televisão, absorvem o ritmo, as pautas e as feições peculiares ao Jornalismo.

Essa tendência ganhou intensidade em todo o mundo, produzindo uma crescente “espetacularização” do Jornalismo. No caso brasileiro, verificou-se a emergência de um novo mercado informativo, composto basicamente por revistas semanais dedicadas a retratar o universo das “vedetes” da televisão. Se, por um lado, essa prática jornalística continuou a tradição das publicações outrora voltas para os “olimpianos” do rádio ou do cinema, por outro lado, ela significou a introdução de uma variável inusitada. Trata-se da reportagem sobre os personagens das telenovelas como se eles compusessem um panorama verossímil, retirando-lhes toda configuração ficcional que lhe é inerente.

Da mesma maneira que isso ocorre no jornalismo semanal, começando também a proliferar nos suplementos e seções especializadas dos jornais diários, verifica-se um movimento semelhante no âmbito televisivo: a ancoragem das telenovelas em temas do cotidiano, de tal forma sintonizados com os acontecimentos do dia-a-dia, causando nos telespectadores a sensação de que os

seus capítulos muitas vezes retratam os fatos correntes com maior fidelidade que os telejornais.

Nesse sentido, as relações de legitimação entre a imprensa e a televisão não são apenas mercadológicas, mas culturológicas. Elas vão criando uma intertextualidade, um diálogo conteudístico, uma parceria discursiva. A imprensa funciona como fórum de debates e intercâmbio de idéias, como formadora da opinião pública, influenciando na concepção de realidade construída pela televisão.

Daí a necessidade de apreendermos esse fenômeno em toda a sua complexidade, analisando o conteúdo do noticiário sobre telenovelas. Trata-se de um recurso para aferir os modelos de comportamento em relação à produção telenovelesca, produzindo o combustível (*feedback*) que nutre o julgamento das audiências em relação aos produtos exibidos pelas redes televisivas. Tais elementos são capturados continuamente pelas pesquisas quantitativas (*surveys*) e pelos estudos qualitativos (*focus groups*), interferindo na configuração das telenovelas e atuando como fatores essenciais para as opções dos decision-makers (roteiristas, diretores, atores, etc.).

O presente estudo compreendeu dois aspectos determinados:

a) a natureza jornalística dos “prestige media” (jornais e revistas), identificando seu comportamento editorial, a partir da cobertura destinada às telenovelas. Utilizou-se em relação a esse aspecto as variáveis construídas por Jacques Kayser (1964).

b) A especificidade do tratamento informativo/opinativo dado às matérias sobre telenovelas, a partir de indicadores comunicacionais e demográficos. Usou-se aqui a metodologia testada por Violette Morin (1974) em estudos sobre o comportamento da imprensa francesa diante de acontecimentos midiáticos.

A observação empírica focalizou, portanto, aqueles cruzamentos mais representativos do binômio Jornalismo x Telenovelas:

1) O discurso sincrético das revistas semanais (*Sétimo Céu, Amiga, Contigo*) para compreender a incidência do universo ficcional no novo modo de produção do relato jornalístico.

2) O discurso crítico dos jornais e revistas de elite (*Manchete, Veja, Diário de S. Paulo, O Globo e O Estado de S. Paulo*) para entender o comportamento cultural dos produtores de sentido legitimados pelo establishment nacional.

3) O discurso de atualidades contido nas telenovelas, de forma a identificar o papel desempenhado por seus produtores, agindo como educadores coletivos e disseminadores de padrões modernos de comportamento.

Para dar conta de tais aspectos foi construído um esquema analítico integrado pelos seguintes elementos:

Estratégias informativas

a) Angulação – qual a perspectiva dominante? Realidade, Imaginário ou Sincretismo?

b) Foco descritivo – o que se privilegia? A vida dos personagens, a vida dos atores, o cenário da produção ou o contexto social?

c) Atitude narrativa – qual a postura adotada pelo redator da informação? Apocalíptica, Integrada ou Neutra?

Componentes da informação

a) Protagonistas individuais – Quem são eles? Personalidades públicas, autores, atores, críticos, diretores, equipe de produção, fãs?

b) Protagonistas institucionais – Quais? Anunciantes, emissoras, produtoras, organizações fiscalizadoras, agências de pesquisa, organizações governamentais ou entidades da sociedade civil?

Focos narrativos

Para onde estão projetadas as lentes de au-

mento dos jornalistas que produzem informações sobre telenovelas?

a) Processo telenovelesco – criação, ação, produção, comercialização, recepção, efeitos?

b) Dimensões sociais – vida cotidiana, mundo do trabalho, mobilidade social, ócio/lazer, sobrenatural, racismo, violência, erotismo, política, feminismo, machismo, saúde, infância, adolescência, velhice, pobreza, riqueza?

c) Valores éticos – as polarizações observadas foram: amor/ódio, justiça/injustiça, solidariedade/egoísmo, honestidade/corrupção, bondade/maldade, perdão/vingança, êxito/fracasso, trabalho/ociosidade, modernidade/arcaísmo, pacifismo/belicoidade, sobriedade/futilidade, verdade/falsidade, correção/picaretagem, pontualidade/impontualidade, responsabilidade/irresponsabilidade.

d) Variáveis demográficas – aborto, casamento, contracepção, divórcio, família, fertilidade, natalidade, migração, mortalidade, sexualidade.

Os resultados dessa verificação incidem exclusivamente sobre aquelas dimensões das telenovelas que logram motivar/sensibilizar/catalisar os produtores noticiosos. Trata-se, sem dúvida, de uma imagem incompleta se considerarmos a sua feição original. Muitas nuances do veio telenovelesco se perdem nesse jogo de reconstrução midiática. No entanto, são justamente essas percepções midiáticas as que costumam atuar como mediadoras de sentido, guiando as antenas perceptivas dos consumidores ou aguçando-as previamente para a leitura do conteúdo das respectivas mensagens. Se influem ou não nesse processo de decodificação/retenção seletivos, esta pesquisa não dá conta, nem esteve nas cogitações seminais do projeto. De qualquer maneira, os resultados aqui obtidos podem conduzir a tais observações, nesse caso utilizando técnicas qualitativas destinadas a explorar as mudanças de atitudes ou as

transformações comportamentais dos grupos de audiência.

4 Principais resultados

As observações feitas nos jornais e revistas serão apresentadas separadamente, por décadas e telenovelas, situando-as nos respectivos contextos.

a) Década de 60 – *O Direito de Nascer*

Sinopse

“Maria Helena é mãe solteira na sociedade moralista de Cuba do início do século. Seu filho é ameaçado pelo pai tirano – Dom Rafael – que não aceita o neto bastardo. A negra Dolores, a empregada da família, foge levando a criança. Com outro nome e em outra cidade, cria e educa Albertinho, que se forma em medicina. Os anos e a ironia da vida mostrarão que Dom Rafael, o avô poderoso, estava errado. O neto bastardo o salva da morte e acaba se casando com sua neta Isabel Cristina”. Fonte: Fernandes, Ismael – *Memória da Telenovela Brasileira*, 4a. ed., São Paulo, Brasiliense, 1997, p. 50.

Contexto dramático

Original cubano datado de 1946, cuja chegada ao Brasil se deu pelas ondas radiofônicas. Antes de ser adaptado para a televisão já havia emocionado mais de uma geração. Lágrimas foram derramadas pelo sofrimento de Maria Helena (cuja “culpa” foi expiada através da reclusão a um convento) e de Mamãe Dolores (cujo “mérito” foi criar um filho adotivo, guardando ao mesmo tempo o “segredo” da sua maternidade). A trama é simples e despojada de mistérios. Os telespectadores sabem tudo desde o começo, acompanhando o encontro/reencontro de personagens cujos laços familiares se entrelaçam sem que eles o saibam. Como diz Fernandes: “A expectativa se restringe em ver a reação de cada um ante novas revelações”.

Conjuntura histórica

A novela é adaptada para a televisão no período subsequente ao golpe militar de 1964, quando os militares depõem o governo constitucional e assumem o comando do país. As atividades políticas estão em recessão. As telenovelas passam a preencher o espaço vazio das conversações públicas. Em sendo uma obra já incorporada ao imaginário popular, “O Direito de Nascer” catalisa a atenção das massas nas grandes cidades. Não obstante fosse importada, a estória continha ingredientes culturais muito próximos ao Brasil arcaico que os governos militares iriam modernizar. Essa proximidade simbólica era tão forte que o capítulo final da novela foi encenado “ao vivo” nos ginásios esportivos do Ibirapuera (São Paulo) e Maracanãzinho (Rio de Janeiro), atraindo multidões. Foi talvez um dos primeiros espetáculos atestando a pujança da cultura de massas no Brasil.

Cobertura jornalística

As estratégias informativas transparecem uma política de reforço à indústria cultural, atualizando corporativamente aquele princípio de “todos-ou-nenhum” que Lazarsfeld observara na gênese da cultura de massa nos Estados Unidos. Se ali o princípio valia para explicar a tendência de “consumo multimídia” do cidadão comum, aqui ele funcionou não apenas nessa direção, mas também como solidariedade entre empresários e produtores da cultura de massa. Um meio (imprensa) reforçando o outro (televisão); um profissional (jornalista) respaldando os “colegas do lado” (atores, dramaturgos). Para tanto, estribam-se na credibilidade jornalística, produzindo matérias que denotam adesão “objetiva” à “realidade” e só complementarmente fazendo concessões ao “imaginário” (universo romanesco), mesmo assim tratado jornalisticamente como se fizesse parte do real. O foco descritivo das publicações de elite orienta-se para o terreno firme da “atualidade”, privilegi-

ando fragmentos do contexto social, do centro da produção e da vida dos atores. Somente a revista popular envereda pelas trilhas do “ficcional”, dando mais destaque à vida dos “personagens” do que dos “atores”. Finalmente, a atitude narrativa não deixa margens para dúvidas sobre o caráter solidário da engrenagem midiática. Nessa conjuntura, prevalece uma aura positiva em torno do fenômeno emergente das telenovelas, apesar dos ingredientes inusitados que o caracterizam. Mas é preciso convir que o momento histórico era atípico: tínhamos uma imprensa censurada e um país imobilizado politicamente pela atuação institucional da corporação militar.

Os componentes da informação contida no noticiário sobre a telenovela confirmam a tendência de respaldo à indústria cultural. Prevalece o universo dos “olimpianos modernos” (Morin), guindando ao estrelato artístico os atores das telenovelas e seus autores. Também se reforça a imagem positiva das emissoras e das produtoras das telenovelas, numa espécie de discurso reiterativo das qualidades das empresas que atuam no setor midiático. Essa situação talvez se explique pela necessidade que têm os empresários da televisão, de autolegitimarem-se no mercado das diversões. Da mesma forma, os atores televisivos precisam de reconhecimento artístico, numa conjuntura marcada pela recusa da televisão como veículo de natureza cultural. Ela preencheu função dessa natureza nos seus primórdios (anos 50), quando o público televisivo era restrito à elite e o teleteatro era um formato ficcional valorizado. A década de 60 significou a transmutação da TV em veículo de massas, considerado pouco digno para a atuação dos atores dramáticos. Só anos mais tarde essa barreira desapareceria, até mesmo porque os atores/autores de vanguarda perderam espaço no teatro (censurados e perseguidos pelos governantes militares), refugiando-se na televisão para sobreviver artística e politicamente.

Os focos narrativos supervalorizam o

processo telenovelesco, ele próprio enquadrado no mundo do trabalho. Fica nítida a percepção dos atores/diretores/produtores enquanto trabalhadores, em contraposição sutil com as situações de ócio/lazer desfrutadas por alguns dos personagens que eles representam. Nota-se a diferença de enfoques entre a imprensa de elite e a imprensa popular; enquanto a primeira dissemina imagens que traduzem a essência “capitalista” da indústria cultural – ação/produção/comercialização – a segunda desfoca essa natureza do processo telenovelesco, preferindo estabelecer nexos de causa-efeito entre a ação (situada no terreno do imaginário) e os efeitos (emoções dos telespectadores, identificações com o universo romanesco dos personagens). Nesse sentido, fica patente o “efeito catártico” da telenovela. Talvez não seja demasiado sugerir a hipótese de que as “lágrimas” das telespectadoras, configurando “multidões solidárias” (numa performance distinta daquela cogitada por Riesman), jorravam como compensação pelas agruras vividas nos respectivos núcleos familiares, onde os brasileiros subsistiam acossados pelo regime autoritário... É sintomático que apenas uma publicação tenha ousado referir-se à política, aliás uma ousadia “fora de lugar”, pois a telenovela era completamente despida de conotações políticas, a ação transcorrendo no universo doméstico. Mas como o autor era cubano... compreende-se a referência a Cuba e a Fidel Castro, país e personagem então proscritos do cenário nacional (mas persistentes no imaginário popular).

No plano ético percebe-se uma diferença de postura entre a imprensa de elite e a revista popular. A mídia dirigida aos estamentos superiores reforça a idéia de um universo retilíneo, onde só existem valores “positivos” – principalmente trabalho e êxito, e em menor escala solidariedade, verdade, bondade, disciplina, responsabilidade e pontualidade. Entretanto, a revista popular dissemina visões de um mundo “contraditório”. Não obstante ela também reforce valores positivos como trabalho e êxito, suas

informações sobre a telenovela são menos maniqueístas, reconhecendo valores conflitivos como verdade e maldade, amor e ódio.

As variáveis demográficas figuram residualmente, mais na revista dedicada aos fãs da telenovela e menos na imprensa dirigida às elites. Nos jornais diários é absoluta a lacuna de referências dessa natureza. Mas a escassez pode ser explicada por si só. Ela reflete uma conjuntura em que a questão demográfica constitui tabu social, numa sociedade ainda arcaica. Evidência disso é a presença, na revista popular, de menções ao aborto, sem que a palavra tenha sido usada uma única vez. Por sua vez, os minguidos registros sobre tal aspecto da ação novelesca contrastam com o próprio título da obra “O Direito de Nascer”. É com a farta existência de conflitos sociais, cujo cerne reside em nuances de natureza explicitamente demográfica. Eles talvez tenham aflorado de forma encoberta nos “efeitos” perceptíveis, ou seja, na grande emoção demonstrada pelas multidões que acorreram às noites de autógrafos ou aos ginásios esportivos. Expressavam sentimentos de projeção/identificação com as situações vividas pelos personagens da novela (maternidade/paternidade desejada ou interrompida, casamentos e famílias reais/imaginários, etc.) .

b) Década de 70 – *Pai Herói*

Sinopse

“A história de André Cajarana que luta para inocentar o passado do pai. Na luta a principal barreira é Bruno Baldaracci, o maior envolvido na infâmia e no desaparecimento do homem - era casado com a viúva do próprio, Gilda. Também a história de duas mulheres apaixonadas por André: Ana Preta, dona da casa de samba ‘Flor de Lys’, figura sofredora, moradora de subúrbio que sempre viveu em função de homens de mau caráter. A outra: Carina, bailarina famosa, criada no seio da melhor família, tradicional e rica, os Limeira Brandão, lide-

rados por Dona Januária. Mulher dominadora responsável pelo desequilíbrio da filha Walkiria, que já foi apaixonada por César Reis, o inescrupuloso marido de Carina, e termina entregando seu amor a Gustavo, um vigarista que termina arrebatado por ela.” Fonte: Fernandes, Ismael – *Memória da Telenovela Brasileira*, 4a. ed., São Paulo, Brasiliense, 1997, p. 226-227.

Contexto dramático

Obra da novelista Janete Clair, no clássico estilo folhetinesco. Segredos e mistérios se misturam a paixões e vinganças, ódios e amores, deixando em suspense os telespectadores que esperam, cada dia, a solução dos problemas, com bastante emoção e muitas surpresas. O fio da estória é a busca da verdadeira identidade paterna do personagem-chave. Encenada por elenco de qualidade, atores e atrizes que se renderam à televisão depois de resistir bravamente no teatro, mesclados com artistas dramáticos da nova geração videográfica. Segundo Fernandes, essa telenovela teve dois pontos altos: “o trabalho impecável e para sempre memorável de Glória Menezes como Ana Preta” e “a estréia de Paulo Autran em novela (num trabalho também inesquecível) que acabou cedendo ante os apelos da televisão”.

Conjuntura histórica

A época de exibição dessa novela corresponde ao esgotamento do regime militar, exatamente no ano em que foi aprovada a anistia aos presos políticos e aos exilados do regime militar. Vivíamos o período da “distensão lenta, gradual e segura”, idealizada pelo general Golbery Couto e Silva. A Rede Globo de Televisão alcançara hegemonia no campo telenovelesco, capitalizando a experiência que fora acumulada nas décadas anteriores pelas emissoras paulistas (Tupi, Excelsior e Record). Como formato ficcional a telenovela assumira identidade brasileira, substituindo os produtos adapta-

dos da dramaturgia cubano/mexicana. Nesse quadro, Janete Clair, autora de “Pai Herói”, monopolizava o interesse dos telespectadores com suas obras melodramáticas, caudatárias do sucesso das radionovelas, mas devidamente atualizadas para assimilar os novos recursos do vídeo (tecnologia, cores, trilha sonora) e do feedback (pesquisas qualitativas junto a grupos de telespectadoras).

Cobertura jornalística

As estratégias informativas pautam-se por uma espécie de cooptação da mídia impressa pela indústria audiovisual. Não obstante a relação entre os ângulos do real e do imaginário sejam desbalanceados, com a predominância do primeiro, verifica-se um crescimento dos registros sincréticos, refletindo a assimilação de padrões jornalísticos sintonizados com o “entretenimento” e o “espetáculo”. Isso fica evidente quando se observa a prevalência das vidas de personagens e atores em detrimento do contexto social e do próprio cenário da produção. E também pela pequena incidência das atitudes narrativas neutras quando confrontadas com o volume de descrições simpáticas ou complacentes com os produtos da indústria cultural, como é o caso das telenovelas. As atitudes que Eco outrora rotulou como apocalípticas (corrosivas, destrutivas) primam pela ausência absoluta. Dado de conjuntura ou tendência histórica? Não se pode desconhecer que o momento era marcado pela reconquista de uma certa liberdade de expressão. A censura declinava e a imprensa nacional readquiria uma relativa impetuosidade crítica.

Tal aspecto transborda diretamente para a análise dos componentes da informação, onde as personalidades (figuras da vida pública) primam pela ausência absoluta e os representantes da sociedade civil figuram em frestas diminutas do noticiário sobre as telenovelas. Quem tem a hegemonia são os atores (Paulo Autran, Lelia Abra-

mo, Glória Menezes, Toni Ramos, Elizabeth Savalla), o diretor, Gonzaga Blota, e a autora, Janete Clair. Essa primazia individual é disputada também pelos protagonistas institucionais, figurando as emissoras como líderes incontestes, numa espécie de retroalimentação. Os fãs e os críticos ocupam espaços quase semelhantes àqueles dos “papagaios de pirata” nas cenas dos telejornais.

Os focos narrativos demonstram um certo deslocamento do olhar dos jornalistas quando comparados com as tendências vigentes na década anterior. A abertura política certamente influenciou nessa mudança, superficial, mas perceptível a olho nu. Não obstante o universo da produção continuar hegemônico no tocante ao processo telenovelesco, verifica-se um maior interesse pelo contraste entre as intenções dos emissores e os efeitos na audiência. Várias matérias indagam sobre os fatores determinantes da criação e captam expressões do impacto das telenovelas na vida cotidiana. Por outro lado, ampliou-se significativamente o espectro das dimensões sociais. Apesar de persistir a ênfase no mundo do trabalho e uma certa valorização da riqueza e do ócio/lazer, aparecem aspectos anteriormente encobertos: política, pobreza, machismo, infância, violência, erotismo. Torna-se evidente que a sonegação desses aspectos não decorria da postura dos jornalistas, mas refletia a própria ação de censura, monitorando o conteúdo das telenovelas. Estas conquistavam, pouco a pouco, maior liberdade de movimento, justificada inclusive pela aceitação popular que lograram nas duas últimas décadas. Apesar de continuarem censuradas, elas já não mais podiam esconder nuances da realidade, até mesmo porque se haviam “abrasileirado” completamente.

O quadro dos valores éticos passa por uma mutação significativa. Apesar da insistência valorativa em relação ao trabalho, este não mais está imbricado com a idéia de êxito. Aparece com nitidez a possibilidade do fracasso. Qual a leitura que se pode fazer desse tipo de signo? Esgotamento do “milagre econômico” e pauperização das

classes trabalhadoras? Ao expor as malezas da população da Baixada Fluminense, a novela “Pai Herói” contrapôs-se ao mundo “cor-de-rosa” que imperou nas telenovelas da década passada. Ficam visíveis também outras contradições da sociedade brasileira: ódio, injustiça, egoísmo, coexistindo naturalmente com valores edificantes como amor, bondade, honestidade, responsabilidade. Verifica-se que a abertura política mantinha-se “gradual”, mas já consentia que novelas censuradas deixassem de esconder o sol com a peneira...

Mas a questão demográfica carece de importância na ótica do jornalismo dedicado às telenovelas. Ou será que isso reflete o próprio conteúdo das telenovelas, que não valorizam suficientemente ou explicitamente essa questão? A verdade é que o noticiário sobre “Pai Herói” somente inclui aspectos demográficos nas reportagens da revista “Amiga”, onde figuram as variáveis natalidade, mortalidade e migração. As referências contidas no restante da amostra pesquisada (sexualidade, casamento, divórcio) são escassas e pouco representativas.

c) Década de 80 – *Roque Santeiro*

Sinopse

“O dia-a-dia em Asa Branca, cidade em qualquer parte do Brasil. Lá, há dezesseis anos, o coroinha Luís Roque Duarte, conhecido como Roque Santeiro por sua habilidade em modelar santos, tombou morto ao defender a população das mãos do bando de Navalhada, logo após seu misterioso casamento com a desconhecida Porcina, uma balconista simplória e ignorante. Santificado pelo povo – que lhe atribui milagres – tornou-se um mito e fez prosperar a cidade ao redor de sua história de heroísmo. Ainda, promoveu sua viúva a uma celebridade de Asa Branca. Só que Roque não está morto e volta à cidade ameaçando pôr fim ao mito. Sua presença leva ao desespero o padre Hipólito, o prefeito Florindo Abelha e o comerciante Zé das Medalhas – princi-

pal explorador do santo. Mas o mais prejudicado é sinhozinho Malta, o 'Rei da Carne Verde', que vê ameaçado o seu romance com a viúva Porcina – que nunca foi casada com Roque Santeiro e sempre viveu à sombra de uma mentira articulada por Malta. Mentira institucionalizada para fortificar o mito e tirar vantagens pessoais.” Fonte: Fernandes, Ismael – *Memória da Telenovela Brasileira*, 4a. ed., São Paulo, Brasiliense, 1997, p. 308/9.

Contexto dramático

Da autoria de Dias Gomes, a novela teve origem na peça 'O Berço do Herói', escrita em 1963 (mas proibida dois anos depois, pelos militares, para exibição em teatro). Adaptada em 1975 para a televisão, o herói deixa de ser um ex-combatente da FEB para assumir o papel de taumaturgo, mas nem mesmo assim conseguiu licença do governo militar. Censurada e proibida, foi engavetada pelo autor e pela emissora, sendo retomada dez anos depois, durante o governo civil de transição. Adquiriu a feição de uma sátira, convertendo Asa Branca em microcosmo do Brasil contemporâneo. Seus personagens eram caricaturas dos governantes brasileiros e seus interlocutores, tanto em nível local quanto nacional. A trama mistura elementos da vida rural e urbana, política e religião, comércio e agroindústria, folclore e desenvolvimento. A nova versão começou a ser escrita pelo próprio autor, foi continuada por outro dramaturgo, mas a finalização coube ao próprio criador, insatisfeito com os rumos que o seu sucessor dera à trama. Foi uma das telenovelas mais longas da dramaturgia videográfica nacional, cuja duração obedeceu a critérios exclusivamente mercadológicos (êxito junto à audiência).

Conjuntura histórica

Sua exibição ocorre justamente na transição do ciclo de governos militares para o regime civil. Trata-se da primeira telenovela produzida quando os militares

voltam aos quartéis, tornando-se um símbolo da mudança política nacional. Ela se enquadra perfeitamente na conjuntura, privilegiando a religiosidade popular, numa sintonia com a angústia vivida pela população brasileira, logo após o sofrimento e a morte do primeiro governante civil (Tancredo Neves), eleito após o golpe de 1964. Apesar das figuras metafóricas a que recorreram os dramaturgos, ficava evidente a relação entre a ação romanesca e o panorama nacional, entre os personagens fictícios e os protagonistas do cenário político brasileiro. A censura ainda não havia sido abolida nos meios de comunicação de massa, contudo seus efeitos eram menos contundentes que nos anos anteriores. Os censores federais perderam sua força, sendo eliminados pela Constituição de 1988. Mas o Brasil vivia também um período de intensa modernização dos costumes, antecipando vivências que seriam legitimadas constitucionalmente. E a telenovela captava os sinais dessa mudança, reforçando-os de modo concomitante.

Cobertura jornalística

As estratégias informativas mudam substancialmente, denotando novos tempos na política editorial da mídia impressa. Há mais sintonia jornalística com o mundo real e não com o imaginário peculiar às telenovelas. Essa tendência mostra-se coerente na descrição dos fatos, cujo foco privilegia o contexto social nos veículos de elite, enquanto as revistas de aficionados preferem resgatar a vida dos personagens e dos atores. Tudo isso converge para uma atitude narrativa menos dependente das corporações midiáticas, ou seja, optando por um comportamento majoritariamente neutro. Deduz-se que a liberdade de imprensa e a profissionalização das empresas conduz, paulatinamente, a um modelo de gestão jornalística dotado de maior autonomia.

Os componentes da informação mantêm-se relativamente estáveis de uma década para a outra. Dentre os protagonistas, os

atores/autores continuam a gozar de maior projeção, não obstante estejam emergindo os fãs e as personalidades. Institucionalmente, as emissoras recebem mais referências, embora a sociedade civil e as agências de pesquisa comecem a ter maior destaque.

Ocorrem, contudo, mudanças nos focos narrativos. A ênfase na ação continua predominante nas revistas populares. Enquanto isso, a imprensa de elite procura desvendar outros aspectos como efeitos, recepção, comercialização e criação. Se os jornais focalizam aspectos determinados, as revistas fazem um rastreamento mais abrangente, cobrindo todas as nuances do fenômeno. Deduz-se que a mídia impressa trata a telenovela não mais como um tema secundário, mas procura aprofundar o seu registro e a sua análise, correspondendo às expectativas de um público leitor mais exigente.

As dimensões sociais recebem tratamento ampliado, principalmente nas revistas populares. *Contigo* faz um rastreamento mais completo que *Amiga*. Enquanto isso, a imprensa de elite demonstra preocupação mais seletiva. As categorias principais são mundo do trabalho, vida cotidiana e a política. Mas é importante assinalar que aspectos antes omitidos ou pouco visualizados aparecem com uma certa nitidez, como erotismo, violência, feminismo, machismo, saúde, velhice. Naturalmente o tratamento não é homogêneo em todos os veículos. Infere-se, no entanto, que a mídia impressa busca manter sintonia com a nova agenda da sociedade brasileira, num período de significativas mudanças sociais.

Os valores éticos disseminados implicitamente nas matérias adquirem maior amplitude que nas décadas anteriores. Contudo, existe uma postura mais seletiva dos veículos, com exceção de *Contigo*. Surpreende o fato de que tanto *Contigo* (uma revista popular) quanto *O Estado de S. Paulo* (um jornal elitista, conservador) reconheçam um ambiente contraditório, onde valores positivos coexistem com valores negativos. As publicações restantes orientam-se por uma

linha em certo sentido “panglossiana”, onde a positividade ética tem maior vigência. Trata-se de uma observação contrastante com a própria natureza da telenovela “Roque Santeiro”, cujo estilo caricatural trouxe à baila tantas dimensões pouco edificantes da sociedade brasileira, representada metaforicamente pelo microcosmo da cidade de “Asa Branca”.

A questão demográfica tem pequena incidência quantitativa. Apenas a revista *Contigo* lhe devota maior interesse, enfocando um conjunto de variáveis que vai do casamento, passando pela sexualidade e desembocando no aspecto mais perceptível nas décadas anteriores: a família. Do ponto de vista qualitativo, porém, a cobertura mostrou-se muito rica no que se refere à sexualidade. Várias publicações destacaram os resultados de uma pesquisa feita a propósito de “Roque Santeiro” em várias capitais brasileiras. Verifica-se que o sexo deixou de ser tema tabu para as novas gerações, não obstante prevaleça uma grande adesão dos jovens aos seus grupos de referência na tomada de decisões a esse respeito. Também fica patente o abandono das velhas concepções moralistas sobre sexo, cuja presença nas mensagens televisivas (especialmente nos anúncios) é apreendida pelas crianças segundo parâmetros estéticos. Tal estudo conclui de modo enfático: “o brasileiro perdeu o medo das influências desta sofisticada geringonça eletrônica sobre o mundo infantil”.

d) Década de 90 – *O Rei do Gado*

Sinopse

“Anos 40, interior de São Paulo. Berdinazzi e Mezenga, imigrantes italianos, se odeiam mortalmente, e disputam obstinadamente uma cerca que divide suas terras. Berdinazzi e seus filhos Giacomino e Geremias perpetuam o ódio entre as famílias. Bruno, o filho mais velho, morre na Itália lutando na Segunda Guerra Mundial, e a caçula Giovana apaixonou-se por Enrico, filho único

de Mezenga e Nena, e são obrigados a fugir para poderem ser felizes. Anos 90, Ribeirão Preto. Geremias Berdinazzi tornou-se o rei do café e do leite e carrega o remorso de ter roubado o irmão Giácomo, que morreu pobre e acompanhado da família num caminho de bóia-frias. Rico, mas solitário, procura um herdeiro. Bruno Berdinazzi Mezenga, fruto do amor proibido de Giovana e Enrico, é o rei do gado e dono de grande fortuna. Tem um casamento infeliz com Léia e dois filhos, Marcos e Lia. O destino entrecruzará as vidas de tio e sobrinho, numa luta de amor e ódio. Luana, única filha sobrevivente de Giácomo aparece viva depois do desastre, perde a memória e desconhece ser uma Berdinazzi. Vira cortadora de cana e junta-se ao grupo dos sem-terra liderado por Regino. Eles invadem as terras do rei do gado, mas do encontro de Luana e Bruno nesse conflito nasce uma grande paixão. Aparece a misteriosa Rafaela que diz ser filha de Giácomo e assim se apresenta a Geremias.” Fonte: Fernandes, Ismael – *Memória da Telenovela Brasileira*, 4a. ed., Brasiliense, 1997, p. 440/441.

Contexto dramático

Transcrevemos, a seguir, o texto elaborada pela equipe do NPTN-USP para atualizar o livro de Ismael FERNANDES, que faleceu pouco antes do lançamento desta telenovela.

“Uma bela história de amor, lembrando Romeu e Julieta. A primeira fase da novela teve ares operísticos juntando, na brilhante direção de Luis Fernando Carvalho, elementos do teatro e da narrativa audiovisual, diferenciados de Renascer, conseguindo contrastes de luz em busca da ressonância ao passado e mostrando-se a decadência do ciclo do café e a inserção do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Com um elenco consagrado destacaram-se Tarcísio (Meira) e (Antonio) Fagundes, irretocáveis, La Fischer (Vera), belíssima, e uma Letícia (Spiller) amadurecida. A segunda fase mostrou a modernização e a riqueza do interior pau-

lista através de Ribeirão Preto. A participação dos senadores Eduardo Suplicy e Benedita da Silva, que atuaram no funeral do senador Roberto Caxias (Carlos Vereza), político incorruptível e lutador, criou controvérsia num claro momento onde se entrecruzou ficção e realidade, sendo amplamente discutida a questão da Reforma Agrária e dos sem-terra. Mostrou-se a violência contra a mulher através de Léia, subjugada pelo amante Ralf (Oscar Magrini), gigolô que marcou presença como símbolo sexual. Patrícia Pillar passou dez dias entre os cortadores de cana para compor sua bela e forte Luana. A interpretação de Raul Cortez foi indiscutivelmente notável! Com direito a gravações na Itália, no Araguaia e em Ribeirão Preto, O Rei do Gado estreou com média de 51 pontos no Ibope, atingindo picos de 63 de audiência, e sua trilha sonora vendeu em trinta dias mais de 1,5 milhão de discos. Após oito meses de duração, o brilho inicial tornou-se opaco, mas sem perder qualidade. Foi escolhida a Melhor Novela do Ano no 2o. *Prêmio Contigo* e no *Troféu Imprensa* do SBT. ‘Sou deste chão, sou da terra raiz...’, frase de abertura musical, emblematizou este belo drama da saga rural escrito por Benedito Ruy Barbosa, que trouxe belíssimas e emocionantes cenas, discutiu questões sociais e temáticas atuais, mas, sobretudo, contou uma história de amor à terra, deixando muitas saudades. Um marco da teledramaturgia brasileira.”

Conjuntura histórica

A década de 90 representa, na história do Brasil contemporâneo, o reencontro do país com a democracia. Esgotado mais um ciclo autoritário (1964-1985), o governo de transição prepara uma nova Constituição, aprovada em 1988, depois de longas negociações entre os núcleos de poder e a sociedade civil. Trata-se de um processo marcado por conflitos insuperáveis, cuja solução foi legada ao Congresso Nacional, organismo que adquire força num cenário político marcado pelo enfraquecimento das instân-

cias executivas. O primeiro Presidente da República eleito por voto direto, depois de três décadas de governantes biônicos, toma posse no final da década passada, mas deixa de completar o mandato, impedido pelo Congresso Nacional, culminando uma crise institucional conduzida autonomamente pelos segmentos civis da vida nacional (sem a proibição dos militares).

A década de 90 é marcada também pela atuação significativa da mídia, que recupera a liberdade e a exerce plenamente, sob as garantias da Constituição de 1988. A censura prévia foi abolida inteiramente, deixando de haver interferência governamental no conteúdo dos veículos impressos ou eletrônicos. Aproveitando as oportunidades de livre criação, os dramaturgos do vídeo sentem-se estimulados para produzir telenovelas mais sintonizadas com as expectativas da população. Seus únicos limites são os parâmetros comerciais determinantes da sobrevivência das redes televisivas, que se valem de instrumentos científicos (pesquisas de opinião, audiência, grupos focais, etc.) para conhecer as expectativas da audiência e a elas corresponder intelectualmente. Nesse sentido pode-se dizer que os telespectadores adquirem muita força, parametrando as tendências da programação.

Como mediadores, nesse processo, funcionam os veículos formadores de opinião pública - jornais e revistas - que abrem espaços de interlocução junto aos consumidores de produtos midiáticos. Este é o momento em que as revistas especializadas em cultura de massa, principalmente TV, disco e cinema, ganham concorrentes muito fortes. Trata-se dos suplementos semanais dedicados à televisão, onde pontificam jornalistas que se especializam na cobertura do veículo. A eles se associam os críticos de televisão, alguns dedicados preferentemente às telenovelas.

Quando o “Rei do Gado” começa a ser exibido o país atravessa não apenas um período de liberdade política, mas de recuperação econômica, decorrente do sucesso ob-

tido pelo Plano Real, lançado pelo governo Fernando Henrique Cardoso.

Cobertura jornalística

As estratégias informativas da mídia apresentam-se mais bem distribuídas e melhor definidas. A angulação das matérias sobre o “Rei do Gado” estabeleceu um divisor de águas entre a imprensa de informação geral e a imprensa segmentada. A primeira manteve-se firmemente ancorada no terreno informativo, privilegiando a realidade; a segunda assumiu sua função diversional, priorizando o imaginário. No que se refere ao foco descritivo, confirmou-se a tendência anterior, pois as revistas populares concentraram a atenção na vida dos personagens, alçando ao plano do real criaturas inteiramente fictícias. Enquanto isso, os jornais diários focalizaram mais a vida dos atores e a revista semanal deu ênfase ao contexto social. Aqui está um aspecto singular, pois os jornais possuem agendas diárias, cingindo-se aos fatos do cotidiano e a revista semanal, tendo mais tempo para investigar, pode sair da factualidade, interpretando o cenário em que se movem atores, diretor e autor. A atitude narrativa reflete o avanço profissionalizante do jornalismo segmentado (revistas populares) ou tematizado (referente à TV e às telenovelas). Domina a atitude neutra em todos os veículos.

O foco descritivo não se altera significativamente em relação às décadas anteriores. Mantém-se o predomínio dos atores, no conjunto dos protagonistas individuais, e das emissoras, no plano institucional. Trata-se de um claro reflexo do trabalho desenvolvido pelas emissoras televisivas, através dos seus assessores de imprensa, agendando a mídia impressa, que necessita desse tipo de “gancho” para preencher seus espaços editoriais.

A propósito do foco narrativo observa-se um certo paralelismo entre os jornais diários e as revistas televisivas no tocante

ao processo telenovelesco, cuja ação merece maior destaque. Essa ênfase no conteúdo propriamente romanesco explica-se pelo fato de que o maior volume das informações sobre telenovelas nos jornais diários está sendo veiculado nos suplementos dominicais dedicados à televisão, cujo público leitor é o mesmo das revistas populares.

O filtro das publicações pesquisadas, no tocante às dimensões sociais, continua mais orientado para a vida cotidiana e o mundo do trabalho. Contudo, o leque de perspectivas amplia-se para outros terrenos como política, violência, saúde e pobreza, temas muito presentes na trama do “Rei do Gado”.

Nesse sentido, nota-se perfeitamente a sincronização entre a agenda temática da telenovela e a agenda dos jornalistas. Ambas, aliás, refletindo a agenda da sociedade, naquele momento.

O trabalho readquire a condição de principal valor ético projetado unanimemente pelas publicações pesquisadas. Essa postura traduz o próprio clima em que transcorre a estória do “Rei do Gado”, protagonizado por *self-made men*, imigrantes ou seus descendentes, pessoas que vencem na vida pelo próprio esforço. Contudo, projetam-se também valores considerados negativos como fracasso, corrupção e picaretagem ao lado de outros aspectos residuais como êxito, bondade, verdade.

O destaque dado às questões demográficas não é muito significativo na mídia impressa, apesar da riqueza dessas variáveis no contexto da telenovela. Elas aparecem de forma bastante convencional, resgatando instituições basilares da nossa sociedade: família e casamento.

Mas também há remissões, ainda que bissextas, a natalidade e mortalidade. Aspectos mais controvertidos como aborto e divórcio figuram levemente nas publicações cariocas.

Deduz-se que nem sempre os jornalistas encarregados de cobrir as telenovelas estão atentos para as questões dessa natureza.

5 Conclusões

Os resultados obtidos na pesquisa empírica confirmaram algumas das hipóteses inicialmente formuladas, negando outras e abrindo novas perspectivas para o desenvolvimento de análises dessa natureza.

Ficou evidenciado que a mídia impressa cumpre um papel mediador fundamental no processo de interlocução entre os produtores de telenovelas e o público receptor. Trata-se de um desempenho que ultrapassa as engrenagens mercadológicas, no sentido do reforço mútuo entre indústrias culturais atuantes em segmentos distintos do sistema midiático, para configurar uma espécie de triangulação sóciopolítica entre mídia, mercado e sociedade. As “fábricas de sonhos” (núcleos de produção de telenovelas no interior das redes televisivas) não podem prescindir dos jornais e revistas que noticiam e criticam os produtos culturais, justamente pelo seu poder de “sedução” junto aos consumidores (fiéis, sazonais ou potenciais). Eles atuam como correias de transmissão das estratégias comerciais da televisão, mas ao mesmo tempo funcionam como catalisadores das reações do público diante dos produtos postos em circulação. Nesse sentido é que assumem, crescentemente, funções de vigilância pública, endossando ou recusando situações, valores, conceitos e comportamentos, em sintonia com o julgamento coletivo. Desta maneira, produzem contínuo e aguçado *feedback*, induzindo a correções de rumos nas tendências conteudísticas dos produtos romanescos.

A análise diacrônica feita sobre quatro décadas de desenvolvimento da televisão brasileira demonstrou claramente que, nos anos 60/70, a preocupação da mídia impressa com as telenovelas tinha caráter meramente episódico. Isso refletia também a conjuntura histórica, marcada pelo nascimento, vida e exaustão do regime militar. Da mesma maneira que as telenovelas eram censuradas, os jornais e revistas também sofriram idêntico constrangimento. E todos es-

tavam nivelados por uma tendência ao escapismo, à camuflagem, à contenção discursiva. As duas últimas décadas, marcadas pelo revigoramento da democracia, aliviam as telenovelas da circunscrição ao mundo estritamente fictício e as impelem a resgatar criativamente o real, aproximando-se da vida cotidiana.

Na medida em que elas se tornam veiosíssimas ampliam consideravelmente a audiência, induzindo os dramaturgos a escrever obras cujas fronteiras imaginárias se diluem pouco a pouco. Por isso suscitam grande impacto na sociedade, uma vez que desde a eclosão do fenômeno elas já agendavam os temas das conversações diárias dos cidadãos. Mais do que isso: criam hábitos, mudam rotinas, inovam as relações sociais. E a imprensa, como formadora de opinião pública, não poderia continuar ignorando tais situações. Não apenas se criam editoriais e colunas dedicadas às telenovelas, mas elas próprias se convertem em filão explorado comercialmente pelas empresas jornalísticas.

Se já havia nos anos 70 revistas dedicadas ao segmento dos aficionados pelas telenovelas, a partir dos anos 80 o hábito de consumir tais produtos contamina toda a sociedade, criando novos produtos editoriais - os suplementos dominicais - destinados a todos os leitores de jornais diários.

Esse “novo jornalismo”, caracterizado pela confluência entre realidade e ficção, assume um padrão singular. Em parte ele é caudatário das iniciativas anteriores de informações segmentadas para os fãs do cinema, do rádio e do disco. Mas sua fisionomia adquire um perfil que combina entretenimento e serviço público. Converte-se em instrumento indispensável de consumidores dos produtos diversionais, mas que desejam fazer opções balizadas criticamente. Do ponto de vista profissional representa um desafio para editores, repórteres e redatores. Eles se defrontam com a tarefa de monitorar os sentidos dos usuários das telenovelas, difundindo informações objetivas sobre produtos romanescos, e ao mesmo

tempo propiciar juízos de valor sobre a sua natureza estética e o seu conteúdo ético. Como se desenvolve esse tipo de jornalismo, no Brasil, antes e depois da transição democrática? Ou melhor, durante o processo de consolidação da indústria nacional de telenovelas?

Do ponto de vista das estratégias informativas ele desabrocha como um campo ancorado no real, transbordando para o imaginário, mas também enveredando para o terreno do sincretismo. Mas ao final dos anos 90 seu perfil é de um jornalismo firmemente comprometido com a realidade, ainda que esta contenha ingredientes romanescos, mas sem escamotear sua essência perante os leitores. Mesmo nas revistas populares a hegemonia do fictício sobre o real não compromete a qualidade da informação de atualidades, permitindo ao leitor mover-se sem dificuldade do terreno da fantasia telenovelesca para o mundo concreto em que ela está ancorada. Seu foco descritivo privilegia, desde o início, tanto os atores (real) quanto os personagens (ficção), operando-se pouco a pouco um deslocamento perceptivo em direção ao cenário da produção, explicitando a engrenagem alimentadora de sonhos e ilusões, além de ampliar-se para a descrição do contexto social que determina a saga dos heróis, vilões e outros viventes imaginários. Contudo, o mais importante é que a atitude narrativa evolui decisivamente de uma postura “integrada”, ou seja, de total cooptação pelos tentáculos da indústria cultural, para se tornar “neutra”, melhor dizendo, equidistante, profissionalizada. Os jornalistas desse segmento possuem consciência de que prestam um serviço aos seus leitores e não podem fraudá-los, escamoteando aspectos do universo telenovelesco, até mesmo porque atuam num mercado competitivo, pautado por uma constante vigilância dos concorrentes, usuários, fontes e patrocinadores.

Os produtos informativos que eles difundem são protagonizados predominantemente pelos atores e pelos autores. Essa tendência se mantém constante nas quatro

décadas. A única alteração visível é a incidência crescente que os fãs/telespectadores assumem no panorama. É como se os usuários das telenovelas pretendessem se auto-reconhecer nos relatos jornalísticos sobre seus produtos preferidos. Poder-se-ia dizer que, ao contrário do pessimismo de David Riesman, antevendo “multidões solitárias”, tais segmentos do mercado consumidor da cultura de massa buscam vivenciar formas de solidariedade coletiva, superando a “espiral do silêncio” a que se referia Noelle-Neumann. Eles não querem apenas cultuar seus ídolos, mas compartilhar com eles os espaços midiáticos onde atuam de forma privilegiada. Talvez isso configure o início de uma democratização do olimpismo moderno.

Tal movimento se confirma com a mudança gradativa do foco narrativo desse jornalismo especializado em telenovelas. A hegemonia da ação telenovelesca, tão evidente nas primeiras décadas, se enfraquece com a ascensão de outros elementos do processo, tais como criação, recepção e efeitos. Os leitores dessas publicações não querem apenas antecipar-se ao desenrolar da trama das novelas, mas desejam saber mais sobre as intenções dos dramaturgos e as repercussões que elas provocam. Trata-se de uma atitude típica de quem pretende romper com o isolamento individual ou familiar, buscando adesões coletivas ou reforçando comportamentos aparentemente minoritários, mas que na verdade possuem grande abrangência.

As mudanças também se projetam nas dimensões sociais resgatadas pelos jornalistas da área. Tem sido constante, na cobertura sobre as telenovelas, a primazia do “mundo do trabalho” e da “vida cotidiana”. É como se os repórteres confirmassem à exaustão o sentimento de que ver telenovelas não conduz ao escapismo, à ociosidade. Ao contrário, valorizando as atividades produtivas e fugindo de situações inverossímeis eles reforçassem a idéia de que as telenovelas são divertimento de trabalhadores, que aliviam suas tensões diárias ao re-

fugiar-se no mundo da fantasia, mas ao mesmo tempo estimulando-os a manter os pés em terra... retornando ao trabalho no dia seguinte. Contudo, a vida não é só trabalho, como parecia vigente nos anos 60 e 70. Os relatos das duas últimas décadas ampliam a compreensão da vida social, incorporando outras dimensões que estão presentes no cotidiano dos telespectadores: política, violência, machismo, velhice, pobreza. A realidade apresenta-se mais complexa e contraditória.

No plano dos valores éticos verifica-se também uma rotação dos anos autoritários para as décadas de reconstrução democrática. Antes, tinha-se a impressão de que a vida retratada nas telenovelas era marcada exclusivamente pela positividade. Trabalho e êxito eram valores inseparáveis. Da mesma forma, o cenário em que gravitavam os personagens e os atores parecia “cor-de-rosa”, eivado exclusivamente de amor, bondade e verdade. Os relatos das últimas décadas continuam a priorizar valores como trabalho, amor e bondade, mas admitem que também existem fracassos, injustiças, corrupção, picaretagens.

Finalmente convém referir às variáveis demográficas. Trata-se de uma questão pouco explicitada na cobertura jornalística das telenovelas. Ela cresce paulatinamente, durante as quatro décadas, sem contudo assumir vulto significativo. As variáveis mais reiteradas são “família” e “casamento”. Trata-se de ingredientes essenciais às tramas telenovelescas. Mas não ultrapassam os limites da quase obviedade. Problemas como o aborto e o divórcio permaneceram opacos, quase ausentes. Nas duas últimas décadas as menções à “natalidade” e “mortalidade” cresceram sem alarde. Talvez a variável enrustida que ganha maior visibilidade seja a “sexualidade”. Mesmo assim, ainda permanece envolta nos liames dos tabus sociais, assumindo um tom muitas vezes caricatural ou um viés sensacionalista.

Nesse sentido pode-se concluir que a cobertura jornalística sobre telenovelas legitimou socialmente esse formato da ficção

audiovisual, elevando-o do patamar da subcultura para a condição de arte das massas. Ao mesmo tempo, criou vínculos indissociáveis entre produção e recepção, atuando como mediador simbólico. Contudo, permanecem indecifráveis os mecanismos que os produtores noticiosos utilizam para transformar ficção em realidade, sem escamotear sua essência, sem perder credibilidade profissional e sem renunciar a identidade jornalística. Da mesma forma estão a exigir aprofundamento muitos aspectos relacionados com o tratamento dado aos fatos objetivos e aos valores que eles incorporam de forma indelével e inevitável ■

Nota

Este estudo foi financiado pela Fundação Rockfeller, através de um consórcio internacional liderado pela University of Texas (Austin/USA) e integrado por três universidades brasileiras: Universidade de São Paulo (USP), Universidade de Campinas (UNICAMP) e Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Comunicação apresentada ao painel "The Social and Demographic Impact of Entertainment Television in Brazil" (1999 Conference of the International Communication Association, ICA, San Francisco, USA) e GT de Ficção Audiovisual Seriada (XXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, INTERCOM, Rio de Janeiro, Brasil)

Para a realização desta pesquisa foi decisiva a colaboração recebida das pesquisadoras Ofélia Torres Morales, responsável pelo pré-teste, e Silvana Briseno Marques de Melo, que se encarregou da análise de conteúdo. Também foi importante a interlocução intelectual mantida com Emile McAnany (UT e SCU), Anamaria Fadul (UMESP), Elza Berquó (UNICAMP), Eduardo Rios Neto (UFMG) e Wilmar Faria (CEBRAP).

Referências

- 1 MARQUES DE MELO, José. *Classificação das Unidades Comunicacionais: Gêneros, Formatos e Tipos*, São Bernardo do Campo, UMESP, 1997.
- 2 MARQUES DE MELO, José. *Teoria da Comunicação: paradigmas latino-americanos*, Petrópolis, Vozes, 1998.
- 3 MARQUES DE MELO, José. *Comunicação Social: Teoria e Pesquisa*, Petrópolis, Vozes, 1970, p. 263-275.
- 4 Para melhor compreender essa conjuntura histórica, recomenda-se a leitura do livro de SKIDMORE, Thomas, *Brasil: de Castelo a Tancredo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988, especialmente os capítulos de I a IV.
- 5 MARQUES DE MELO, José. "A pesquisa da comunicação na transição política brasileira", In *Comunicação e Transição Democrática*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1985, p. 264-280.
- 6 TILBURG, João Luis van. *Telenovela: instrumento de educação permanente*, Petrópolis, CID, 1980.
- 7 FISCHER, Rosa Maria. *O mito na sala de jantar: discurso infante-juvenil sobre a televisão*, Porto Alegre, Movimento, 1984.
- 8 CAMPEDELLI, Samira. *A Telenovela*, São Paulo, Ática, 1985.
- 9 LEAL, Ondina Fachel. *A Leitura social da novela das oito*, Petrópolis, Vozes, 1986.
- 10 RAMOS, Roberto. *Grã-Finos na Globo: cultura e merchandising nas novelas*, Petrópolis, Vozes, 1986.
- 11 FERRARA, Lucrécia D'Alessio, org. *Da Literatura à TV*, São Paulo, IDART, 1981.
- 12 PORTO E SILVA, Flávio Luiz. *O Teleteatro Paulista nas Décadas de 50 e 60*, São Paulo, IDART, 1981.
- 13 FERNANDES, Ismael. *Memória da Telenovela Brasileira*, São Paulo, Proposta Editorial, 1982 (Esta obra, revista e ampliada, foi incorporada ao fundo editorial da Editora Brasiliense, a partir da 3a. edição, 1984. A última edição, de 1997, foi atualizada pela família do autor, já falecido, contando com a assistência do Núcleo de Pesquisas de Telenovelas da USP).
- 14 ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia; e ORTIZ RAMOS, José Mário. *Telenovela: história e produção*, São Paulo, Brasiliense, 1988.
- 15 MARQUES DE MELO, José. *As Telenovelas da Globo: produção e exportação*, São Paulo, Summus, 1988.

- 16 VINK, Nico. *The Telenovela and Emancipation: A study on TV and social change in Brazil*, Amsterdam, Royal Tropical Institute, 1988.
- 17 MATTELART, Armand e Michele. *O Carnaval das Imagens: A Ficção na TV*, São Paulo, Brasiliense, 1989.
- 18 THOMAS, Tufte. "Rainha da Sucata", Doctoral Thesis, University of Copenhage, 1995.
- 19 FADUL, Anamaria. *Ficção Seriada na TV: As telenovelas latino-americanas*, São Paulo, ECA-USP, 1992.
- 20 O NPTN vem realizando, com apoio da FAPESP, o Projeto "Ficção e Realidade: a telenovela no Brasil", sob a liderança da Profa. Maria Aparecida Baccega, que substituiu Anamaria Fadul na direção do Núcleo, logo após sua aposentadoria na USP. Além disso, mantém o Centro de Memória da Ficção Televisada Seriada Ismael Fernandes.
- 21 NPTN - "Papel Social da Mídia e Mudança Demográfica no Brasil" (Relatório de Pesquisa), São Paulo, USP, 1994.
- 22 Esse repertório está contido em três livros que resgatam os avanços da minha pesquisa individual, bem como as incursões empíricas feitas pelos meus alunos. Vide: MARQUES DE MELO, José. *Estudos de Jornalismo Comparado*, São Paulo, Pioneira, 1972; MARQUES DE MELO, José. *A Opinião no Jornalismo Brasileiro*, Petrópolis, Vozes, 1985; MARQUES DE MELO, José, org. *Gêneros Jornalísticos na Folha de S. Paulo*, São Paulo, FTD, 1992.
- 23 MARQUES DE MELO, José; FELICIANO, Fátima e MOREL, Marco. *A crise da universidade na grande imprensa brasileira*, Educação Brasileira 6:13 (1984): 63-86, Brasília, Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras.
- 24 MARQUES DE MELO, José. "Structure of the Brazilian Scientific Journalism", In *Communication for a New World: Brazilian Perspectives*, São Paulo, ECA-USP, 1993, p. 263-282.
- 25 MARQUES DE MELO, José. *Telenovelas as Journalism Subject in Brazil: Reality or Fiction?*, In *IAMCR: Communication in the New Millenium (Abstracts)*, Seoul, The Korean Society for Journalism and Communication Studies, 1994.
- 26 MARQUES DE MELO, José e TORRES MORALES, Ofélia. "A legitimação da telenovela pela mídia impressa: estudo de caso de quatro jornais de prestígio e duas revistas especializadas", Aracaju, GT 12: Ficção Audiovisual Seriada, INTERCOM, 1995.
- 27 DEJAVITE, Fábria. "O relacionamento do Jornalista com a Fonte: Um Jogo de Sedução?". Dissertação de Mestrado, S.B.Campo, UMESP, 1996.
- 28 TORRES MORALES, Ofélia. Tese de Doutorado, em fase de conclusão na ECA-USP, sobre o tratamento dado à novela "Rei do Gado" pela revista *Contigo*.
- 29 O critério para determinar qual a telenovela de maior impacto, em cada década, foi estabelecido a partir de uma combinação entre o patamar de audiência alcançado nas pesquisas do IBOPE - Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística - e a repercussão causada no interior dos grupos sociais que as consomem e retroalimentam. Trata-se de um procedimento que combinou dados objetivos (audiência) e subjetivos (avaliação feita sobre equipe do NPTN - Núcleo de Pesquisa de Telenovela da USP).
- 30 A ficha identificadora de cada telenovela foi construída a partir do documentário contido na obra de FERNANDES, Ismael, *Memória da Telenovela Brasileira*, 4a. ed., 1997, e completada com os indicadores incorporados à base de dados do NPTN-USP.
- 31 Não foi possível, contudo, recorrer a um outro jornal de elite para observar o comportamento editorial de um veículo não pertencente à mesma corporação midiática. Tentou-se verificar quais os registros feitos pelo *Jornal do Brasil*, editado na cidade do Rio de Janeiro, mas a coleção do biênio 1964-1965 estava indisponível, tanto na própria empresa quanto na Biblioteca Nacional. Trata-se de uma contingência que escapou ao controle dos pesquisadores. De qualquer maneira, isso não representa grande lacuna, tendo em vista a escassez do noticiário sobre televisão, em geral, e telenovela, em particular, na imprensa da época. Esse quadro ficará evidente na descrição dos dados coletados, sendo muito reduzido o espaço dedicado à telenovela pelo jornal pertencente ao mesmo conglomerado midiático que a produziu. Quando proporcionou a participação da imprensa na inauguração da TV brasileira, em 1950, Paula Cundari concluiu que houve uma solene ausência. Vide: CUNDARI, Paula. "Assis Chateaubriand e a implantação da Televi-

são no Brasil”, Dissertação de Mestrado, S. B. do Campo, UMESP, 1984.

- 32 O ideal teria sido recorrer aos registros da revista *O Cruzeiro*, a líder das revistas ilustradas semanais, na época. Mas esta publicação era desaconselhável por pertencer ao mesmo grupo midiático produtor da telenovela de maior impacto, ou seja, as Emissoras Associadas de Assis Chateaubriand.
- 33 Houve, naturalmente, pequenas lacunas nessa captação dos espaços dedicados à telenovela nos jornais e revistas, pois as coleções disponíveis nas bibliotecas nem sempre estavam completas. As pesquisas foram concentradas na Biblioteca da ECA-USP, Biblioteca Municipal Mário de Andrade (São Paulo). Recorreu-se excepcionalmente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro para suprir eventuais deficiências dos acervos paulistas, mas nem sempre foi possível contornar ali os obstáculos já apontados. No que se refere às últimas décadas pediu-se também o auxílio do Departamento de Documentação da Rede Globo de Televisão, que foi substancial, mesmo considerando que sua coleção hemerográfica passa por uma redução seletiva quando convertida em documentação digitalizada.