

As narrativas nos *remakes* de telenovelas brasileiras – Uma revisão bibliográfica

Autores **Joanna Paraizo**
Universidade Católica Portuguesa (Lisboa)
joannaparaizo@gmail.com

Resumo As telenovelas brasileiras integram o cotidiano do país há quase seis décadas como um gênero de ficção televisiva com a peculiaridade de contar histórias divididas em episódios ou capítulos, em que o seguinte é a continuação do anterior. Tais narrativas tem o poder de cativar diariamente uma audiência fiel que acompanha o desenrolar de diversos entrelaces durante meses. Enquadrada como produto da indústria cultural brasileira, a telenovela é o carro-chefe do setor de teledramaturgia até hoje no Brasil. Dada esta capacidade de alcance das telenovelas, o principal propósito deste artigo é discutir os principais conceitos que no futuro pretendem abordar os modelos narrativos de *remakes* de telenovelas (tendo como foco produções brasileiras). Tendo em conta que este artigo integrará parte da investigação de uma tese de Doutoramento, pretendemos, com ele, levantar definições para enquadrá-las no campo de pesquisa a qual se inserem. Esta revisão bibliográfica será essencial para que, posteriormente, sejam compreendidas as diferenças estruturais presentes nas narrativas de *remakes* de telenovelas quando comparadas aos seus originais de forma a verificar até que ponto as histórias das duas versões (de uma mesma telenovela) distanciam-se e cruzam-se.

Palavras-Chave Teledramaturgia; telenovela; *remake*; televisão

Introdução

A estrutura deste artigo irá apresentar um conhecimento preliminar dos principais temas contemplados - as especificidades da teledramaturgia brasileira, com enfoque nas narrativas

das telenovelas, direcionando para o caso dos *remakes* e dos estudos narrativos expondo modelos, características e elementos.

Este artigo está inserido, portanto, na intersecção de três principais blocos a serem desenvolvidos - teledramaturgia/telenovela brasileira, estudos narrativos televisivos e *remakes*. Assim, iremos apresentar o conhecimento preliminar da revisão da literatura de cada um destes tópicos seguido de uma tentativa de esboçar uma estrutura teórica embrionária combinando estes principais conceitos.

Desde a inauguração da televisão no Brasil na década de 50 que as telenovelas pertencem à realidade do país (Hamburger, 1998; Balogh, 2002; Lopes, 2003). Dentre as redes de televisão brasileiras, a TV Globo é a principal emissora desde a década de 70¹ e consolidou em sua grade de programação três novelas² diárias em horários fixos: às 18h, foi instituído que as novelas seriam com tramas leves e românticas (muitas vezes, histórias de época); às 19h, produções “leves”, geralmente de comédia; a faixa das 21h restrita à tramas mais elaboradas. Desde 2011, a emissora têm vindo a apostar em um novo horário, das 23h, com narrativas que estimulam a repercussão entre o público e os *media* especialmente por abordar assuntos controversos e exibir cenas de conteúdo adulto.

Sabemos que o Brasil cria, produz e exporta este gênero televisivo, há décadas, sendo referência mundial de qualidade audiovisual, que como ferramenta eficiente de transformação social. Rondelli (1998:153) nos atenta para a importância das telenovelas no que diz respeito à representação da realidade brasileira nos seus aspectos rurais, urbanos, regionais, metropolitanos, históricos. No Brasil, as telenovelas são reconhecidas pelos investigadores como ficções que reconstruem a realidade do público discutindo temas atuais inerentes à sociedade local e revelando os problemas e desafios vividos pelos telespectadores. Motter (2000) caracteriza estas ficções nacionais como narrativas do cotidiano envolvendo intrigas inspiradas nas questões da realidade.

¹ Entre as emissoras de televisão aberta no Brasil, a Rede Globo destaca-se devido ao seu alcance, abrangência e *share* (número de televisores ligados).

² No Brasil e em Cuba as telenovelas são popularmente conhecidas como “novelas” e assim também o faremos.

Este artigo também se debruça sobre os conceitos relacionados aos estudos narrativos e, intenciona, portanto, analisar a telenovela como fiel seguidora das estruturas narrativas tradicionais em prosa (romance, novela, conto e crônica). Iremos focar-nos em analisar o gênero das novelas, especificando-o nas produções televisivas. Até os anos 90, os estudos relacionados às narrativas - denominado de Narratologia (Todorov, 1969) - restringiam-se mais à literatura. Reis (2009), no entanto, sugere que o termo deveria ser substituído por Estudos Narrativos, já que na altura em que foi criado não incluía a interdisciplinaridade presente nos dias de hoje.

O conteúdo de uma telenovela geralmente segue uma repetição de antigas e já conhecidas (e consolidadas) fórmulas, como: o bem contra o mal, o conflito de interesses, o uso de estereótipos e juízos de valor. Estas narrativas são também movidas por oposições entre homens e mulheres, gerações, classes sociais, entre o urbano e o rural., etc. No entanto, o modelo narrativo de uma telenovela tem passado por transformações, sobretudo devido à introdução das novas temáticas e do diálogo com outros “territórios de ficcionalidade” (Calvino; 1993, Borelli; 2001; Lopes; 2003).

Na indústria do audiovisual uma prática recorrente em suas diversas instâncias é a noção de transportar narrativas, personagens e temáticas de um meio para outro, assim como tomar obras audiovisuais previamente realizadas como fonte para novas produções denominado de “*remake*”.

Assim, propomos como recorte deste campo estudos relacionados à ficção televisiva e mais precisamente voltado para os *remakes* em busca de complementar as pesquisas que tem sido feitas nesta perspectiva (Lopes, 2003; Hamburger, 1998). Ou seja, os *remakes* televisivos são também preponderantes nesta revisão bibliográfica na perspectiva colocada por Balogh e Munglioli (2009:343) de que um *remake* “não trata de apresentar o mesmo do mesmo, mas sim de atualizar e tornar mais palatável o produto dentro do gosto da contemporaneidade”.

Sendo assim, esta pesquisa tem como destino a comparação narrativa entre um *remake* e o seu original, colocando como questão de investigação “quais são as alterações

estruturais na adaptação de modelos narrativos de telenovelas brasileiras originais para os *remakes*?”. Assim, posteriormente, este material poderá complementar a revisão bibliográfica necessária para a tese de Doutorado em Ciências da Comunicação. Nessa altura, objetivamos comparar uma mesma telenovela (original e *remake*) por meio de um estudo sob o ponto de vista da produção de conteúdo das suas narrativas.

Capítulo I – Teledramaturgia Brasileira

As principais facetas da teledramaturgia nacional norteiam este artigo, sendo essencial compreender o percurso da televisão no Brasil e suas características. Propomos compreender o que tem vindo a ser debatido nos estudos televisivos e como hoje o mercado é movimentado.

Criada há menos de um século, a televisão transformou-se no principal veículo de informações e entretenimento do mundo, integrando-se nas casas, sendo capaz de criar hábitos de consumo e ditar padrões a serem seguidos. Isso significa que enquanto instrumento de cidadania, atua como espelho da sociedade, pois promove identificação com os telespectadores, sendo um dos únicos exemplos em que essa sociedade se reflete, permitindo que cada um tenha acesso a essa representação (Wolton, 2006:124).

Os recentes estudos sobre televisão apontam que ela seja vista como sinônimo de cultura, já que possui papel de identidade individual e coletiva. Sendo um dos principais elos entre o indivíduo e o mundo, este veículo de comunicação tem a função de ser fonte de diversão e conhecimento dos acontecimentos sociais para a maioria da população. Sendo assim, a televisão brasileira ocupa uma posição fundamental na formação da identidade nacional enquanto agente unificador da sociedade, uma vez que tal narrativa ficcional televisiva, com a pretensão de agradar a todos, assume uma forma homogênea, constituindo-se como laço social invisível (Wolton, 2006:124). Nesse contexto, a televisão continua soberana e goza de boa saúde (Cárlon, 2009), sobretudo por integrar o cotidiano do brasileiro desde a década de 50. Falamos e repercutimos os assuntos e histórias que vemos, tecendo comentários também *offline*, interagindo e participando dos programas televisivos.

Para Wolton (2006), os telespectadores assimilam o que vêem na TV produzindo sentido e aprimorando conhecimento através desta interação. A televisão capta as tendências e as desenvolve, possibilitando que as telenovelas representem, assim, os papéis sociais.

No Brasil, a narrativa ficcional televisiva (mais precisamente a telenovela³) é hoje um dos programas de maior audiência contando histórias - comédia, drama, realismo fantástico, de época, etc - veiculando opiniões, costumes e hábitos que representam a sociedade brasileira e adquirindo visibilidade “como agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país” (Lopes, 2002:1).

Além disso, Motter (2005) chama a atenção para a capacidade da ficção televisiva de construir um mundo paralelo tomando como referencial a própria realidade em que a sociedade esteja inserida e da qual ela pertence. Segundo a autora, a telenovela funciona como um documento de época participando da construção de memórias coletivas. Quanto mais a narrativa de uma telenovela se aproximar do real e for verossímil ao cotidiano vivenciado pelas pessoas, maior será a audiência dela. Lopes (2002:2) atribui esta influência à “capacidade peculiar de alimentar um repertório comum por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras”. Hall (1999) insere o conceito de “narrativas de nação” nesta discussão, já que elas são reforçadas pelas tramas das telenovelas (com ênfase nas origens, continuidade e criação de tradições) e formam uma identidade nacional.

Lopes (2003) destaca que a televisão, sobretudo através das telenovelas, expressa e alimenta as angústias e ambivalências que caracterizam as mudanças sociais e econômicas do Brasil, tendo também uma relação direta com o desenvolvimento da nação e de seu povo, integrando, assim uma comunidade nacional imaginada. Com suas especificidades, seja no conteúdo ou no formato, a telenovela estimula uma relação de pertencimento junto do

³ O termo *telenovela* é de origem castelhana, fruto da fusão das palavras “tele” (televisão) e “novela” (que significa romance). Nos Estados Unidos, recebem o nome de “soap operas”, pois as primeiras produções datadas da década de 1960 eram patrocinadas pelos fabricantes de sabão (em inglês “soap”). Os países mais relevantes na produção de telenovelas são: Brasil, México, Colômbia, Venezuela, Chile, Argentina e Cuba. Dentre eles, o Brasil destaca-se por ter sido precursor deste gênero audiovisual inspirado na radionovela.

telespectador que se reconhece como uma única nação, já que “sintetiza público e privado, político e doméstico, notícia e ficção, masculino e feminino” (Lopes, 2003:17).

Para entender o papel desempenhado pela teledramaturgia na sociedade brasileira dos dias de hoje é preciso analisar seu percurso histórico. Os primeiros produtos ficcionais televisuais brasileiros foram o teleteatro e as telenovelas. Somente a partir da década de 60 surgiram os seriados, os telerromances e telecontos. Até o final dos anos 70, foi o teleteatro que ocupou lugar de destaque na televisão, especialmente na Rede Globo. Nessa época, a televisão se torna a grande máquina de “vender sonhos e produtos”, transformando-se em um poderoso veículo da comunicação de massa.

Aos poucos, as telenovelas passaram a retratar o cotidiano, com o uso da linguagem coloquial fazendo referências compartilhadas pelos brasileiros. Assim, lentamente, as telenovelas assumiram lugar importante no cenário cultural brasileiro. Através dos meios de comunicação, como, por exemplo, a televisão e o cinema, os cidadãos ditos comuns passaram a receber diariamente diversas informações, imagens e sons, de caráter documental ou propõem-se a retratar a vida e as ações de personagens históricos.

Segundo Napolitano (2005, p. 236): “(...) todas as imagens e sons obtidos pelo registro técnico do real criam um ‘efeito de realidade’ imediato sobre o observador”. No caso específico da televisão, ele situa as produções num patamar onde o espectador estabelece um pacto com o que está prestes a observar, estando, por sua vez, suscetível a aceitar as imagens e sons como representação fidedigna da verdade.

Partimos do pressuposto de que o gênero ficcional, importante na constituição da televisão brasileira abrange diferentes formatos - como as novelas, seriados e minisséries - que desempenham um papel social para o público espectador, emocionando-o com enredos (baseados ou não na vida real).

Quando discutimos os elementos e características intrínsecas às telenovelas, temos que considerar que em termos de narrativa, elas tem vindo a tornar-se cada vez mais complexas. Se antes havia uma trama central, hoje em dia o propósito é tecer uma rede de

tramas paralelas. Ou seja, forma e conteúdo se modificaram com o tempo, mas a capacidade de diálogo da teledramaturgia com a sociedade permaneceu a mesma.

No que se refere ao formato, Pallottini (1998) conclui que a originalidade das telenovelas advém da possibilidade de dialogar com o telespectador, já que é escrita enquanto está sendo exibida. Eco (1968) classifica esta faceta de “obra aberta” sem direção estrutural prévia. Não podemos nos esquecer que este caráter da telenovela baseia-se na capacidade dos receptores em elaborar múltiplos significados sobre a narrativa. Tal gênero é elaborado segundo técnicas cinematográficas, sendo transmitido uma única vez. Para se ter uma ideia, atualmente cada novela possui, em média, 160 capítulos, cada um com sua micro-estrutura, mas nem sempre foi assim.

A inauguração da televisão no Brasil aconteceu no dia 18 de Setembro de 1950. Nos primeiros anos, por ser um veículo novo, a linguagem era improvisada ao vivo e o desafio tentar decifrar qual a melhor forma de se comunicar com o público que estava do outro lado da tela. Foi somente nos anos 70 que a telenovela consolidou-se efetivamente como um produto comercial. Assim, a TV Globo fixou horários para a transmissão deste novo veículo, conforme mostramos anteriormente. Quando a TV chegou ao público, poucos donos do aparelho doméstico assistiram a cerimônia de inauguração da TV Tupi de São Paulo, a primeira no país. No início da década de 50 já se viam sinais do desenvolvimento do gênero de telenovelas no Brasil. A primeira que foi produzida no país - “Sua vida me pertence”, de Walter Forster, com aproximadamente 20 capítulos de 15 minutos de duração cada um, era exibida duas vezes por semana pela TV Tupi, aproximando-se da estrutura dos seriados. A consolidação do gênero só ocorreu a partir da metade dos anos 60. Outros fatores também impulsionaram a emergência desta nova realidade, fazendo da novela uma mania nacional. São eles: o sucesso de “O Direito de Nascer”, os folhetins escritos pela cubana Glória Magadan para a Rede Globo, e a linguagem ousada criada por Bráulio Pedroso em “Beto Rockefeller”. Com isso, a telenovela trilhava os primeiros passos de uma trajetória de convívio diário com o público, ditando modas, alterando comportamentos e documentando parte da história recente do Brasil.

Até então tudo fazia parte de um ensaio, pois a consolidação do gênero se deu efetivamente no dia 7 de Dezembro de 1964, com a estreia de “O Direito de Nascer”, produzida pela Tupi, sob direção de Cassiano Gabus Mendes. A novela seguiu a receita envolvendo suspense, amores impossíveis, mocinhas sofredoras, vilões impiedosos e rede de intrigas, inspira novelistas até hoje. “O Direito de Nascer” se tornou pauta de discussão obrigatória, pelo menos, entre as mulheres de um país que amargava seus primeiros meses sob jugo militar.

Em menos de um ano no ar, a Globo lançava, em 16 de Março de 1966, sua primeira produção legítima no campo da teledramaturgia apoiada na “grife” Glória Magadan⁴. Com a novela ‘Eu compro essa mulher’, a Rede Globo foi conquistando sua audiência. A prova de que a telenovela estava, definitivamente, incorporada ao cotidiano nacional tanto quanto o futebol foi firmada no episódio exibido na segunda-feira seguinte à final da Copa do Mundo, em 21 de Junho de 1970, em que o Brasil derrotou a Itália, registrando audiência superior ao histórico jogo.

Com o objetivo de a novela funcionar como um espelho real dos telespectadores, as transmissões coloridas chegaram à televisão brasileira oficialmente em 31 de março de 1972, data do oitavo aniversário do golpe militar, em um decreto do governo federal. Na segunda metade da década de 70, o termo telenovela estava diretamente associado à Rede Globo. A emissora conquistou a supremacia absoluta com um ritmo de produção, que incluía quatro tramas diárias e um padrão de qualidade que não raramente levaram a comparações com Hollywood. Neste contexto, a concorrência começou a enfraquecer gradualmente; a Excelsior já tinha decretado falência em 1970 e a TV Tupi, que acompanhou seus telespectadores migrarem pouco a pouco para a TV Globo, somente em 80 fechou suas portas.

Em 1978 a pergunta que os brasileiros mais ouviram foi “quem matou Salomão Hayala?”, mistério suscitado pela novela “O Astro”. Depois, era hora da telenovela “Dancin’

⁴ A cubana Glória Magadan é a principal autora de telenovelas conhecida por criar tramas distantes da realidade firmando clichês de “mocinhos” e “bandidos” que até 1969 permaneceu na TV Globo.

Days” promover uma das maiores interações entre público e ficção. A partir de então, o gênero já estava desenvolvido no Brasil e nomes como “Final Feliz”, “Sinha Moça”, “Direito de amar”, “Fera Radical” e, sobretudo, “Roque Santeiro” marcaram a teledramaturgia nacional. A década de 90 foi marcada pela guerra entre audiências, pois a Manchete produziu “Pantanal”, abalando a audiência da Globo. Finalmente ao entrarmos no século XXI, emergiu um novo formato: o dos *reality shows*. No Brasil, a partir do final de 2001, o programa “A Casa dos Artistas” no SBT e o “Big Brother Brasil”, na Globo reciclaram o modelo tradicional das novelas.

De forma a verificar a crescente tendência em investigação no campo da teledramaturgia, a partir de 2005 foi criado o OBITEL - Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva em Bogotá. Atuando como uma rede internacional de pesquisadores perfazem um estudo sistemático e comparativo das produções de ficção televisiva, objetivam compreender e analisar os diversos aspectos envolvidos na produção, circulação e recepção de programas de ficção nos países que participam da rede (Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Espanha, Estados Unidos - língua hispânica-, México, Peru, Portugal, Venezuela e Uruguai) através do monitoramento da programação de ficção dos canais de televisão desses países.

Capítulo II – Estudos Narrativos

O ato de contar histórias sempre esteve presente na sociedade, como afirma Barthes (1971, p. 19): “não há, em parte alguma, povo algum sem narrativa (...)a narrativa está aí, como a vida”. Bruner (1990) nos indaga a respeito da vertente cultural das narrativas, já que facilitam as interações pessoais. Fludernik (2009) aponta para o conceito das narrativas orais (espontâneas e naturais) constituídas em diversos tipos de *storytelling*. Com o desenvolvimento das sociedades, as tradições passaram a ser registradas pela escrita, organizando o sistema complexo de construção de uma ficção. Assim surgiu a Literatura, expressão artística preponderante para estimular o desenvolvimento de outros tipos de narrativas advindas no século XX.

Os estudos narrativos compreendem as discussões relacionadas aos conteúdos de uma história. Em geral, a maioria dos especialistas classifica uma narrativa através de alguns elementos principais: enredo; personagens; tempo; espaço e narrador. Assumiremos a visão proposta do Gancho (1991) em que o enredo é a estrutura da trama, a ação em que desenvolve-se o conflito (apresentação, complicação, *clímax* e desfecho) e também onde constrói-se a narrativa psicológica. Para ela, os personagens que desempenham papéis dividem-se em protagonistas (herói e anti-herói), antagonista e secundários sendo categorizados de forma plana ou redonda (aspectos físicos, psicológicos, sociais, ideológicos, morais). O tempo da narrativa compreende não só a época em que a história é contada, mas a duração, o tempo cronológico e psicológico. Já o espaço diz respeito ao ambiente e ao clima. Por fim, o narrador é o elemento estruturador da história, ou seja, o intermediário entre a história e o autor.

Importante referir que este artigo foca na lógica da criação e do desenvolvimento do conteúdo de uma obra ficcional que será desenvolvida na tese de Doutorado posteriormente. Genette (1976) reflete sobre os aspectos que estruturam um enredo de ficção. Segundo ele, toda narrativa inclui os acontecimentos, ou seja, as ações que desenvolvem o enredo e as representações de objetos e personagens (que o autor denomina de “descrição”). Estes dois elementos interagem e se complementam à cada nova criação de uma história. Todorov (1979) vai além, discutindo os conceitos de “equilíbrio” e “desequilíbrio” num enredo. Para o autor, a narrativa inicia-se numa situação estável até se desequilibrar-se em um determinado momento. Em seguida, uma nova força emerge para restabelecer este equilíbrio, mas neste ponto da narrativa, devido às diversas transformações vividas pelos personagens, a situação do início da história não é possível de ser retomada. Todorov (1979) acredita que em um enredo clássico, este processo de equilíbrio-desequilíbrio-equilíbrio segue a estrutura: apresentação da história (personagens, conflito, espaço, tempo); complicação no desenvolvimento (ações que originam o desequilíbrio); *clímax* (ponto máximo de tensão devido ao acúmulo de conflitos) e, por fim, a resolução (ou

desfecho) em que conflitos são finalizados (momento em que os personagens restabelecem um novo equilíbrio, diferente do inicial).

Além de Todorov, autores da Teoria Literária como Aristóteles, Genette e Propp apresentaram reflexões sobre a estrutura de um enredo, sugerindo manuais que auxiliem na construção de uma narrativa. No caso das telenovelas, o texto escrito chama-se roteiro (ou guião) com instruções para a encenação (assim como ocorre nas peças de teatro). A dita “serialidade” da televisão direciona as ficções tendo em conta as peculiaridades deste meio de comunicação, como, por exemplo, os comerciais; as interferências do *merchandising* social no roteiro; as técnicas de repetição de informações considerando a dispersão da audiência, entre outros. A maioria dos manuais de roteiro direcionam-se à indústria cinematográfica e ao vídeo, preterindo, de forma geral, o formato televisivo. Valenzuela (2012) é um dos poucos autores a discutir em um manual (desde a sinopse até o roteiro propriamente dito de um capítulo inicial), os princípios básicos da dramaturgia, o conflito dramático, a construção dos personagens e a estrutura da narrativa de uma telenovela. Por sua vez, Propp (2006) chama a atenção para a recorrência dos padrões narrativos em centenas de histórias e contos, apresentando uma divisão de 31 etapas que os estruturam.

O roteiro é um texto escrito que será utilizado por uma equipe (atores, diretores, produção, etc.) sendo “uma história contada em diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática” (Field, 2002, p. 1). Os roteiristas criam, portanto, histórias a partir de modelos estruturais e conhecidos – formatos repetidos (Balogh, 2002) – já aprovados pelos telespectadores “(...) como um sintagma padrão, que repete o seu modelo básico ao longo de um certo tempo, com variações maiores ou menores” (Machado, 2000:86).

Vimos que há muitos anos as telenovelas brasileiras estão onipresentes no universo nacional e também no internacional, conquistando fãs pelo mundo afora. Alguns elementos presentes na estrutura da narrativa brasileira são detectados como possíveis fatores responsáveis pelo sucesso de audiência, como o *merchandising* social; a ampliação de intrigas

secundárias (conferindo dinâmica⁵ à trama); a mistura de elementos do realismo entrelaçados ao melodrama - segundo Sacramento (2008), o realismo produz ficções que se assemelham à realidade a partir de uma coerência entre narrativa e o contexto social envolvido; a apresentação de personagens com maior complexidade psicológica (personagens com perfis mais densos para aproximar a realidade do espectador); todos através de uma narrativa em construção até o fim - a telenovela é analisada segundo o conceito de obra-aberta (Eco, 1976).

Isso significa dizer que a veiculação diária de telenovelas reforça a relação entre a televisão e os telespectadores, nutrindo o vínculo em busca da transformação da identidade nacional. Dessa forma, a telenovela é vista como um laço social e traduzida como representação do real. Assim, torna-se claro que a narrativa desenvolve-se, no âmbito da nação como vimos com Hall (1999) e Lopes (2003), potencializando a vocação da novela em mimetizar o cotidiano. Além disso, a presença dos mesmos planos estruturais nas telenovelas, repetidamente mobiliza o gênero melodramático enquanto matriz cultural debatendo temas contemporâneos e demonstra padrões de consumo vividos pelos personagens. (Martín-Barbero, 1987).

Nessa lógica, Lopes (2002, p. 10) relembra que assuntos comuns, como “identidades falsas, trocas de filhos, pais desconhecidos, heranças repentinas, ascensão social via casamento estão presentes de maneira recorrente e convivem bem com referências a temáticas e repertórios nacionais e atuais na época em que vão ao ar”, sobretudo para promover a identificação com o público. Assim, esta dimensão discursiva da narrativa ficcional promove a televisão enquanto meio de comunicação interventor na sociedade.

O autor peruano Adrianzén (2001) disserta sobre as características fundamentais de uma telenovela e divide as estruturas dos enredos das telenovelas brasileiras segundo categorias: clássica (personagens agem em torno da trama principal); atar e desatar (sequencia encadeada de problemas que são colocados e desenvolvidos e solucionados); por etapas/fases

⁵ Pallotini (1998) explica que o público não se cansa em acompanhar as mesmas intrigas em um sistema de constante revezamento, gerando uma longevidade às narrativas.

(tem duas épocas distintas no enredo, normalmente um período passado e outro na atualidade) e errática (mescla características das outras estruturas).

Já Machado (2000) aponta para uma construção “teleológica” presente nas novelas. Segundo ele, esta faceta da narrativa seriada é caracterizada por uma única narrativa ou narrativas entrelaçadas que se sucedem ao longo de todos os capítulos buscando um desequilíbrio estrutural de forma a buscar a resolução dos conflitos até o fim. Parece-nos relevante referir que a telenovela, enquanto “obra aberta”, como referimos, é escrita enquanto está sendo exibida, e, portanto, está sujeita a acréscimos narrativos (em ambientes ou personagens) como resposta por parte da audiência que tem a capacidade de influenciar no andamento da narrativa.

A partir deste levantamento dos principais elementos e aspectos do enredo de uma obra de ficção seremos capazes de nortear posteriormente a tese de Doutorado, sobretudo tendo em consideração que nessa altura escolheremos uma telenovela para ser analisada.

Capítulo III – *Remakes*

Para compreender os *remakes* televisivos, primeiramente é preciso compreender a origem de tal recurso. Com o compromisso de dialogar com velhos e novos espectadores, o *remake* vai de encontro ao desenvolvimento da indústria cinematográfica em meados do século XX, como destacou Musser (1994) adequando-se a um modelo de produção sistematizado por serem entendidos como um investimento de menor risco conforme argumenta Verevis (2006, p. 3).

Na televisão, os *remakes* (também conhecidos como refilmagens e regravações) funcionam como releitura de uma narrativa, traduzindo os temas e sinalizando o que trazem de novo à ela. Muitas vezes são artifícios que emissoras de televisão se valem para aumentar a audiência na tentativa de recuperar o sucesso de uma produção passada. Porém, a tendência é que haja uma preocupação em atualizar a história, pois “não trata de apresentar o mesmo

do mesmo, mas sim de atualizar e tornar mais palatável o produto dentro do gosto da contemporaneidade” (Balogh e Mungioli, 2009, p. 343).

O processo de *remake* incita diversos termos, tais como adaptação, homenagem, atualização, transposição, versão, refilmagem, entre outros, e compartilham a necessidade de sinalizar a continuidade com o que foi previamente realizado e simultaneamente a intenção de adicionar uma perspectiva de novidade e atualidade. No mercado audiovisual, existem outras estratégias a se considerar além dos *remakes*, como é o caso da “prequela” e da “sequela”. A “prequela” é um prólogo da película original e explora aspectos que como o vocábulo sugere, antecedem a ação do original. Já a “sequela” (do latim *sequi* que significa “seguir”) complementa a história original, sendo uma extensão de uma narrativa que foi anteriormente realizada, adicionando elementos com base no material referente ao original. Stam (2000) baseando-se na teoria da hipertextualidade de Genette (1997) apresenta a “sequela” como a relação entre um determinado texto (hipertexto) e um anterior (hipotexto) que geram uma dupla leitura, já que transformam-se. Esta questão da hipertextualidade merece destaque, pois para Lampolski (1998) a plenitude semântica de um texto resulta do poder de conseguir conectar com outros textos que antecederam ele e que ainda virão a suceder.

Os *remakes*, por sua vez, são, portanto, considerados uma nova versão de um material original, apontados por especialistas advindos da indústria cinematográfica como “baseados em argumentos que já foram escritos” (Mazdon 2000, p. 2); “novas versões de películas já existentes” (Grindstaff, 2013, p. 134) e que “(...) de uma forma ou de outra abordam uma ou mais obras já feitas” (Horton e McDougal, 1998:3). Entretanto, o *remake* também pode caracterizar uma saturação de histórias originais, demonstrando o desgaste e a “preguiça artística” da indústria do entretenimento ao copiar narrativas e repetir fórmulas, uma vez que a própria premissa do *remake* é esperar que o público possua uma imagem narrativa da história original.

Verevis (2006) e Stern (2000) discorrem que vivemos na era dos *remakes*. Já Eberwein (1998) liga os termos “adaptar” e “refazer”, encarando os *remakes* como releitura

dos originais. Nessa lógica, Stam (2000) sublinha a nova estratégia da tradução em busca de facilitar a adaptação objetivando ser o mais fiel possível da original. Semelhanças e diferenças da refilmagem, segundo eles, são traduzidas com o foco de manter identidade e integridade face a primeira versão. Isso significa que, para Stam (2000), não é necessário que tais adaptações copiem o texto original, baseando-se na teoria da hipertextualidade invocada por Genette (1997).

As taxonomias (descrições textuais) dos *remakes* – transformados ou disfarçados) pretendem identificar a repetição à nível estrutural de recursos específicos. Uma perspectiva semântica auxilia na definição do gênero segundo características, como tipos de personagens, objetos, locais, etc.

O ato de refazer uma película é limitado por conta de fatores como: direitos de autor, revisão e literacia dos *media*. Os *remakes* também são uma nova visão do original (Bazin, 1951) e estão sujeitos ao exercício crítico do espectador evocando o material de origem (Verevis, 2006).

Metodologia & Métodos de Recolha de Dados

O paradigma teórico dá a base para a pesquisa segundo um olhar qualitativo proposto por Maxwell (2005). Com relação aos instrumentos de recolha de informações, utilizamos neste artigo apenas uma revisão bibliográfica, discutindo os principais tópicos que merecem destaque nesta discussão (teledramaturgia brasileira; estudos narrativos e *remakes*). Através do levantamento inicial destes três blocos conceituais, fomos capazes de sintetizar e correlacionar aspectos essenciais para sermos capazes discutir, futuramente, como o modelo narrativo de uma telenovela alterou-se com o tempo entre o seu original e o *remake*.

Sabemos que posteriormente esta revisão da literatura integrará uma tese de Doutorado. Nela intencionaremos realizar entrevistas semi-estruturadas com diversos intervenientes do universo audiovisual, focando sobretudo na ficção televisiva brasileira (autores, dramaturgos, guionistas, etc), além da análise de conteúdo, centrada na telenovela

brasileira “O Rebu”, comparando qualitativamente elementos estruturais da versão de 1974 original e da refilmagem de 2014.

Resultados e Considerações Finais

Até agora qualificamos a televisão (sobretudo analisando a narrativa ficcional televisiva - telenovela) como veículo de destaque na sociedade contemporânea, produzindo significados sociais e culturais.

O conteúdo de uma telenovela geralmente segue uma repetição de antigas e já conhecidas (e consolidadas) formulas, como: o bem contra o mal, o conflito de interesses, o uso de estereótipos e juízos de valor. Estas narrativas são também movidas por oposições entre homens e mulheres, gerações, classes sociais, entre o urbano e o rural., etc.

Vilela (2000) clarifica os principais elementos narrativos das telenovelas: apelo sentimental aos excessos (herança do melodrama); equilíbrio entre novidade e redundância (por ser uma narrativa diária, exige repetição, mas necessita de novos elementos); narração fundamentada no suspense e na memória do telespectador (utilização do gancho narrativo), fragmentação do enredo (herança do romance-folhetim⁶) e estética do reconhecimento (premeia a bondade e pune os malvados).

Renomados autores como Hall (1999) e Wolton (2006), refletem acerca das estratégias incorporadas no processo de produção das telenovelas em prol da identificação do público com o material audiovisual veiculado. Balogh (2002) destaca outro aspecto essencial nessa discussão, pontuando a necessidade de utilizar mecanismos de reiteração da narrativa, como a “recapitulação” para “reassegurar o entendimento do espectador já cativo, mas que eventualmente tenha perdido algum capítulo, e para fisgar o espectador não cativo, seduzindo-o para o acompanhamento de uma trama maior com a qual não está familiarizado” (Balogh, 2002, p. 166).

⁶ O nascimento do folhetim brasileiro ocorreu na chamada “era industrial” da telenovela: “apoiada em planejamentos de produção e na revolução de sinopses, diálogos, direção, interpretação, edição, abertura, trilha sonora, tudo”.

É importante referir que ao longo da sua existência, o modelo narrativo de uma telenovela tem passado por transformações, sobretudo devido à introdução das novas temáticas e do diálogo com outros “territórios de ficcionalidade” (Calvino; 1993, Borelli; 2001; Lopes; 2003). Estes dinâmicos territórios são compreendidos como matrizes, fatos culturais presentes em diversas manifestações da cultura de massa que entrelaçam-se.

Vimos que há muitos anos as telenovelas brasileiras estão onipresentes no universo nacional e também no internacional, conquistando fãs pelo mundo afora. Alguns elementos presentes na estrutura da narrativa brasileira são detectados como possíveis fatores responsáveis pelo sucesso de audiência, como o *merchandising* social; a ampliação de intrigas secundárias (conferindo dinâmica⁷ à trama); a mistura de elementos do realismo entrelaçados ao melodrama - segundo Sacramento (2008), o realismo produz ficções que se assemelham à realidade a partir de uma coerência entre narrativa e o contexto social envolvido; a apresentação de personagens com maior complexidade psicológica (personagens com perfis mais densos para aproximar a realidade do espectador); todos através de uma narrativa em construção até o fim - a telenovela é analisada segundo o conceito de obra-aberta (Eco, 1976). Isso significa dizer que a veiculação diária de telenovelas reforça a relação entre a televisão e os telespectadores, nutrindo o vínculo em busca da transformação da identidade nacional. Dessa forma, a telenovela é vista como um laço social e traduzida como representação do real. Assim, torna-se claro que a narrativa desenvolve-se, no âmbito da nação como vimos com Hall (1999) e Lopes (2003), potencializando a vocação da novela em mimetizar o cotidiano. Além disso, a presença dos mesmos planos estruturais nas telenovelas, repetidamente mobiliza o gênero melodramático enquanto matriz cultural debatendo temas contemporâneos e demonstra padrões de consumo vividos pelos personagens. (Martín-Barbero, 1987).

Nessa lógica, Lopes (2002, p. 10) relembra que assuntos comuns promovem a identificação com o público. Já Machado (2000) aponta para uma construção “teleológica”

⁷ Pallotini (1998) explica que o público não se cansa em acompanhar as mesmas intrigas em um sistema de constante revezamento, gerando uma longevidade às narrativas.

presente nas novelas. Segundo ele, esta faceta da narrativa seriada é caracterizada por uma única narrativa ou narrativas entrelaçadas que se sucedem ao longo de todos os capítulos buscando um desequilíbrio estrutural de forma a buscar a resolução dos conflitos até o fim. Parece-nos relevante referir que a telenovela, enquanto “obra aberta” sendo escrita enquanto está sendo exibida, e, portanto, está sujeita a acréscimos narrativos (em ambientes ou personagens) como resposta por parte da audiência que tem a capacidade de influenciar no andamento da narrativa.

O resultado aqui apresentado de forma embrionária esteve focado na revisão da literatura, discutindo os principais tópicos relevantes. Para dar continuidade à pesquisa e integrar a Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação, futuramente aspectos estruturais do modelo narrativo da telenovela serão comparados, tais como: localização, tempo, número de personagens total, identidade dos protagonistas e número de convidados da festa. Além disso, algumas características serão colocadas em discussão.

Localizado entre três blocos teóricos, este artigo teve como intuito compreender em que medida o modelo narrativo de um *remake* de uma telenovela brasileira altera-se tendo como base a sua estrutura original. Para tanto, a ideia foi cruzar conceitos advindos da teledramaturgia brasileira (e as peculiaridades das telenovelas); dos estudos narrativos e suas estruturas, além de discutir os *remakes* televisivos.

Bibliografia

Adrianzén, Eduardo (2001). *Telenovelas cómo son, cómo se escriben*. Instituto de Estudios Internacionales: PUCP. Lima: Fondo Editorial.

Alencar, Mauro (2002). *A Hollywood brasileira panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac.

Balogh, Anna Maria e Mungiolli, M.C.P (2009). “Adaptações e *remakes*: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam”. In Lopes, M.I.V (org). *Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas*. SP. Globo.

Balogh, Anna Maria (2002). *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Bardin, Laurence (1977). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.

- Bardin, Laurence (2008). *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70.
- Barthes, Roland (1971). Introdução à análise estrutural da narrativa. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. (org). Barth, Roland. São Paulo, Vozes.
- Bazin, André (1951), A propos des reprises, *Cahiers du Cinéma*, 5, 52-56.
- Borelli, S.H.S. (2001). Telenovelas brasileiras – balanços e perspectivas. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n.3, p. 29-36.
- Bruner, Jerome (1990). *Actos de significado: para uma psicologia cultural*. Lisboa: Edições 70.
- Calvino, I. (1993). *Por que ler os clássicos?* (5a ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Carey, M. A. (1994). “The group effect in focus group: planning, implementing, and interpreting focus group research”. In: M. Morse (Org.), *Critical issues in qualitative research methods* (pp. 224-241). Thousand Oaks: Sage.
- Carlón, Mario (2009). “¿ Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de uma era”. In: Carlón, Mario; SCOLARI, Carlos A. *El fin de los medios massivos: el comienzo de um debate*. Buenos Aires: La Crujía. p. 159-187.
- Culler, J (1975). *Structuralist poetics: Structuralism, linguistics, and the study of literature*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Druxman, M. (1975). *Make it again, Sam! A survey of movie remakes*. South Brunswick and New York – London, Barnes Yoseloff.
- Duarte, R (2004). *Entrevistas em Pesquisas qualitativas: reflexões sobre trabalho de campo*. Educar, Curitiba, n.24 – 213-225.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. A cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- Eco, Umberto (1968). *Obra aberta*. Coleção debates. São Paulo: Perspectiva.
- Field, Syd (2002). *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 3ªed.
- Flick, U (2013). *Desenho da pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed.

- Fludernik, Monica (2009). “Conversational narration/oral narration”. In: *Handbook of Narratology*, editado por Peter Huhn, John Pier, Wolf Schmid, Jorg Schonert. Berlim: editora Walter de Gruyter, 63-73.
- Gancho, Cândida Vilares (1991). *Como Analisar Narrativas*. São Paulo: Ática.
- Genette, Gérard (1976). “Fronteiras da Narrativa”. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Editora Vozes: Rio de Janeiro, 255-274.
- Genette, Gérard (1997). *L'Œuvre de l'art II. La relation esthétique*, Paris: Seuil.
- Greenberg, Harvey Roy (1991). “Raiders of the Lost Text: Remaking as Contested Homage in Always”. *Journal of Popular Film and Television*. vol. 18, no 4, s.l. pp. 164-71.
- Grindstaff, L. *DI(t)Y, reality-style: the cultural work of ordinary celebrity*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2013.
- Hall, Stuart (1999). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro – 3ª edição. Rio de Janeiro: DP&A.
- Hamburger, Esther (1998). “Diluindo Fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano”. In: Schwarcz, Lillian Moritz (Org). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. V.4. São Paulo: Companhia das Letras, p.439-487.
- Hamburger, Esther (2005). *O Brasil Antenado – A Sociedade da Novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Hennink, Monique M. (2007). *International focus group research: a handbook for the health and social sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Herman, D. (Ed.), 1999. *Narratologies: news perspectives on narrative analysis*. Columbus: Ohio State Univ Press.
- Horton; Andrew, MCDOUGAL, Stuart. (1998). *Play it Again, Sam: Retakes on Remakes*, Berkeley: University of California Press.
- Iampolski, Mikhail (1998). *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*. Berkeley: University of California Press.
- Leitch, Thomas (1990). *Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake*. *Literature/Film Quarterly*, vol. 18, no 3, s.l. pp. 138-49.

Lopes, Maria Immacolata Vassallo de (2003). *Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação*. Revista Comunicação & Educação, São Paulo, ECA-USP, v.1, n.26, pp. 17-34.

Lopes, Maria Immacolata Vassallo de (2009). “Telenovela como recurso comunicativo”. In: MATRIZES / Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo – Ano 3, nº 1 – São Paulo: ECA/USP/ Paulus.

Lopes, Maria Immacolata Vassallo de (2002). *Narrativas televisivas e Identidade Nacional: O caso da telenovela brasileira*. Congresso anual em Ciência da Comunicação. Salvador. Disponível em <http://reposcom.portcom.intercom.org.br>. Acesso em : 18 de Fevereiro 2018.

Lopes, Maria Immacolata Vassallo de; Borelli, S. H. S. e Resende, V. R. (2002) *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo.

Machado, Arlindo (2000). *A televisão levada a sério*. 4ªed. São Paulo: Senac.

Martín-Barbero, Jesús (1987). *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Mazdon, Lucy (2000): *Encore Hollywood: Remaking French Cinema*. London: BFI.

Maxwell, Joseph A. (2005). *Qualitative research design: An interactive approach* (2. ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.

Memoria Globo (2008). *Autores: Histórias da Teledramaturgia*. Rio de Janeiro: Editora Globo.

Morgan, David L (1997). *Focus groups as qualitative research*. 2. ed. Thousand Oaks: Sage.

Motter, Maria Lourdes (2001). *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. São Paulo. Alexa Cultural, Comunicação e Cultura – Ficção televisiva.

Motter, Maria de Lourdes (2005). *Telenovela e realidade social: algumas possibilidades dialógicas*. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo. Disponível em <http://reposcom.portcom.intercom.org.br>.

Motter, Maria de Lourdes (2000). *Ficção e realidade – Telenovela: um fazer brasileiro*. Ética & Comunicação – FIAM, São Paulo, n. 2, p. 43.

Motter, Maria Lourdes; MUNGIOLI; Maria Cristina P (2008). *Gênero Teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade*. Revista USP, São Paulo, 76.

- Murakami, Mariane H (2015). *Da fantasia ao transmídia. Modernização do gênero telenovela*. ECA: USP.
- Musser, C. (1994). *The emergence of cinema: the American screen to 1907*. Los Angeles: California University Press.
- Napolitano, M. (2005). “Fontes audiovisuais – a História depois do papel”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto. Cap. 7.p. 235-290.
- Pallottini, R (1998). *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna.
- Propp, Vladimir Lakovlevitch (2006). *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Quivy, R.; Campenhoudt, Luc Van (2003). *Manual de investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva.
- Reis, Carlos (2009). “Narratologia(s) e teoria da personagem”. In: *Revista Desenredo Vol 2, nº1*.
- Rondelli, E (1998) *Imagens da violência – práticas discursivas*. *Tempo social – Revista de Sociologia da USP*, 10(2): 145-157
- Ruediger, Marco Aurélio; RICCIO, Vicente (2004). “Grupo focal: método e análise simbólica da organização e da sociedade”. In: VIEIRA, Marcelo Milano Falcão; ZOUA, Deborah Moraes (Org.). *Pesquisa qualitativa em administração*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Sacramento, Igor (2008). *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Stam, R. (2000) ‘Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation’, in Naremore, J (ed.) *Film Adaptation*. London: The Athlone Press, pp.54-77
- Stern, Lesley. 2000. “Emma in Los Angeles: Remaking the Book and the City”. s.l. Naremore (edições), *Film Adaptation*, pp. 221–238.
- Telenovelas – Dirceu Alves Jr (2004), Coleção Para Saber Mais da SUPER.
- Tilburg, João Luis Van. *Telenovela: instrumento de educação permanente*, Petrópolis, CID, 1980.
- Todorov, Tzvetan, (1969). *Introdução à narrativa fantástica*. São Paulo: Perspectiva.
- Todorov, Tzvetan (1979). *As estruturas Narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva.

TV Globo Novelas e Minisséries/Projeto Memória Globo (Guia Ilustrado). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

Valenzuela, José Ignacio (2012). *Taller de escritura de telenovelas. 8 clases teóricas y ejercicios*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.

Vários Autores (2008). *Histórias da teledramaturgia, livro 1 / Memória Globo*. São Paulo: Globo.

Vários Autores (2008). *Histórias da teledramaturgia, livro 2 / Memória Globo*. São Paulo: Globo.

Verevis, Constantine (2006). *Film remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Vilela, Luiz (2000). *Boa de garfo e outros contos*. São Paulo: Saraiva.

Wolton; Dominique (2006). *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. São Paulo: Ática.

Informações sobre a autora:

Joanna Paraizo é jornalista (PUC-Rio), Mestre em Comunicação e Liderança (UCP) e Doutoranda em Ciências da Comunicação (UCP). Nos últimos anos vem desenvolvendo sua investigação na área nas narrativas das telenovelas brasileiras.