

XXIV Encontro anual da ANPOCS

GT 01 Biografia e Memória Social

Representação do popular e campo da telenovela:
histórias e história de Benedito Ruy Barbosa

Maria Carmem Jacob de Souza (UFRJ/UFBa).

Petrópolis
23 a 27 de outubro de 2000

Representação do popular e campo da telenovela: histórias e história de Benedito Ruy Barbosa

Maria Carmem Jacob de Souza (UFRJ/UFBA).

Não é de hoje que se observa um interesse em compreender e desvendar o lugar dos escritores na formulação de um dos produtos massivos de maior rentabilidade e audiência na sociedade brasileira – as telenovelas¹. Este artigo também segue por essas trilhas que trafegam pelas indagações que se voltam para o papel desses escritores na produção de sentidos desse espetáculo televisivo de milhões. Neste caso particular, desenvolve-se uma reflexão que explora as relações entre as representações do popular configuradas pelos escritores em suas obras e a trajetória que traçam no campo das telenovelas. Aqui se apresenta algumas considerações sobre Benedito Ruy Barbosa e as relações entre sua trajetória no campo da telenovela (desde 1966) e as representações do popular em suas obras², dando destaque a telenovela *Renascer* (1993).

Não precisa ser um telespectador atento de telenovelas para identificar diferenças e semelhanças entre os modos de representar aqueles que vivem situações de pobreza associadas a experiências de subordinação e dominação. Indicadores que permitem aos ‘telenoveleiros’ comporem um sistema de classificação de estilos dos escritores, imprimindo até mesmo os critérios de preferências e de expectativas diante das obras de tal ou qual escritor que “com certeza” voltará à telinha em algum outro momento.

Apontada a existência dos estilos dos escritores e das diferenças e continuidades nas representações do popular, como analisá-las? Decidiu-se pelos horizontes abertos pela “sociologia dos produtores” desenvolvida por Bourdieu porque permitia relacionar as

¹ Trabalhos como os de Campedelli sobre Janete Clair (1985) e Dias Gomes (1982) deixam as primeiras marcas numa estrada que segue com as pesquisas de Ortiz, Ramos, Borelli (1989), do casal Mattelart (1989), de Klagsbrunn e Resende (1991), Ismael Fernandes (1987), Nogueira (1995) e tantos outros. Não se pode esquecer ainda as biografias lançadas pelos próprios – como Aguinaldo Silva e Dias Gomes, ou por jornalistas, como é o caso da engenhosa história de Janete Clair elaborada por Xexéo (1996).

² Este trabalho não tece considerações sobre a mais recente telenovela do autor, por não ter sido ainda objeto de reflexão.

representações de uma determinada obra cultural com as particularidades do seu processo de produção que envolve uma equipe de realizadores imbuídos de um “modus operandi” e de um “senso prático” próprio, circunscritos a uma história de elaboração das telenovelas no Brasil. Escolha que compartilhava das proposições de estudos críticos que se dispunham a examinar o processo de criação destes realizadores, assim como, as estratégias discursivas, a linguagem e os modos de enunciação destas obras culturais. Considerações que geraram o seguinte pressuposto: as representações do popular nas telenovelas expressam escolhas de realizadores relacionadas às suas trajetórias no campo das telenovelas.

A abordagem analítica proposta por Bourdieu permitiu, também, formular uma hipótese que relacionava as posições dos realizadores no campo com as representações do popular que construía. Segundo o autor, os agentes do campo cultural tenderiam a reproduzir práticas ambíguas frente ao popular. Fazer parte de um campo já representaria para Bourdieu, por exemplo, um “ódio” desses agentes ao vulgar, ao profano, a tudo aquilo que os negaria enquanto especialistas e profissionais, pois seria a partir do campo que eles se conformariam enquanto especialistas. Eles buscariam distinguir-se do vulgar, de tudo que fosse considerado não-profissional, isto é, de fora do campo. Essa reação de animosidade foi chamada de aspecto negativo da representação social do popular, porque corresponderia aos obstáculos que dificultariam a imposição de legitimidade esperada e perseguida pelos profissionais.

Entretanto, o caráter ambíguo das posições dos agentes, associado às particularidades dos campos de produção cultural mostrariam, também, uma dimensão positiva do popular. Tal dimensão associar-se-ia ao movimento dos profissionais dominados no campo (em geral, provenientes de regiões dominadas do campo social), que num movimento de inversão de signos positivariam o popular com “uma preocupação de reabilitação” deles mesmos, em prol de reconhecimento e enobrecimento.

E, neste ponto, Bourdieu (1988) é categórico: “a maior parte dos discursos que se fizeram ou se fazem a favor do ‘povo’ provêm de produtores que ocupam posições dominadas no campo de produção”. Segue dizendo que as “diferentes representações do povo aparecem assim como outras tantas expressões transformadas (em função das censuras e normas formais próprias de cada campo) de uma relação fundamental com o

povo que depende da posição ocupada no campo dos especialistas - e, mais amplamente, no campo social - e da trajetória que os conduziram a essa posição”. Por fim, a referida posição deveria ser analisada em função das características do próprio campo, pois quanto mais frágil fosse sua autonomia, tanto maior seria esse “sentimento que autoriza” a falar do povo e para o povo.

Um dos primeiros trabalhos sobre telenovela que a analisou a partir da noção de campo foi o de José Mário Ramos e Renato Ortiz (1989) – “Produção industrial e cultural da telenovela”. Ele foi um importante ponto de partida, pois já examinava o lugar desses produtores culturais, em especial dos escritores e diretores, no processo de construção das representações do popular nas telenovelas. Um lugar que contemplava o ponto de vista desses agentes enquanto realizadores, de modo a superar as análises que os concebiam mecanicamente articulados aos interesses das emissoras, às pressões econômicas, políticas e partidárias que os transformavam em canais transmissores de suas posturas ideológicas.

Contudo, Ortiz e Ramos apontaram alguns impedimentos no que diz respeito ao uso mais abrangente da noção de campo. Disseram que esta noção, na forma como estava ancorada no campo conceitual de Bourdieu, não contemplava as obras culturais da esfera industrial e comercial, reportando-se apenas à “esfera dos bens restritos”, ou seja, às obras de arte. Isso significava um limite, já que a telenovela se refere a um campo regido pelo mercado, o qual não contemplaria a “autonomia de criação que faz com que a lógica do campo seja construída pelos seus pares” (*Op. cit.*:158). Tal postura não os levou a explorar em profundidade a noção de campo, levando-os apenas a selecionar alguns elementos a ela articulados. Entretanto, e apesar disso, cunharam o termo “campo da telenovela”.

Releituras das proposições formuladas por Bourdieu reafirmam uma discordância quanto aos limites do uso da noção de campo para o estudo das telenovelas. O autor mostrou, ao analisar o campo literário francês, que a oposição entre a dimensão desinteressada e pura do fazer artístico e a dimensão comercial estruturariam o campo da produção cultural e artística como um todo. O campo artístico seria pensado através da idéia de subcampos correspondentes a cada uma dessas dimensões, criados em função das particularidades das obras, dos objetos de disputa, dos públicos e dos sistemas de consagração. Os subcampos manteriam entre si o que Bourdieu denominou de “oposições ortogonais”, ou seja, ambos estariam lidando, mesmo que de forma específica, com aspectos estruturadores comuns.

Uma das principais “oposições” do campo artístico, e que também perpassaria o subcampo da telenovela, seria a defesa da arte erudita em detrimento da arte comercial (Cf. Bourdieu, 1996:65). Um outro aspecto representativo dessas “oposições ortogonais”, associado ao anterior, refere-se à questão do “projeto criador” dos realizadores e aos sistemas de consagração e reconhecimento do campo.

A noção de projeto criado permite observar as relações que o realizador estabelece com suas obras. Seria o lugar onde mesclaria e às vezes entraria em contradição com a expectativa do realizador de atender tanto a “necessidade intrínseca da obra” que precisa prosseguir, melhorar, terminar, quanto às restrições, advindas de fora dela, que a orientariam. Compreender o projeto criador requer a análise das práticas e obras dos realizadores a partir do sistema de relações sociais que manteriam com o conjunto de agentes que constituem o campo num momento dado. Em especial, as relações com outros criadores, os críticos e aqueles que intermediam as relações com o público (Cf. Bourdieu, 1969).

O universo de práticas que envolvem as telenovelas, com certeza, não diz respeito ao palco das posturas que definem a arte a partir da recusa do econômico. Entretanto, observa-se uma forte preocupação dos agentes em não deixarem de definir e buscar a qualidade artística da telenovela em função de um “projeto criador” que os anima, apesar de saberem da força do econômico na sua constituição. O espaço social de produção e difusão da telenovela, por princípio, é um subcampo do campo artístico referenciado à rede de práticas e agentes circunscritos aos dispositivos de produção e circulação dos produtos televisivos. Pode-se, inclusive, denominá-lo de campo da telenovela quando se observar a existência de leis próprias de seu funcionamento atuando em suas obras, agentes e instituições particulares, mediatizando a incidência de outros campos e subcampos (Cf. Bourdieu, 1996.:62). Os modos de expressão do “projeto criador” dos realizadores estaria relacionado, portanto, com os modos de configuração da autonomia relativa do campo e das suas instâncias particulares de consagração. Nessa medida, as dimensões comerciais contingenciaram a dimensão criativa e artística dos realizadores de telenovelas sem, no entanto, eliminar a luta pela maior ‘autonomia de criação’ e pela construção de critérios de consagração de obras e realizadores.

.....

Um outro limite, apontado nos estudos sobre a autonomia do campo artístico realizado por Bourdieu, foi elaborado por Canclini (1989). Ele aponta o fato de que o sociólogo francês não conseguiu captar a dimensão da “cumplicidade” que os agentes precisam desenvolver para viabilizarem a crença na autonomia do campo. Canclini referia-se aos artistas que muitas vezes “suspendem seus enfrentamentos para se aliarem pela defesa da ‘liberdade de expressão’”. O autor foi a Howard Becker para refletir melhor sobre essa questão da autonomia do campo artístico, já que estudos do sociólogo americano combinavam a afirmação de uma ‘autonomia criadora’ com o ‘reconhecimento dos laços sociais que a condicionavam’ (*Cf. Op. cit.:37*).

Sem querer alongar essa reflexão, dir-se-ia que Canclini soube detectar a importante questão da autoria das obras quando elas são de caráter coletivo, ou seja, quando contemplam colaboradores e processos criativos coletivos. Fato inegável, admitindo-se que, efetivamente, “as tecnologias mais avançadas intervêm criativamente no registro e reprodução da arte, tornando mais imprecisa a fronteira entre produtores e colaboradores” (*Id.:38*). Agrega, desse modo, à dimensão da cooperação, a dimensão da competição. Ao fazê-lo, deixa claro que as leis de funcionamento do campo também são construídas a partir do fazer particular ao mundo da arte e ao mundo dos artistas. Um fazer que mescla a cooperação e a competição. “Na verdade, toda arte supõe a confecção dos artefatos físicos necessários, a criação de uma linguagem convencional compartilhada, o treinamento de especialistas e espectadores no uso dessa linguagem, e na criação, experimentação ou mescla desses elementos para construir obras particulares” (*Id.:37*). Essas ponderações de Canclini reforçaram a escolha de um olhar analítico que contempla a formação das leis próprias do campo das telenovelas, de forma a não excluir as particularidades expressivas, técnicas, artísticas e cooperativas que o “fazer telenovela” exige, acreditando que essas dimensões também são importantes para o processo de construção dos sentidos do popular.

A telenovela, uma obra cultural comercial, envolve um número grande de profissionais da produção simbólica (escritores, diretores, atores, cenógrafos, produtores de arte, figurinistas e outros) que a elaboram dentro de um sistema hierárquico de trabalho, definidor de sua autoria. A determinação dessa autoria não é muito fácil já que, além de ser coletivamente produzida, ela é de longa duração e ‘aberta’ (elaborada ao longo da sua exibição), sendo por isso sensível às mais diversas interferências que podem mudar os

rumos e a qualidade da narrativa audiovisual. Apesar disso, observa-se que os profissionais que detêm a maior capacidade de decisão e a maior responsabilidade diante do produto final são o diretor-geral e o escritor, sendo que, em geral, ambos contam com mais de um colaborador. Observa-se, também, que existe uma tendência a considerar o escritor como o grande definidor das escolhas que conformam uma telenovela. Tanto que elas são divulgadas como a história de fulano, o escritor. Essas características do processo de formulação da telenovela permitem pensar que o autor – aquele que apresenta o maior poder de definição das representações oferecidas ao público – tende a ser o escritor. Todavia, analisar uma obra audiovisual implica em não desconsiderar o papel daquele que transforma um *script* em texto audiovisual. Por isso é que não se pode deixar de contemplar o papel do diretor- geral, mesmo quando a atenção desta reflexão volta-se para quem escreve.

Flagra-se as relações entre as posições, os *habitus* e as escolhas do escritor através da construção e análise de sua trajetória. Ela supõe uma série de posições sucessivamente ocupadas pelo escritor em estados sucessivos do campo. Isso significa que apenas a partir da história de um campo define-se os sentidos dessas posições sucessivas. Sentidos relacionados, por exemplo, ao “estar escrevendo” tal ou qual telenovela de determinado horário, em tal ou qual emissora (Cf. Bourdieu, 1996:71).

A conformação do campo exigiu uma recuperação de mais de quarenta anos de existência da telenovela. Os pontos demarcadores das fases do campo coincidiram com uma organização temporal por décadas. A primeira telenovela, a introdução do *videotaípe*, a primeira telenovela diária e o início da hegemonia da telenovela na teledramaturgia são, por exemplo, marcos específicos da primeira fase de formação do campo, que iria de 1951 a 1967. Essa fase contempla os anos cinquenta e sessenta. A fase seguinte, a consolidação do campo, compreende os anos setenta e a terceira fase - ampliação e redefinição - dos anos oitenta em diante. Tais fases conduziram à formulação e à apresentação das principais características do campo da telenovela no Brasil, tendo como eixo ordenador as ações dos principais agentes e instituições que teriam nele exercido funções de formação e regulação, a saber: o Estado, o mercado publicitário, os telespectadores e o campo artístico (Cf. Romano,1999).

.....

Por fim, cabe ainda mencionar que para compreender a trajetória dos criadores de uma telenovela supõe-se que os estados sucessivos do campo expressam um conjunto de relações objetivas que vinculam os agentes investigados ao conjunto dos outros agentes e ao “espaço de possíveis” demarcadores das escolhas de representações por eles efetuadas (Bourdieu,1996:81). A noção “espaço de possíveis” objetiva estabelecer as relações entre um conjunto de influências estéticas e narrativas implicadas nos modos históricos de narrar o popular, e as escolhas efetuadas pelos realizadores analisados. Isso quer dizer que foi preciso mapear os traços fundamentais das matrizes narrativas básicas das telenovelas, aquelas de maior proximidade com o exercício da escrita, para num segundo momento analisar as escolhas de Barbosa. Dada a abrangência desmedida dessa estratégia de investigação, decidiu-se pela condução da análise das representações do popular presentes em duas das matrizes narrativas básicas da telenovela: o melodrama e os romances-folhetins franceses do século XIX. Privilegiou-se o “universo de possíveis” do escritor, desconsiderando assim, nesse primeiro momento, as matrizes narrativas vinculadas às formas audiovisuais e as especificidades das práticas de direção.

Precisou-se também descortinar as relações entre a história do campo da telenovela e o processo de consolidação da indústria cultural na sociedade brasileira, assim como identificar as interfaces que se estabeleceu com os debates sobre a arte culta e popular travados no campo artístico. A atenção voltada para a análise da representação do popular exigiu, ainda, que se pensasse, por fim, as imbricações entre a história dos modos de narrar o popular presentes no campo artístico e os modos de narrá-lo nas telenovelas. Desse modo, chega-se à defesa do realismo vocacionado a representar a realidade do ‘povo brasileiro’, a ponto de se observar a existência no campo da telenovela das lutas pela formação de critérios de distinção e reconhecimento pautados numa determinada estética realista.

O escopo deste artigo não viabiliza a apresentação dessas reflexões. Todavia, deve-se deixar claro que tais referências foram um aspecto valioso para a compreensão e conformação das posições e dos muitos modos de representar o popular.

Importa salientar que a posição dos escritores e diretores da obra no campo não explicam automaticamente as estratégias narrativas que constroem a dramatização do popular nas telenovelas. Elas ajudam a compreender as escolhas das “formas narrativas audiovisuais” realizadas no espaço de possíveis particular a um determinado estado do

campo, mas não é o bastante para analisar as estratégias audiovisuais utilizadas. Mesmo elas não sendo foco de atenção deste trabalho, é importante lembrar que saber quem escreve e quem dirige não significa saber quem enuncia a narrativa quando se assiste à telenovela (Cf. Vanoye e Goliot-Lété, 1994:42).

Fica evidente que os desafios e dificuldades postos pelo referido projeto indagativo levou ao estudo exploratório de um dos escritores consagrados no campo: Benedito Ruy Barbosa. Ele escreve desde a gênese do campo e representa uma postura explicitamente politizada e “realista” das representações do popular, construindo personagens pobres que não ascenderão socialmente (Tião Galinha e Teca em *Renascer*, por exemplo). Trafegou por emissoras diferentes, chegando com *Renascer* (direção geral de Luiz Fernando Carvalho), em 1993, ao horário de maior reconhecimento da principal emissora produtora do gênero, a TV Globo. Este artigo traça os principais marcos da trajetória de Benedito no campo da telenovela e aponta relações entre sua história e os sentidos das histórias dos personagens populares em suas telenovelas.

O campo da telenovela

Nos anos cinquenta, as telenovelas surgem no mercado pelas mãos da TV Tupi. Surgem com elas, um conjunto de realizadores advindos principalmente do rádio e do teatro preocupados com o papel que as obras culturais deveriam ter no projeto de modernização em curso no Brasil, considerado necessário e digno de uma face brasileira que pudesse diferenciar-se das referências estrangeiras (Cf. Ortiz, 1988; Mattelart, 1989 e Ramos e Borelli, 1989). Experiências que incentivaram diversos realizadores, desde a gênese do campo, a buscarem telenovelas com tons nacionais que representassem o povo brasileiro. Experiências que conformaram um dos critérios para se configurar aquelas que deviam ser vistas como “marcos de referência” no campo. Nota-se, por exemplo, que nas diversas formas de se contar a história das telenovelas no Brasil, seja por parte de pesquisadores, seja por parte daqueles que participavam de sua realização, havia a preocupação em distinguir as fases onde era possível experiências de telenovelas mais ‘realistas’, daquelas onde imperavam os *scripts* estrangeiros desconectados da realidade nacional. A ponto de se buscar eleger um marco, uma referência capaz de pontuar o momento onde se apresentou uma vitória nessa luta a favor de uma telenovela comprometida com o ‘jeito nacional de

ser'. *Beto Rockefeller* tem sido, sem dúvida, o marco mais consensual. Contudo, merecem ser apresentados aqui os pontos de vista de dois importantes realizadores contemporâneos sobre essa questão, pois a partir deles pode-se antever como a 'busca de um marco de referência' representa demandas de reconhecimento e consagração, assim como estratégias de acumulação do capital simbólico necessário para galgar posições de maior prestígio no campo.

Dias Gomes dizia que:

“quando a ‘Dona’ Glória Magadan saiu foi que a Janete pode realmente começar a escrever novelas brasileiras. Quando eu fiz **Verão Vermelho** (TV Globo,1970), ela fez paralelamente **Véu de Noiva** (Tv Globo,1969); eu às dez horas e ela às oito. **Véu de Noiva** já foi uma novela com temática brasileira e com personagens brasileiros. Ambas deram início a uma virada. Ao mesmo tempo, lá em São Paulo, o Braulio Pedroso fazia o **Beto Rockefeller**, que não teve nenhuma influência no movimento que se desencadeou na Globo, porque eu nem vi **Beto Rockefeller**, nenhum capítulo, até porque passava no mesmo horário de **Verão vermelho**. Eu não podia ver” (Klagsbrunn e Resende, 1991:177).

Benedito Ruy Barbosa também advoga outras experiências para referir-se a essa “virada” nas telenovelas. Ele contou que:

*“No começo as novelas eram importadas, não tinham a ver com nossa realidade e eram maniqueístas (...). Nós tivemos uma autora, a mãe da telenovela, que foi Ivani Ribeiro. A Janete Clair, a Globo tentou fazer crer durante um bom tempo que ela era a mãe da telenovela. Na televisão, eu comecei antes da Janete. Quando fui para a Colgate comecei a pressioná-la para que abandonasse os textos estrangeiros. Eu consegui comprar do Érico Veríssimo a trilogia **O Tempo e o Vento** e a fiz na Excelsior. A Ivani fazia **A Muralha, Minas de Prata**, começando a trazer o público para a história do Brasil. Acho que isso foi muito importante porque marcou o rompimento da nossa teledramaturgia com a importada. Para mim, esses foram momentos importantes: **A Muralha, Minas de Prata**, assim como **O Tempo e o Vento** também foi. Pelo menos, tirou a Colgate desse mercado industrial começou a valorizar nossos diretores e atores. Depois tivemos um salto, que foi o **Beto Rockefeller**, uma novela que foi escrita pelo Cassiano Gabus Mendes – queriam que eu escrevesse, na época – e eu não podia, por ser da Colgate.” (entrevista Romano, 28/09/98).*

A TV Globo, quando iniciou sua experiência de produção de telenovelas não abriu espaço para aqueles que defendiam a perspectiva das telenovelas realistas, uma perspectiva já marcante na Excelsior, na Tupi Rio (Rezende e Klagsbrunn,1991) e na Tupi São Paulo (Ortiz et alii, 1989 e Mattelart, 1989). Essa sua primeira fase, conhecida como o império de Glória Magadan, estendeu-se de 1966 a 1969. A emissora apostava na escritora cubana que sabia garantir a qualidade da produção de textos comercialmente eficientes, já testados em outros países da América Latina. Ao decidirem por autores e textos estrangeiros, os principais gestores da emissora pretendiam garantir os princípios comerciais de produção

das telenovelas, evitando o caráter experimental em andamento nas outras emissoras que acolhiam a busca por uma linha de trabalho que desenvolvesse uma forma brasileira de fazer telenovela e uma linguagem própria, criativa e de qualidade.

A defesa da telenovela realista estava por todos os lados. Todavia, os estudos levam a crer que foi com *Beto Rockefeller*³ que se evidenciou a possibilidade desse tipo de telenovela gerar a rentabilidade almejada pela indústria do entretenimento, tornando viável para as emissoras a conquista de uma maior autonomia no processo de gestão e levantamento de seus recursos, dispensando enfim as pressões das agências patrocinadoras. Uma sintonia que entrelaçava as demandas dos realizadores com as necessidades das emissoras. De acordo com Walter Durst (*Folha de São Paulo*, 21/08/93) e Walter Clarck (1991), essa telenovela teria feito parte das ‘lutas pela audiência’ entre a Tupi e a Globo. Uma aposta arriscada de Cassiano Gabus Mendes para reerguer a situação financeira da TV tupi, ‘sem dinheiro’ naquele momento. Traçou-se, assim, o pano de fundo que tornou hegemônica as manifestações realistas nas telenovelas brasileiras. Nos anos setenta, tem-se a consolidação dessa vertente ‘realista’ no campo. A TV Globo atravessou a década amparado na grande senhora do horário das oito, Janete Clair, sob a direção geral de Daniel Filho. Na Tupi, a grande senhora será Ivani Ribeiro, e a TV Excelsior não mais comporá, nesse período, a cena das disputas e recriações das telenovelas.

A história de consagração de Benedito Ruy Barbosa

Benedito Ruy Barbosa inicia sua história de escritor de telenovelas em 1966, na fase dos conhecidos “folhetins melodramáticos”, onde as agências de publicidade e as patrocinadoras, como a Colgate-palmolive, já regiam o mercado. Experiência que o introduziu nos modos de narrar uma telenovela através de uma das mais hábeis formuladoras do gênero na época: Glória Magadan. Essa proximidade permitiu-lhe adquirir o capital específico do campo, assim como o incentivo que vai marcar a sua passagem de supervisor para responsável pelo texto. Sua primeira obra (*Somos Todos Irmãos*, Tupi/SP, 1966) conferiu-lhe um dos maiores sucessos da época, mostrando assim a outra importante

³ Nesse mesmo ano, seria bom lembrar, a TV Globo, bastante atenta às disputas concorrenciais, incentivou as telenovelas realistas e permitiu, no horário das oito, as criações de Janete Clair. *Véu de Noiva* (1969), a primeira delas, de acordo com Xexéo (1996:72), foi aquele sucesso que teria dado a partida para a emissora conquistar nos anos seguintes a liderança de audiência no país.

habilidade necessária, ou seja, converter modos de narrar em rentáveis ‘tostões’ para o mercado publicitário e as emissoras de televisão.

Nessa fase do campo Benedito Ruy Barbosa escreveu mais uma telenovela para a Tupi, *O anjo e o vagabundo* (1966). Um texto original, oportunidade pouco comum na época, que já acena para uma das suas principais marcas enquanto escritor: a presença da realidade brasileira através de personagens que pudessem representar os problemas sociais do país. Nesse caso ele abordava a questão da criança, temática que também será vista em outras de suas telenovelas, dentre elas *Renascer* (TV Globo, 1993), com a personagem Teca. No início dos setenta, a Excelsior exibiu a sua última telenovela e a TV Cultura, uma emissora pública paulista, produziu a segunda telenovela de significativo sucesso de Benedito Ruy Barbosa: *Meu Pedacinho de Chão*. A primeira telenovela educativa que se tornou o melhor exemplar desse gênero, conseguindo uma audiência inesperada e expressiva. Assim que os bons resultados foram observados, ela foi assumida também pela Globo, sendo exibida em quatro horários diários, dois deles em cada uma das respectivas emissoras.

Um sucesso que marcou a trajetória de Benedito Ruy Barbosa, pois depois de seu retorno a TV, (ausentou-se de 1971 a 1975), o escritor acabou sendo ‘confinado’ ao horário ‘educativo’ das dezoito horas, na TV Globo. Seu primeiro trabalho na emissora, em 1976, era uma adaptação do romance de Origines Lessa, *O Feijão e o Sonho*. Iniciou uma fase de adaptador de romances nacionais que se estendeu até o final da década. Em 1979 a telenovela *Cabocla*, adaptação original de Ribeiro Couto, recebeu o maior prêmio da época: APCA.

Ao final dos anos sessenta já existem configuradas as principais características do campo que terá a TV Globo como campeã absoluta de audiência nos anos 80.

Em 1979, depois do sucesso com *Cabocla*, no horário das dezoito, Benedito Ruy Barbosa encerra pela primeira vez o contrato com a TV Globo. Solicitou à emissora a mudança de horário e a possibilidade de desenvolver um projeto há muito acalentado, a telenovela *Imigrantes*. A emissora negou e Benedito Ruy Barbosa partiu para a Bandeirantes que iniciou a década com o único grande sucesso da emissora nesse gênero. A Bandeirantes, contudo, não foi para Barbosa um espaço de florescimento da sua obra, dada a sua fragilidade gerencial e produtiva, o que o leva a retornar à Globo. Novamente para o

horário das dezoito. Como ele mesmo dizia: "sou conhecido como o autor da novela das seis. Estava carimbado assim, aquele que sempre acerta a mão" (*Jornal do Brasil* 6/3/93). Depois de ter retornado à emissora, não mais fará adaptações, apenas obras originais, a última delas, *Sinhá Moça* (1986), 'inspirada' no romance de Maria Dezzone P. Fernandez. Obra que se tornou um dos maiores sucessos de venda para o exterior, depois de *Escrava Isaura*. Em 1988 escreveu *Vida Nova* e pela primeira vez trabalhou com o diretor Luiz Fernando Carvalho, aquele que se transformou na "sua cara metade" no horário das oito nos anos noventa. Mais uma vez, Benedito Ruy Barbosa solicitou à TV Globo a possibilidade de realizar um outro projeto de trabalho. A emissora novamente recusou. Dessa vez, a concorrente de plantão que apostou em Benedito Ruy Barbosa foi a TV Manchete. *Pantanal* (1990) foi um dos maiores sucessos da época, marcando para muitos críticos um novo modo de narrar do gênero. *Pantanal* foi, também, a primeira, e talvez a única situação de risco no *ranking* das audiências do gênero sentida pela emissora campeã no campo: TV Globo.

O retorno para a TV Globo, depois do sucesso de *Pantanal*, não seguiu mais os moldes anteriores. O escritor deixa o antigo posto no horário das 18:00h, sendo alçado para o horário dos maiores riscos e o de maior reconhecimento. Afirmava que desde então poderia fazer as telenovelas que almejasse, com o diretor que escolhesse e com o sistema de produção que lhe aprovasse. Esse novo momento na trajetória de Benedito Ruy Barbosa significou, portanto, uma mudança significativa de sua posição no campo. *Renascer* (1993), a sua prova de fogo, foi um grande sucesso de audiência, de crítica, de prêmios e de captação de recursos. Instalou-se, assim, mais um novo membro no jogo de regularidades e alternâncias da emissora. O escritor, três anos depois de sua estréia no horário, fabricará com o mesmo diretor, uma outra telenovela: *O Rei do Gado* (1996). Novamente, trouxe mais sucessos para a emissora: econômico, de crítica, de audiência e de prêmios. Benedito Ruy Barbosa escreveu, recentemente, *Terra Nostra* (1999, direção geral de Jayme Monjardim): aquela que foi escolhida para estar no ar no ano 2000, no horário mais rentável da televisão brasileira, para responder, com certeza, a mesma expectativa de sucesso das telenovelas anteriores.

Durante esse longo trajeto, o escritor buscou manter a verve política e a crítica social que caracterizam as suas telenovelas. Quando pôde, exacerbou-as. A questão agrária,

sem dúvida um dos seus temas mais recorrentes, que lhe conferia singularidade e estilo, foi revisitada com mais ênfase. Tião Galinha, em *Renascer*, lutava pelo direito a terra solitariamente, mostrando um escritor que sabia não ser ainda o momento para falar da questão agrária de maneira mais “profunda”. Esse momento foi aproveitado na telenovela imediatamente posterior ao seu primeiro sucesso no horário, *O Rei do Gado*⁴. O Movimento dos Sem-Terra, personagem da questão agrária, tornou-se um dos pontos centrais do debate nacional travado nas ruas, nos jornais, nos telejornais e na telenovela.

Esse movimento ‘irrequieto’ de Benedito Ruy Barbosa é pensado como a expressão do *habitus* de artista presente em um “projeto criador” que busca incansavelmente o reconhecimento e a consagração no campo. Dos pontos que ilustram essa busca, destaca-se as pequenas lutas travadas com as emissoras (e, em seu momento, com a censura) e a defesa de telenovelas realistas que narram a opressão, a desigualdade e a injustiça. Nota-se que Barbosa, apesar de ter-se dedicado a adaptações literárias, pensava o seu modo de narrar como “realista”. Auto-classificação que estava presente desde o início de sua carreira, como a sua referência a *Anjo e Vagabundo* atesta. Ramos e Borelli, contudo, o colocam nessa categoria apenas em 1980, com a telenovela que escreveu para a Bandeirantes, *Pé de vento*, uma obra original. Um dos critérios que parece ter sido usado por esses autores para pensar a questão do realismo foi o fato de a obra ser ou não original, enquanto as adaptações estariam, em princípio, mais próximas do drama romântico.

Sem querer aprofundar esse comentário, frente à complexidade que guarda o exercício da classificação, aqui se afirma a originalidade da obra como um meio de ressaltar traços artísticos da obra comercial, representada especialmente por escritores como Dias Gomes, Lauro César Muniz, Walter George Durst, Jorge Andrade e algumas obras de Janete Clair. Mais do que isso, associou-se a originalidade a idéia de telenovela “realista”, ou seja, um modo de narrar que contemplasse a realidade brasileira contemporânea e seus problemas sociais, políticos e culturais.

O que Barbosa tende a enfatizar com sua auto-definição de realismo é que, apesar do horário das dezoito horas privilegiar a adaptação e um tom mais romanceado da

⁴ “Falei com a direção da Globo que eu queria abordar esse tema da reforma agrária há muitos anos. Não queria mais fazer a história do Tião Galinha que se enforcava. Dessa vez a intenção era aprofundar-me no tema. Em nenhum momento a Globo deixou-me inibido “não faça isso nem aquilo. E fui sentindo a repercussão e me cuidando. Eu tenho absoluta certeza que levei o público a entender a reforma agrária” (Roda Viva, 1997).

realidade social, podia-se desenvolver, e ele busca provar que o fez, telenovelas que tematizassem a sociedade brasileira, abordando suas questões sociais e políticas. O que seria importante de ressaltar, para fins específicos da reflexão que aqui se desenvolve, é que, não obstante isso, foi o horário das oito da emissora hegemônica no campo que, desde os anos setenta, tem sido o lugar privilegiado da realização de um certo tipo de telenovelas ‘realistas’, as de maior cunho político e social. Esse é um dado importante para analisar as ‘andanças’ de Benedito Ruy Barbosa pelas emissoras nessa década e na seguinte, que culmina em 1993 na sua entronização no horário dos escritores, de fato, consagrados no campo, com um dos maiores sucessos da emissora dos anos noventa: *Renascença*.

A trajetória de Barbosa indica também a habilidade em lidar com as regras básicas de funcionamento do campo, tais como a negociação permanente com os representantes da indústria e do governo. Um escritor que negocia ciente da necessidade de satisfazer as demandas básicas das empresas de comunicação – a rentabilidade e a qualidade que alimenta o respeito da crítica – sem contudo abrir mão de seus direitos e da acumulação dos capitais específicos do campo que lhe permitiriam a consagração que confere tanto a distinção e o reconhecimento entre seus pares, quanto o maior poder de barganha com as emissoras em prol de suas reivindicações e do seu *ethos* de criador e artista. Por fim, observa-se a preocupação do escritor de articular a dimensão realista de suas obras a uma perspectiva ético-política que o mostra desejoso de representar os ‘interesses do povo’.

Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular

Benedito Ruy Barbosa, do alto dos seus 67 anos, narra a sua história para a imprensa como quem conta a saga de seus protagonistas. Permeada de desafios e lutas para enfrentar a perda do pai, a vida no maior centro urbano do país, as agruras dos limites e tensões de quem se dedica às empresas de comunicação, no início como jornalista e depois como realizador de telenovelas. Tensões provenientes também da sua postura de criador e artista, que o levariam a incansável busca das oportunidades de acumulação do capital social e simbólico necessários para ampliar os modos de narrar os problemas da sociedade brasileira em um gênero televisivo que tende para o entretenimento ingênuo e de consumo fácil.

.....

A perspectiva de Barbosa de transformar a telenovela, dentro do possível, num produto de qualidade que pudesse ser uma das fontes de expressão de suas posturas políticas e estéticas, ajuda a refletir sobre os aspectos estimuladores da permanência de determinados realizadores nesse veículo, em princípio considerado fechado e impermeável a interesses que não servissem aos propósitos econômicos e político conservadores.

Benedito Ruy Barbosa insiste, e outros realizadores também, que não tem sido cerceado pelas empresas de comunicação, tendo suas sinopses e o *script* respeitados. Isso, por um lado, pode-se dizer, mostra o seu “bom senso”⁵ associado à sua competência e habilidade nas negociações com a empresa (é interessante notar como ele, sempre que podia, não perdia a oportunidade de manifestar que dela não dependia. Uma maneira de construir o respeito e o temor por parte das emissoras⁶). Por outro lado, essa autonomia negociada, e permanentemente construída por ele, expõe o que Meyer (1996) chama de “matreirice ideológica”, aquela que lhe permite elaborar um texto que mescla aventuras com assuntos polêmicos.

Em *Renascença* tem-se a greve dos professores do estado de São Paulo, a chacina da candelária, a chacina dos índios Ianomami mesclados com assuntos de forte tom emocional, como o amor de José Inocêncio e Maria Santa, de João Pedro e Mariana, de Joana e Padre Lívio. A mescla daquilo que é politizado e polêmico com as fortes emoções oferecidas pelas histórias de amor e paixão é ainda atravessada pelos grandes temas que povoam o cotidiano familiar: os conflitos familiares entre pais e filhos, a maternidade, o casamento e a morte. Temas explorados sob uma perspectiva moralizante e libertária, no sentido de “mostrar o certo”, o que “deve ser feito”, mas a partir de princípios que condenam práticas autoritárias, misóginas e preconceituosas.

Pode-se afirmar que uma das principais características das telenovelas de Benedito Ruy Barbosa tem sido a ênfase na questão do poder: nas práticas de instituições

⁵ Na entrevista dada ao Programa Roda Viva (TVE, 24/2/97), perguntaram a Benedito Ruy Barbosa quem controlava o dono da novela, se a Globo não fazia um severo controle ideológico sobre o produto. Barbosa respondeu: “Você tem que seguir o bom senso. Quando você recebe números do Ibope dizendo que a telenovela tem sessenta e oito milhões de telespectadores, pensará em termos de Brasil...” Então é o público, insistem. “Não, responde, é o bom senso mesmo. É evidente que se quisesse botar fogo no campo, não iam deixar eu fazer isso. A imprensa tem uma linha editorial. Você entende?”.

⁶ “Palavra de honra como não abro mão de certas coisas. A Globo é meu trabalho e não a minha vida. Se tivesse prejudicado a novela (sobre a redução da primeira fase de *Renascença*, exigida por “Boni”), eu teria saído. Já sai uma vez e saíria de novo” (JB 6/3/93).

governamentais e sociais, como a Igreja, a Escola, os partidos e a família, até as relações de dominação presentes na intimidade e no relacionamento amoroso.

Essa característica do escritor tende a trazer a questão do poder e da representação do popular para o primeiro plano da telenovela, sempre que as regras de funcionamento do gênero assim o permitam⁷. Observa-se em suas obras uma preocupação constante em construir personagens populares a partir dos problemas da sociedade brasileira, não só para estabelecer denúncias (o caso da bandeira vermelha⁸, do descaso do governo diante da praga da ‘vassoura de bruxa’ e o problema da educação no país em *Renascer*), como também para apontar soluções (a defesa da dimensão técnica da reforma agrária em *O Rei Gado* e a defesa da terra para o trabalhador em *Renascer*), e para fomentar reflexões sobre assuntos polêmicos como o patriarcalismo, a submissão feminina⁹ e a questão racial.

Essas marcas demonstram como a telenovela pode ser vista enquanto um recurso reflexivo (Giddens, 1993 e 1994) ficcional de caráter sentimental e estilo melodramático, que oferece a todos os segmentos sociais que o consomem princípios morais. Não se pode desconsiderar a relação entre esses princípios e a questão da modernização. Nessa medida, observa-se uma narrativa que aborda o que deveria ser superado e o que deveria ser adquirido; o que deveria permanecer, apesar de parecer ‘careta’ ou ‘fora de moda’, e o que deveria ser incorporado; os problemas causados pelas mudanças impostas pela modernização e as dificuldades que precisariam ser resolvidas para que ela seguisse o seu curso. Desde a importância da convivência da curandeira da cidade do interior com o novo médico que chega na cidade (*Meu pedacinho de chão*), até o fenômeno dos empresários e fazendeiros que se recusam, não só a modernizar seu sistema de produção, como também a superar práticas clientelistas, discriminatórias e desrespeitosas dos direitos sociais e trabalhistas (como em *Renascer*).

7O termo primeiro plano visa a frisar o lugar secundário que, em geral, se tem dado aos indivíduos e grupos que representam a pobreza nesse gênero.

8Na entrevista que deu ao Roda Viva (TVE, 24/2/97), perguntaram sobre a polêmica criada pela questão da bandeira vermelha, já que ele dizia apoiar o Movimento dos Sem-Terra. Barbosa respondeu: “Uma coisa nada tinha ver com a outra. A bandeira vermelha referida era a de foice e martelo e não à dos Sem-Terra.(...) O que tem a foice e o martelo a ver com esse movimento? O comunismo acabou e a gente tem que pensar de outra forma. (...) O assunto da reforma agrária tem que ser tratado tecnicamente. Ideologicamente não tem mais lugar. Você não pode misturar ideologia com reforma agrária.”

9 Nas telenovelas *Pantanal* e *Renascer* Benedito Ruy Barbosa idealizou no interior do núcleo dos fazendeiros tradicionais personagens femininos que passaram de uma posição de subordinação aos maridos para um efetivo processo de emancipação e auto-descoberta. As histórias emblemáticas de Maria Bruaca (Angela Leal) em *Pantanal* e D. Patroa em *Renascer* (Eliane Giadini).

O curioso é que o escritor se sente respaldado socialmente para cumprir esse papel, respaldo oferecido pelo apoio que recebe dos agentes e instituições que em princípio estaria representando. A telenovela *Rei do Gado* é um bom exemplo. A questão agrária da sociedade brasileira mostra um dos mais antigos, sangrentos e difíceis conflitos de interesses de sua história. De um lado, poderosos fazendeiros que no imaginário social ocupam o lugar do responsável por atrocidades: o lugar da tradição escravocrata e patriarcal, da ilegalidade. Do outro, o problema da política agrícola e da questão da terra que envolve os trabalhadores rurais, os movimentos sociais e sindicais, a Igreja Católica, os partidos políticos, deputados, senadores. Benedito Ruy Barbosa buscou mostrar que abordou essa questão, sabendo que deveria dizer algo a todos os envolvidos¹⁰. Para tanto ele se amparou num conjunto de conhecimentos específicos e especializados sobre a temática, a qual vinha sendo objeto de seu interesse há muitas décadas. Observa-se que ele fez questão de explicitar, em seus depoimentos, o seu papel de perito no assunto, um efetivo e reconhecido representante de um determinado ponto de vista sobre a questão¹¹. Enquanto representante de uma perspectiva, no que se refere às questões sociais e políticas, ele também se considera um porta-voz das causas populares. Representar o povo, o pobre, o trabalhador seria ser capaz de traduzir a verdade de seus problemas sociais, a esperança e a tragédia imanente a sua realidade. Nessa medida, quanto mais verossímil e realista fosse a trama e os personagens, mais o escritor sentia-se aproximar do seu objetivo enquanto representante dos interesses populares.

Benedito Ruy Barbosa tem mostrado clareza quanto à importância da equipe de realizadores para que se garanta a ‘integridade’ da obra, principalmente a almejada representação do popular. A escolha de Luiz Fernando Carvalho como diretor-geral e dos atores e atrizes que representam os personagens populares assim o demonstram. Luiz Fernando Carvalho é um jovem cineasta e videasta reconhecido. A sua experiência de direção em televisão vem desde 1984, na Manchete e na Globo, com trabalhos de sucesso

¹⁰ “A morte do Senador em *O Rei do Gado*. Eu recebi um recado do próprio Congresso, através de uns amigos...Estavam me cobrando: como eu mato um Senador da República e ninguém fica sabendo quem matou? Não vai ser punido? A resposta que dei foi a seguinte: Quem foi o mandante da chacina de...? Cadê os assassinos de Carajás? Quando me apresentarem, eu também coloco quem matou” (Roda Viva, 24/2/97).

¹¹ A entrevista realizada pelo programa Roda Viva é um excelente exemplo, onde ele argumenta longamente suas posições sobre uma determinada política agrícola, uma determinada ação do Movimento dos Sem-Terra, do Partido dos trabalhadores, do Congresso e dos fazendeiros. Sobre esses últimos reclamava a necessidade da modernização e da efetiva utilização da terra.

em ambas. *Renascença*, entretanto, foi a sua primeira direção geral no horário das oito, apesar de ter trabalhado, nos anos oitenta, na equipe da direção de várias telenovelas deste horário. Ambos se encontraram pela primeira vez em *Vida Nova* (1988), telenovela das seis da TV Globo.

O trabalho em telenovela é pensado por eles como coletivo, onde o peso maior da autoria é dado ao escritor. Luiz Fernando Carvalho, por exemplo, diz que

“a síntese da novela é do Benedito. Por mais que eu criasse situações, não importa, a síntese tinha que ser do Benedito. Se fugisse dessa síntese eu estaria errado. Eu o respeito como a um autor de obra fechada. Eu estou adaptando um romance do Benedito” (Seminário da Cândido Mendes, 1994)

Observa-se uma identidade temática e política entre eles, além da identidade estética. Uma proximidade importante faz-se notar também no procedimento usado para construir os personagens que representam as classes populares. Ambos buscam, por exemplo, uma composição minuciosa dos personagens e situações para que eles possam de fato representar a “realidade do povo brasileiro”.

Carvalho tem sido um diretor que preza a escritura de sua caligrafia, apesar da engrenagem comercial que move o campo da telenovela. Um realizador que defende com veemência as marcas autorais em seu trabalho. Como ele mesmo diz:

“o padrão da Rede Globo existe para diretor que não tem padrão. Se você não tem uma caligrafia pessoal, alguém segura a sua mão e assina por você. Eu sempre tive a sorte de ter grandes professores dentro da televisão. E todos impunham as suas personalidades. Não tenho porque fugir à busca de um trabalho mais autoral na TV. Diretor só é diretor quando tem responsabilidade artística. Senão, vira soprador de apito” (Revista da TV, Globo, 6/6/93).

Como lembra Ramos e Ortiz (1989), o encontro do escritor com a sua “cara metade” da direção geral confere a cumplicidade e a identidade política e estética que garante as marcas de autoria, a inovação e a qualidade possível em um produto comercial e de fabricação industrial como a telenovela. No caso particular de Benedito Ruy Barbosa, o encontro com Luiz Fernando Carvalho permitiu aguçar uma determinada linha de construção da representação do popular, aquela pautada na tensão permanente entre, de um lado, a fábula, o lirismo e a emoção, e, por outro, o “realismo” e a crítica social, sem descuidar do respeito e da importância da telenovela como um produto comercial e artístico.

O ponto de vista de onde Luiz Fernando Carvalho partiu para formular a representação do popular mostrou uma sintonia com Benedito Ruy Barbosa, pois ambos se

sentiam implicados num projeto social mais amplo que exigia que se fizesse da telenovela um recurso reflexivo ficcional que ajudasse os sujeitos telespectadores a enfrentarem um cotidiano em permanente mudança geradora de angústias e medos. Nesse mundo em mudanças, a pobreza, as experiências de dominação e submissão, os conflitos familiares e as dificuldades da vida amorosa precisavam ser tratados de forma a tocar ‘fundo’ na realidade de cada um. Fizeram um esforço de não ofuscar os seus traços mais fundamentais. No caso da representação do popular, buscaram acentuar as tragédias advindas da falta do trabalho ou dos problemas que a sua existência geravam. Estiveram atentos quanto às implicações da falta de dinheiro, de educação escolar, de reconhecimento social, de afeto e de justiça.

Todavia, a expressão da falta não foi a dimensão privilegiada da representação do popular em *Renascer*. Eles voltaram-se para as muitas maneiras de trazer para a telinha os modos de vida e as muitas maneiras de pensá-los – desde a menina bonita, que sob o jugo do pai e a impotência da mãe pôde fazer da janelinha de sua casa uma porta para outros mundos (como foi o caso da personagem Maria Santa), até as maneiras de exibirem as lavadeiras que cantavam enquanto trabalhavam, o ritual da morte, as festas, as crenças e as ações corajosas, ingênuas, astuciosas e dignas presentes em Damião, Joanelinha, Jacutinga, Tião Galinha, Morena, Teca e tantos outros personagens. Uma representação do popular referida em uma realidade que supunha as relações de antagonismo, lealdade e respeito com os que representavam o poder, a ordem, a dominação.

Ambos, realizadores que se sabiam especialistas ou peritos no processo de transformar a realidade em ficção e a ficção em um novo caminho de acesso a realidade, apoiaram-se na convicção de que, por serem criadores, podiam dizer o que pensavam - apesar das limitações do texto, do sistema de produção e de tantas outras restrições. E, ao fazê-lo, instituíram um duplo movimento: ao mesmo tempo que reconhecia e anunciava a importância da representação do popular como apoio às utopias democráticas e emancipadoras, reconhecia e anunciava a defesa permanente da autonomia e do “projeto criador” dos realizadores submetidos ao jugo do mercado.

Um outro ponto que merece ser destacado e aprofundado, diz respeito às relações entre a posição dos realizadores e a tendência de construir representações do popular, ora voltadas para a ênfase nos aspectos negativos do popular – o combate a vulgaridade e a

ignorância, por exemplo -, ora voltadas para uma ênfase nos aspectos positivos do popular (Cf. Bourdieu,1988). Tendência que deveria ser pensada a partir da posição dos realizadores no campo e no espaço social. As histórias de consagração revelariam, por exemplo, como a representação do popular passaria de um estigma - e por isso condenável e passível de superação – para um emblema de orgulho e reconhecimento que traduzisse a conquista realizada. Nesse caso, a exaltação do povo enalteceria também o sucesso dos realizadores diante do duplo corte que realizaram: a distinção do popular (também visto como não especialista) e a distinção diante de seus pares - realizadores.

O que se pôde observar, no estudo da trajetória de Barbosa e de Carvalho, foi a presença da exaltação e das dimensões positivas do popular associadas à crítica aos seus aspectos negativos - a ingenuidade, a ignorância e a submissão. Enfatizaram a autonomia que conquistaram, a qualidade do trabalho que desenvolveram enquanto especialistas associada a não submissão ao mercado e á emissora. Exaltação mesclada com a declaração de proximidade com o popular, seja na experiência de vida, seja por princípios políticos, morais e estéticos.

Tais ponderações articulam-se a um outro ponto que deve, no futuro, ser examinado com maior acuidade, qual seja: quanto mais frágil a autonomia do campo, maior a presença de realizadores defensores do povo, imbuídos de sentimento que os autorizam a falar para o povo e pelo povo? Quanto maior o envolvimento nas lutas internas de reconhecimento e consagração do campo, maior seria a tendência de utilizarem do recurso que os transforma em empresários morais¹² do povo, seja para defendê-lo, seja para apoiá-lo nas lutas contra a pobreza, a injustiça, a ignorância?

O exame da trajetória de Barbosa, de suas relações com Carvalho e do popular representado em *Renascer* evidenciaram que ambos realizadores - participantes de lutas

¹² A noção foi extraída das proposições de Featherstone (1995) quando se referia aos profissionais que constroem representações sociais coletivas destinadas a produção de sentimentos de “communitas”, de um consenso moral capaz de gerar, apesar das diferenças, divisões e situações de exclusão, um sentimento de valores compartilhados, um ideário unificador. Interessa reter dessa idéia o papel de empresário moral exercido pelos formuladores de produtos massivos, como a telenovela. Eles encontram-se numa posição de formuladores de “valores comuns a serem compartilhados” sobre a sociedade brasileira, o povo brasileiro, o amor e os projetos de ascensão social. O que aqui se está supondo é que, apesar de certos realizadores, como é o caso de Barbosa e Carvalho, estarem falando das desigualdades e da exclusão social, o fariam sem descuidar da necessidade de propor uma sociedade imaginada chamada Brasil que se deseja ver compartilhada pela maioria, se deseja hegemônica. Quer dizer, não obstante os diferentes pontos de vista quanto às desigualdades sociais, se defende mais ou menos claramente determinados valores que se desejam comuns.

internas por reconhecimento e consagração de um campo de autonomia assaz relativa - podem ser considerados empresários morais do popular. Profissionais cientes do papel das representações que significam estratégias de luta em seu campo de disputas e possibilidades de repercussão positiva ou negativa nos indivíduos, grupos ou classes representados. Tem-se clareza que não foi possível aprofundar as particularidades provenientes das referidas relações. Para tanto, faz-se necessário estudos comparativos com as trajetórias de outros realizadores, assim como a análise mais acurada de suas obras. Todavia, espera-se que a investigação e este artigo que lhe é tributário venham a contribuir para um debate sobre a pertinência desse caminho analítico, promovendo novas indagações e descobertas.

Referências Bibliográficas

- BORELLI, Silvia Helena Simões Ação Suspense, emoção: Literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1996.
- _____ e MIRA, Celeste. Sons, imagens, sensações: radionovelas e telenovelas no Brasil. In: Intercom: Revista Brasileira de Comunicação, Vol. XIX, nº 1, janeiro/ junho, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. Razões práticas: Sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- _____ Campo intelectual Y Proyeto creador. México:1969. (Champ intellectuel et projet créateur. In: Lês temps moderns, 246, nov 1966.pp865-906.)
- CANCLINI, Nestor Garcia Cultura Híbridas: estratégias para entra y salir de la modernidad. México: Grijalho, 1989.
- FEATHERSTONE, Mike. Cultura de Consumo e pós-modernismo. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- GIDDENS, Anthony. A transformação da intimidade. São Paulo: Unesp, 1993.
- _____ Modernidade e identidade pessoal. Oeiras: Celta Editora, 1994.
- KLAGSBRUNN, Marta Maria; RESENDE, Beatriz (Orgs). A telenovela no Rio de Janeiro: 1950-1963. Rio de Janeiro: CIEC/ECO/UFRJ-MIS, 1991.
- MATTELART, Michele; MATTELART, Armand. O carnaval das imagens: a ficção na TV. São Paulo: Brasiliense, 1989
- MEYER, Marlyse. Folhetim: Uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. Telenovela: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- RAMOS, José Mário, BORELLI, Sílvia. Melodramas e Inovações. Telenovela e modernização. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. Telenovela: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.



- _____ e ORTIZ, Renato. A produção industrial e cultural da telenovela. *In*: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. Telenovela: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-L'ÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Coleção Ofício de Arte e Forma. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução moral negociada. São Paulo: Mais! Folha de São Paulo, 31/05/98, p. 8/9.
- XEXÉO, Artur. Janete Clair: A usineira de sonhos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
-