

DIVISÕES HISTÓRICAS DA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA¹

Gêsa Karla Maia CAVALCANTI²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

O objetivo deste artigo é realizar uma revisão dos recortes históricos comumente usados para dividir a história da telenovela. Para isso, realizamos um levantamento de pesquisas que propusessem formas de periodização da telenovela e apresentamos cada um desses exercícios de periodização, estabelecendo comparações entre eles. O que questionamos aqui é “porque tais divisões e não outras?”. Ter essa pergunta como guia nos orienta para a tentativa de identificar os critérios usados para estabelecimento dos recortes temporais nessas diferentes experiências de periodização, mesmo que, nem sempre, esses critérios sejam evidenciados nas descrições dos trabalhos de periodização.

Palavras-chave: história; periodizações; telenovela; tempo.

Por que dividir a história em pedaços?

O tempo e a história são indissociáveis. É por isso, que contar uma certa história é também narrar um certo tempo. Um tempo que precisa ser bem definido e organizado para que o processo de reconstrução da história faça sentido. Para Reinhart Koselleck (2014) essa relação é basilar: contar uma história envolve considerar o modo como determinados tempos “permanecem vinculados a uma condição espacial, não só metafórica, mas também empiricamente” (KOSELLECK, 2014). O destaque à relação entre tempo e história é algo que encontramos demarcado nos trabalhos de muitos historiadores. Braudel (2014) afirma que todo trabalho histórico decompõe o tempo decorrido fazendo recortes dentro das realidades cronológicas possíveis, recortes esses, que, como ele bem destaca, seguem critérios preferencias e opções mais ou menos conscientes. Também corroboram com tais ideias autores como Le Goff (2015), que coloca o tempo como matéria base da história, e François Hartog (2019, p.39), quando diz que toda a história “pressupõe, remete a, traduz, traí, enaltece ou contradiz uma ou mais experiências do tempo”.

Considerando então o tempo como a matéria prima da história, há uma necessidade, no fazer histórico, de estabelecer formas de organizá-lo e estabelecer controle sobre ele. Essa

¹ Trabalho apresentado no GT História do Audiovisual, integrante do XIII Encontro Nacional de História da Mídia.

² Doutorada pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, bolsista FACEPE e pesquisadora do OBITEL. email: gesakarla@hotmail.com

necessidade de controle é um problema que vai além da história ou de qualquer outra ciência em isolado, ela é inerente a humanidade e está relacionada aos processos da vida diária. A diversidade de modelos de calendários é um exemplo disso.

Segundo Le Goff (2015), diversos termos têm sido usados nessa tentativa de realizar arranjos temporais, “idades”, “épocas”, “ciclos” são alguns dos exemplos. Para o autor, no entanto, o termo período parece o mais adequado para a tarefa histórica. Como ele explica, “Período” vem do grego períodos, e designa um caminho circular. Embora a ideia de períodos, como por ele apresentada, possa nos trazer de volta noção de um tempo cíclico, optamos por usar essa noção considerando que os termos alternativos favorecem ou o entendimento de uma lógica de superação, como no caso das noções de fases, idades ou épocas.

Le Goff (2015) destaca ainda que a ideia de dividir a história em pedaços, ou seja, de delimitar períodos, constitui um objeto de reflexão essencial para os interessados em pensar sobre tal história. Para eles, os períodos possuem uma significação particular que se estabelece seja na própria sucessão, na continuidade temporal ou nas rupturas que essa sucessão evoca.

Nos aproximando do campo da comunicação, o trabalho de Sérgio Capparelli (1997) revisa diversas tentativas de periodização nos estudos de televisão. Nesse processo, Capparelli (1997) destaca que a comunicação pode se beneficiar do processo de franqueamento de fronteiras - em referência ao trabalho de Braudel (1969) - com a história para dar conta de seu objeto de estudo. O autor comenta o modo como diversas pesquisas sobre televisão se organizam através do estabelecimento de uma grade histórica como estratégia de análise e como esse recurso está presente mesmo nas pesquisas que não se ocupam de recortar o tempo. Para exemplificar essa presença velada, Capparelli diz que qualquer recorte histórico que “pretenda analisar a televisão por assinatura no Brasil traz implícito um modelo anterior de televisão, ou seja, a televisão massiva. E mesmo os critérios para se dizer que algo é novo dependem do lugar de onde se fala e em que contexto esse novo existe” (CAPPARELLI, 1997). Todo o interesse por uma nova forma traz consigo o reconhecimento da existência de uma forma anterior. Nesse sentido, o exercício de periodização permite pensar não apenas numa lógica de superação, mas também nas manutenções estruturais entre as “novas” e “velhas” formas.

Embora seja importante reconhecer que a perspectiva da periodização se faz presente mesmo em trabalhos que não se ocupam em recortar o tempo, seguimos aqui dando atenção

aos recortes propostos por aqueles que de fato se preocuparam em estabelecer períodos históricos que nos ajudam a entender agora as transformações da telenovela brasileira. Para isso, realizamos um levantamento de pesquisas que propusessem formas de periodização da telenovela. Diferente da vasta gama de possibilidades de periodização possíveis para pensar a história da televisão³, encontramos apenas algumas propostas. Essas periodizações são, principalmente, resultado do trabalho de nomes e publicações consagradas nos estudos de telenovela.

Vamos então apresentar cada um desses exercícios de periodização, estabelecendo comparações entre eles. O que questionamos aqui é “porque tais divisões e não outras?”. Ter essa pergunta como guia nos orienta para a tentativa de identificar os critérios usados para estabelecimento dos recortes temporais nessas diferentes experiências de periodização, mesmo que, nem sempre, esses critérios sejam evidenciados nas descrições dos trabalhos de periodização.

Pensando as periodizações da telenovela brasileira

Começamos com a proposta de periodização apresentada por Ismael Fernandes, no livro *Memória da Telenovela Brasileira* (1994). Embora esta não seja a primeira edição do livro, que foi publicado pela primeira vez em 1982, é nela que o autor deixa de lado a disposição das telenovelas catalogadas em ordem alfabética e passa a dispor as produções em ordem cronológica, apostando nessa organização como uma forma mais clara de mostrar “a evolução do gênero nas temáticas, enredos, arrojados de produção, no abraqueiramento das histórias, e as flutuações no escalonamento de elenco” (FERNANDES, 1994 p.13).

Fernandes (1994) deixa claro que seu livro não se pretende científico, sendo um material de consulta sobre a telenovela brasileira e a evolução de sua história. No entanto, é possível perceber que, para o percurso estabelecido pelo autor, as inovações só fazem sentido pela manutenção daquilo que ele chama de “as origens da telenovela”, ou seja, de uma estrutura básica de reconhecimento. Pensando nessa evolução o autor apresenta uma divisão em quatro períodos.

³ Existe uma vasta quantidade de modelos de periodização da história da televisão. Capparelli (1997) apresenta seis diferentes propostas de autores como Eli Noam (1995), Alejandro Piscitelli (1995), George Gilder (1996), Sérgio Matos (1990) e outros nomes. Além dessas, outras propostas possíveis são apresentadas por Eco (1994). Além disso, somam-se a esses exercícios de periodizações propostas mais recentes como as de John Ellis (2004) e Elihu Katz (2009).

Quanto às fases, é importante realçar que, nas duas primeiras, como veremos a seguir, Fernandes (1994) considera apenas questões relacionadas ao valor de mercado das produções, ou seja, o modo como elas são posicionadas na grade e valorizadas (ou não) pelas emissoras. Mas não existem mudanças significativas, como veremos a seguir, nas condições de produção e, conseqüentemente, na estrutura das telenovelas.

O primeiro dos períodos propostos por Fernandes (1992) vai de julho de 1963 com *2-5499 Ocupado* (1963, TV Excelsior) até agosto de 1965 com a finalização de *O caminho das estrelas*⁴. Sendo assim, o ponto de partida é o momento no qual a personagem de Glória Menezes em *2-5499 Ocupado*, uma mulher encarcerada, atendeu uma ligação de Larry (personagem de Tarcísio Meira), que se encantou pela voz do outro lado da linha. A produção que foi ao ar na faixa das 19h modificou o gênero não pelos elementos estruturais da narrativa. Afinal de contas, o drama, adaptado de uma telenovela argentina, mantém uma estrutura simples, é focado no casal central, tem poucos personagens, todos associados a mesma trama. A mudança principal é a decisão de transmitir a história de forma diária, de segunda sexta, e não apenas em três capítulos por semana como estava sendo feito até o primeiro mês de estreia. A chave de virada dessa primeira fase é o *Direito de Nascer*, no entanto, Fernandes (1994) tem o cuidado de dividir esse período não na estreia da novela propriamente, mas sim nos títulos que estreiam após a dimensão do sucesso da produção.

Na televisão o *Direito de Nascer* (1964-1965) repetiu o sucesso que já havia feito no rádio. Os jornais da época destacavam festas nas quais as mulheres deixavam o salão e se amontoavam em um quarto para ouvir o rádio, além disso, havia críticas do quanto radionovela se arrastou ganhando o apelido de “O direito de encher”. No formato adaptado para a televisão a trama pareceu agradar a todos que tinham acesso, Fernandes (1994) destaca que o encerramento da produção em agosto de 1965 teve festa no Ginásio do Ibirapuera em São Paulo e, no dia seguinte, no Maracanãzinho no Rio de Janeiro.

Já o segundo período engloba as produções que vão desde *O preço de uma vida* (Tupi, agosto de 1965 até fevereiro de 1966) até a *A pequena Órfã*⁵ (julho de 1968 até maio de

⁴ Escrita por Dulce Santucci, *O Caminho das Estrelas* conta a história de um cantor boêmio que se apaixona por uma milionária em um evento beneficente, o casal enfrenta desafios impostos pela família da mulher, que não aceita a relação.

⁵ *A Pequena Órfã* foi exibida pela TV Excelsior. Escrita por Teixeira Filho, a novela foi ao ar entre 26 de agosto de 1968 e 19 de fevereiro de 1969, e alcançou uma boa audiência. Sendo a primeira telenovela voltada para o público infantil, ela abriu espaço para a produções de outras com temática similar, entre elas “*Ricardinho, Sou Criança, Quero Viver*, na Bandeirantes; *Sozinho no Mundo, O Doce Mundo de Guida e Meu Pé de Laranja Lima*, na Tupi e *Tilim e Pingo de Gente*, na Record” (PRÓ-TV, 2020).

1969). Nesse momento os efeitos de *O Direito de Nascer* reverberam nas produções e significaram um maior investimento no gênero telenovela, como aponta Fernandes (1994) a Tupi, Excelsior, Record e Globo passaram a investir no produto. E isso também resultou em um aumento no campo de trabalho tanto para autores quanto para atores, ambas as categorias acharam na televisão um espaço menos censurado e com maior retorno financeiro que o teatro. Fernandes (1994) destaca ainda que mesmo que a telenovela tenha dominado a grade televisiva, ela nem por isso deixa de lado os traços do rádio nem a influência dos mexicanos e argentinos. A linguagem do período reflete os traços característicos do folhetim, em que o drama e as inverossimilhanças conduzem os conflitos dos personagens. Outros aspectos que marcam a fase é o modo como as agências publicitárias são responsáveis pela escolha das telenovelas, o que estabelece uma similaridade com o modelo da *soap opera*, e a influência de Glória Magadan, uma cubana que conhecia os segredos de uma telenovela de sucesso.

O terceiro período propostos por Fernandes (1994) marca o abasileiramento do gênero telenovela, que passa a buscar suas referências na realidade brasileira, ou pelo menos em uma certa parcela dessa realidade. O período começa com a telenovela *Antônio Maria* (julho de 1968) e se encerra com *Seu único pecado* (outubro de 69). *Antônio Maria* surge como uma tentativa estimulada por Cassio Gabus Mendes, então diretor da Tv Tupi, de “introduzir uma linguagem mais adequada aos padrões de vida dos brasileiros” (FERNANDES, 1994 p.105). Por fim, o quarto período apresentado por Fernandes (1994) envolve produções que foram transmitidas entre novembro de 1969 (*Véu de Noiva*⁶) e 1994 (*Tropicaliente*⁷). Essa fase é impulsionada pelo desenvolvimento da Rede Globo, o que culmina na liderança da emissora. O autor destaca então os processos diversos que levam a emissora a essa posição, questões que vão desde a organização da grade, passam por questões da linguagem das tramas e envolvem ainda o aparato técnico.

Um outro modelo de periodização é o das “etapas da telenovela” como apresentadas por Samira Campedelli (1987). A autora apresenta cinco diferentes modelos de telenovela: o primeiro deles é o da telenovela-folhetim, o segundo é o dos folhetins melodramáticos, um

⁶Véu de Noiva é uma telenovela brasileira produzida e exibida pela Rede Globo entre 10 de novembro de 1969 e 27 de junho de 1970, na faixa das 20h. Escrita por Janete Clair e dirigida por Daniel Filho, teve 221 capítulos

⁷ Tropicaliente é uma telenovela brasileira produzida pela Rede Globo e exibida no horário das 18 horas de 16 de maio a 31 de dezembro de 1994, em 194 capítulos. Escrita por Walther Negrão, com colaboração de Elizabeth Jhin, Ângela Carneiro e Vinícius Vianna, a telenovela foi dirigida por Gonzaga Blota, Marcelo Travesso e Rogério Gomes.

terceiro é o do folhetim exótico, depois disso há um modelo chamado de telenovela-alternativa e, por fim, a telenovela-chanchada.

Alguns desses modelos não podem ser estabelecidos em recortes temporais tão claros, a autora preocupa-se mais em exemplificar tais etapas e não em estabelecer uma cronologia entre elas. No entanto, na imagem (Figura 01) a seguir tentamos esquematizar tais etapas e estabelecer possíveis recortes temporais considerando os modelos de telenovela propostos por Campedelli (1987). Na imagem é possível perceber que alguns dos diferentes modelos propostos pela autora se sobrepõem cronologicamente.

Figura 01 – Periodização proposta em Campedelli (1987)



Embora cada uma dessas diferentes etapas tenha nomenclaturas que explicam suas caracterizações, cabe destacar que a telenovela-folhetim seria o modelo que chega ao Brasil quando Edson Leite trouxe *2-5499 Ocupado* para Excelsior, como o nome sugere, esse modelo está mais próximo da tradição folhetinesca, é pouco influenciado por outros modos de fazer. A telenovela que Campedelli chama de “folhetim melodramático” marca uma etapa em que a influência do folhetim encontra os traços do melodrama, a autora destaca que a responsável por esse modelo é a autora Ivani Ribeiro, que o inaugura com *Onde Nasce a Ilusão* (TV Excelsior, 1965). Já o folhetim exótico é um modelo de telenovela que aparece com Glória Magadan, o exótico é referência aos personagens excêntricos e paisagens distantes que dão base as tramas. Campedelli (1987) fala ainda de uma telenovela-alternativa que se desenvolve de forma paralela as produções melodramáticas e exóticas, ela atribui essa

nova configuração a alguns autores específicos como Lauro César Muniz e Bráulio Pedroso. Por fim, a autora fala ainda de uma telenovela-chanchada que bebe das experiências do cinema nacional de chanchada da década de 50 e que se estabelece na década de 80, dominando a faixa das 17h.

Um outro modelo de periodização é o proposto pelos Mattelart (1987) em *O Carnaval das Imagens*. Os autores, que falam de um processo de arqueologia do gênero pensando nas relações da telenovela com os produtos que a antecedem alternam entre nomear tais divisões entre períodos e etapas, estabelecem três recortes temporais.

O principal critério de periodização utilizado pelos Mattelart (1987) é, assim como em Fernandes (1994), a lógica da inovação/ruptura. Os recortes temporais são muito similares, e movidos pelos mesmos critérios, a telenovela diária marca o primeiro período por estabelecer as bases de um fazer que começa a ganhar espaço frente aos teledramas/teleteatros, depois sucesso de *O direito de Nascer* estabelece a telenovela de vez como algo que interessa a todas as emissoras e, por fim, a linguagem se assume mais “realista”, no entanto, o marco para os Mattelart (1987) é *Beto Rockfeller*, enquanto Fernandes (1994), como já explicamos, percebe que as marcas dessa linguagem já se consolidavam com *Antônio Maria*.

O primeiro deles começa em julho de 1963 com o lançamento de *2-5499 ocupado* da TV Excelsior e vai até 1965. O segundo recorte do tempo começa com a estreia de *O Direito de Nascer* e vai até 1968. O terceiro recorte começa com a estreia de *Beto Rockfeller* em 04 de novembro de 1968 e não encontra um término na organização proposta pelos autores, sendo então um período que se supõe em vigência durante a publicação do trabalho. Para os Mattelart (1987) *Beto Rockfeller* marca a entrada da telenovela na modernidade, além de significar também o começo de uma relação entre telenovela um público mais amplo, recrutado em todas as classes sociais e em todas as idades.

Um outro exercício de periodização é proposto por Ramos e Borelli (1989) e apresenta a história da telenovela brasileira em dois recortes temporais, que usam como critério de periodização a consolidação da telenovela enquanto produto.

O primeiro deles vai de 1963 até 1970. Esse primeiro período marca a expansão do gênero telenovela no Brasil, a principal mudança se dá de forma quantitativa, já que a quantidade de telenovelas produzidas no período ultrapassa as produções realizadas entre 1951-1963, mas também significa uma primeira tentativa de organização: produções diárias,

fixamente as produções no prime-time. Os autores destacam que esse período significa um fortalecimento do gênero, mas também evidencia uma experimentação.

O segundo período envolve as décadas de 70 e 80, na primeira década o gênero “se encontra imerso num processo cultura cada vez mais atravessado pelos influxos modernizadores da sociedade e coercitivos do Estado autoritário” (RAMOS, BORELLI, 1989 p.80). Nesse período a telenovela domina a programação nacional e se estabelece com base a padrões de duração da trama, dos capítulos, da organização das faixas etc.

Outra possibilidade para pensar a história das telenovelas é apresentada por Maria Immacolata Lopes (2009) que classifica o gênero em três fases: sentimental, realista e naturalista. Tais períodos possuem recortes temporais específicos que apresentam diferentes estilos narrativos.

O período sentimental (1950-1967) engloba telenovelas que são “dramalhões feitos para fazer chorar” (LOPES, 2009). Esse estilo vai sendo contraposto no final da década de 60, quando surgem telenovelas que a autora classifica no período realista (1968-1990). São deixados de lado os personagens de nomes estrangeiros que vivem dramas pesados, assim como “os diálogos formais e figurinos pomposos” e as tramas que têm como pano de fundo temas e lugares exóticos. Por fim, Lopes (2009) propõe um período naturalista (estabelecido desde 1990), momento no qual o discurso do gênero telenovela “é identificado pela própria realidade/verdade” (XAVIER, 2005 apud: LOPES, 2009), para a autora esse movimento permite que a telenovela se torne verossímil, e ganhe credibilidade e legitimidade enquanto ação pedagógica.

Por fim, apresentamos a periodização proposta por Hamburger (2005) que recorta a história da telenovela brasileira em três períodos, são eles: uma fase “fantasia”, pré-1968, e uma fase “nacional-popular”, até 1990, e estabelecendo, a partir dos anos 1990, uma diversificação de formas e conteúdos entre as quais destaca-se o modelo da telenovela de “intervenção”

Para autora a passagem da primeira para a segunda fase representa um movimento em sentido do verossímil, que se dá com a contextualização das produções no tempo contemporâneo. As telenovelas, segundo Hamburger (2005), sem perder sua vocação melodramática, se aproximam mais da veia folhetinesca, esse apego ao folhetim permite que as produções do gênero operem como “vitrines privilegiadas do que significava ser “moderno”: estar sintonizado com a moda e comportamentos contemporâneos”. (HAMBURGER, 2005).

Hamburger (2005) fala ainda do aparecimento, na década de 90, das chamadas telenovelas de intervenção. Produções que, como afirma a autora, propõem-se a “intervir diretamente em determinados assuntos pontuais, escolhidos pelos autores, conforme as afinidades de seus respectivos estilos” (HAMBURGER, 2002 p.131). Para estabelecer a diferença entre a fase fantasia e a telenovela de intervenção a autora compara as telenovelas *O Sheik de Agadir* e *O Clone*. Essas duas telenovelas bebem da fonte da cultura árabe, que está presente nos figurinos, cenários etc. Sobre elas a autora comenta:

A novela de Glória Magadan desenvolve-se em um universo fechado, sem tempo ou espaço definidos, sem a pretensão de extrapolar o domínio diegético da narrativa. Já a novela de Glória Perez sugeriu a adequação do uso imediato de saias longas e rodadas e bijuterias com motivos inspirados na cultura árabe. Os frequentes deslocamentos de personagens no espaço aéreo internacional, marcado pela alternância de imagens típicas do Rio de Janeiro e do Marrocos, reforça o apelo crescente que o turismo exerce. As alusões ao universo extradiegético permitem a incursão da novela no terreno social. O Clone incluiu enxertos documentais com depoimentos de ex-viciados sobre as vantagens da recuperação. Gravadas e editadas sempre no mesmo estilo, essas vinhetas apresentam partes do corpo do depoente, sob fundo negro, montadas de maneira fragmentada que contrasta com a edição linear de som. A novela tocou em algo sensível e levantou a audiência do horário.

As periodizações aqui descritas são os principais exercícios de recorte temporal que encontramos no campo acadêmico, existem ainda outras tentativas, mais recentes, que propõem uma periodização que abrange as produções posteriores aos recortes temporais aqui já comentados ou que estabelecem críticas a determinadas classificações desses recortes temporais, neste último caso podemos citar o trabalho de Igor Sacramento (2008) que questiona o uso do realismo como chave explicativa para a teledramaturgia brasileira moderna. Tais trabalhos serão devidamente apresentados no decorrer do estabelecimento da análise comparativa entre os exercícios de periodização aqui catalogados.

Pensando as periodizações

Apresentadas as periodizações, o que nos interessa agora é entender as similaridades e diferenças entre tais recortes temporais, além disso, queremos também tentar identificar os critérios usados para realização de tais recortes temporais. O que questionamos aqui é “porque tais divisões e não outras?”, quais os critérios para tais cortes? Existem,

inegavelmente, vários outros movimentos singulares que parecem ser deixados de fora em algumas dessas periodizações, como a mudança representada pela telenovela em cores, o significado produtivo do video-tape.

Nessa análise é importante considerar, como afirma Le Goff (2014) que, se por um lado, a periodização oferece uma ajuda ao controle do tempo, ao seu uso, por outro ela algumas vezes faz surgir problemas de apreciação do passado. Periodizar a história é um ato complexo, carregado ao mesmo tempo de subjetividade e de esforço para produzir um resultado aceitável para o maior número de pessoas.

Um olhar geral sobre as propostas de periodização encontradas nos permite dizer que a literatura sobre o desenvolvimento da telenovela nacional apresenta períodos distintos, mas que encontram os mesmos pontos de virada, mesmo quando diferentes divisões temporais são estabelecidas. Nosso esforço inicial foi o de estabelecer relações entre tais períodos.

Um primeiro consenso estabelecido entre as diferentes formas de periodização e o entendimento de que a história da telenovela começa de fato em 1963, com a primeira produção que se organiza de forma diária. Essa perspectiva, no entanto, não deve ser vista como uma renúncia ao passado, e pode ser justificada pela ausência de um esforço em manter uma continuidade e estabelecer um modo de fazer que não só seja nacional, mas que apresente em si alguma organicidade. Esse é um período no qual a própria telenovela estava estabelecendo suas primeiras bases estruturais. O período deixado de lado (algo entre a primeira telenovela em 1951 e meados de 1963 – antes da estreia de *2-5499 Ocupado*) significa um momento em que são poucos as repetições, as produções são eventos isolados e espaçados.

As periodizações que encontramos giram em torno de dois eixos principais: temática e técnica. São exclusivamente orientados pelo eixo da temática os períodos apresentados por Hamburger (2005), Lopes (2012) e Campedelli (1987). Divide-se conforme critérios exclusivamente técnicos a periodização apresentada por Ramos e Borelli (1989). Já as periodizações propostas por Fernandes (1992) e Mattelart (1989) mesclam critérios técnicos, temáticos e ainda estruturais.

De forma geral, essas periodizações se orientam pelo estabelecimento de rupturas, no entanto, os critérios dos recortes estabelecidos nem sempre são evidenciados pelos autores. Além disso, em alguns desses recortes temporais não existe uma ruptura de fato. É o que acontece com a passagem entre o primeiro e segundo período propostos por Fernandes (1992) e pelos Mattelart (1989), que têm a telenovela *O direito de nascer* como um divisor. No

entanto, a telenovela em questão não significa de fato uma ruptura, a trama é conhecida, já que tinha sido previamente explorada no formato radionovela. Não existem mudanças técnicas produtivas consideráveis, nem mesmo uma diferente abordagem temática. Os autores, no entanto, optam por fazer um recorte nessa produção pelo fato de que ela fez sucesso e chamou a atenção de outras emissoras que passaram a exibir telenovelas.

Os recortes temporais estabelecidos por Fernandes (1992) e pelos Mattelart (1989) são orientados pelos mesmos pontos de ruptura, mesmo quando com diferentes produções, por exemplo, a passagem do segundo para o terceiro período é movida por um “abrasileiramento” dos temas e adoção de uma linguagem mais próxima do cotidiano. Para Fernandes (1992), *Antônio Maria* estabelece essa ruptura, já para os Mattelart (1989) ela seria causada por Beto Rockfeller. Uma diferença interessante é que Fernandes (1992) propõe um terceiro período relativamente curto (entre 1968-1969) e depois propõe um quarto recorte temporal orientado pelo estabelecimento da Rede Globo como líder de mercado. A proposta de Mattelart (1989) nos parece uma opção que melhor organiza os processos. Embora os autores sigam o padrão de Fernandes (1994) com relação às duas primeiras fases, eles tratam do período posterior como único.

Já em Campedelli (1987) os critérios organizacionais são temáticos, assim como em Lopes (2009) e Hamburger (2005). No entanto algumas diferenças são percebidas entre as três periodizações no que tange uniformidade dos critérios de recorte, a velocidade das mudanças ainda e a organização temporal das fases. Em Campedelli (1987), há uma mescla entre períodos propostos com base nas matrizes que influenciam as novelas e pelo tema propriamente dito, enquanto em Lopes (2009) o critério de recorte é uniforme, focando apenas nas mudanças da temática (sentimental, realista e naturalista); já Hamburger (2005) fala de dois modelos de telenovela orientados pela temática propriamente dita (telenovela de fantasia e telenovela popular-nacional) e um outro que se orienta pela abordagem da narrativa, e não necessariamente pela temática (a telenovela de intervenção).

A proposta de Campedelli (1987) permite perceber mudanças que se dão em um ritmo mais gradual, que parecem poucos relevantes em recortes mais amplos. Por fim, em Campedelli (1987) alguns dos diferentes períodos propostos possuem uma certa sincronia, enquanto em Lopes (2009) e Hamburger (2005) eles são dispostos de forma consecutiva.

Outro ponto a ser destacado é o fato de que a maioria dos recortes temporais estabelecidos pelos autores começam a contar a história da telenovela brasileira de um mesmo ponto: julho de 1963. Apenas duas das periodizações aqui descritas falam de datas anteriores

a proposta de Hamburger (2005) e a de Lopes (2003), no entanto, em ambas as telenovelas, por serem organizadas de forma temática, são tratadas numa ótica mais geral que desconsidera outras diferenças produtivas existentes.

O ponto de início preferencial dessas periodizações, julho de 1963, é a data de estreia da produção que viria a se tornar a primeira telenovela diária do Brasil, o que, na opinião dos autores, marca o início da estruturação de um modelo nacional do gênero telenovela. No entanto, entre 1951 - com a primeira telenovela (*Sua Vida me Pertence*, TUPI) - e 1963, temos um espaço de mais de uma década, e esse período é principalmente marcado pelas singularidades nos termos de Koselleck (2014).

As telenovelas entram e saem das grades das emissoras, e podemos falar aqui principalmente das grades das três maiores delas, analisadas neste estudo (Canal 3, Canal 5 e Canal 7) sem regularidade. Suas durações não são padronizadas, nem no que diz respeito ao tamanho de cada capítulo, nem na duração da telenovela como um todo. Elas também são apresentadas em diferentes faixas, algumas pela manhã como *O amor nascerá amanhã*⁸ que ia ao ar as 11h15 pelo Canal 7, outras na faixa da noite como *Imitação da Vida* que era transmitida as 21h40.

Produções eram interrompidas por alguns dias e depois voltavam, como aconteceu com *Os Noivos de Celina*⁹ em 1954. Outro ponto interessante é que a não exibição da telenovela de forma diária também significa que a emissora podia levar ao ar mais de uma produção por faixa em um mesmo mês.

A própria inserção da telenovela na grade da televisão advém não de um planejamento de sua estruturação como um produto para o meio, mas como forma de preencher um vazio. Um depoimento concedido pelo ator Lima Duarte, uma das principais fontes orais para a memória da televisão, para o programa *Persona em Foco*¹⁰, evidencia essa questão:

O Chateaubriand deixou a televisão e ele falou “Não pode enfraquecer o quadro dos jornais (...) tem que ser vocês que tem que fazer” O Cassiano chegou pra mim e falou corre os consulados para pegar filmes, e eles pegaram filmes sobre doenças venéreas, sobre antes e depois da sífilis, e passava isso... até que um dia ele falou **“isso que nós fazemos no rádio, vamos fazer aqui na televisão”**, e deu pra gente um capítulo de rádio e deu pra gente e mandou a gente ir lá e fazer. E a primeira que nós fizemos era do Walter Foster, que

⁸ Telenovela de Silas Roberg.

⁹ Telenovela transmitida pelo canal 7 em São Paulo, nos dias pares da semana às 19h15. Folha de São Paulo, Jornal da noite, 20 de outubro de 1954

¹⁰ *Persona em Foco* é um programa de entrevistas da TV Cultura focado nos grandes nomes da dramaturgia brasileira.

também era galã, e se chamava *Sua Vida me pertence*. (DUARTE, Lima, 2016, grifo nosso).

A fala de Lima Duarte permite notar que não há uma preocupação inicial em fazer algo para a televisão, mas sim em ocupar a grade. O fato de que isso se fez com um produto que já fazia um extremo sucesso no rádio também não significou um imediato reconhecimento da necessidade de pensar uma telenovela, em vez da manutenção de uma radionovela televisionada. O que interessa é destacar que, mesmo sendo guiado pelo eventual e singular, esse período entre 1951-1963 marca, como destacam Ortiz, Borelli e Ortiz (1989) uma “certa presença”, o fato de que a telenovela (ou sua versão radiofônica televisionada) conseguiu se manter – mesmo com oscilações – na grade da televisão brasileira.

Sendo assim, embora essas periodizações optem por começar a contar a história da televisão brasileira a partir de julho de 1963, isso não deve significar nem o aparecimento espontâneo da telenovela como gênero nesta data específica, nem um desinteresse pelo que anteriormente se estabelece.

Conclusões

Este artigo teve como objetivo realizar uma revisão dos recortes históricos comumente usados para dividir a história da telenovela. Nesse sentido, cabe aqui frisar que a análise dessas periodizações não pode ser desassociada do julgamento dos recortes temporais, no entanto, o lugar desse julgamento não é o de invalidação, mas sim o da prática da ciência enquanto saber acumulativo. É ainda importante considerar que o caráter provisório (LE GOFF, 2015) é parte inerente do processo de periodização e que, na medida que a história avança, os recortes podem sofrer deslocamentos.

Isto posto, a principal consideração a ser feita não é exatamente sobre os períodos propostos, mas sobre uso indiscriminado dessas divisões temporais. Localizadas, em grande parte, no começo dos anos 90, essas divisões não dão conta de pensar a telenovela que vinha sendo produzida nos últimos anos – considerando aqui a paralização produtiva frente a crise política e sanitária envolvendo a pandemia de COVID-19 – principalmente quando pensamos nas mudanças narrativas proporcionadas pela transmidiação e outros fenômenos convergentes.

Essa primeira ressalva, mais geral, não nos impede, no entanto, de pensar em como as divisões tematizantes (como as de Lopes e Campedelli, por exemplo) podem se usadas para construir análises lineares e engessadas dos tempos produtivos da telenovela brasileira.

Quando falamos, por exemplo, de uma transição de uma telenovela de fantasia por uma realista, faz-se necessário pensar nesse processo como uma virada, nas mudanças de concentração/dosagem da realidade e da fantasia. Dosagem essa que, num mesmo recorte temporal, vai sofrer alterações de acordo com critérios como faixa, autoria, etc.

Outra questão importante, insistimos, é o tempo que fica de fora nessas periodizações, um percurso de mais de uma década que antecede os marcos iniciais apresentados pelos autores cujas periodizações aqui analisamos. Esquecer tal percurso significa, defendemos aqui, ignorar toda uma linha produtiva marcada pelo improvisado, pela não constância, mas também por uma valorização do nacional que nas periodizações que apresentamos aparece como novidade no começo da década de 70, quando na verdade é um movimento de retorno. A nível de exemplo, podemos citar aqui a telenovela *Sangue na Terra*, que contava a história de Antônio Silvino, jagunço que se torna cangaceiro de Virgulino Ferreira, o Lampião, produção de Péricles Leal para TV Tupi em 1952. Sendo assim, embora exista, nos anos 70, de fato uma ruptura entre o que estava sendo feito desde a entrada das multinacionais como financiadoras das produções, esse é um movimento que não deixa de significar um retorno ou continuação de algo iniciado na década de 50.

Por fim, cabe comentar que ainda há muito que pode ser extraído da análise dessas periodizações pensando, principalmente, em como elas favorecem determinadas interpretações da história de um objeto tão complexo como a telenovela brasileira.

REFERÊNCIAS

BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a História**. São Paulo, Perspectiva, 1969.

CAMPEDELLI, Samira Y. **A telenovela**. São Paulo: Atica, 1985.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. 4. ed. ampl. São Paulo: Brasiliense, 1997.

GILDER, George. **A vida após a televisão: vencendo na revolução digital**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

HAGORT, François. **Regimes de Historicidade**. Presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**. A sociedade das Novelas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. **Telenovelas e interpretações do Brasil**. Lua Nova [online]. 2011, n.82, pp. 61-86.

KOSSELECK, Reinhart. **Estratos do Tempo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo (org.). **Telenovela**. Internacionalização e Interculturalidade. São Paulo: Loyola. 2004.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, São Paulo, n. 26, p. 17-34, apr. 2003. ISSN 2316-9125. Disponível em: . Acesso em: 13 feb. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34>.

_____. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. São Paulo: **Comunicação & Educação**, 26, Ano IX, ECA/USP, 2003.

_____, **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. *São Paulo: Loyola, 2004*.

LE GOFF, Jacques. *A história deve ser dividida em pedaços?* São Paulo: Editora Unesp, 2015.

MATTELART, Michèle e Armand. **O Carnaval das Imagens**. São Paulo, Brasiliense, 1987.

MATTOS, Sergio. **Um Perfil da TV Brasileira** (40 anos de história: 1950-1990). Salvador, A Tarde, 1990.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silva; RAMOS, José. **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PISCITELLI, Alejandro. *Paleo-, Neo- y Post-televisión*. Del contrato Pedagógico a la Interactividad Generalizada. In Gomez Mont, Carmen (coord). *La Metamorfosis de la TV*