

DO ROTEIRO À PRODUÇÃO DE UM CAPÍTULO – A QUESTÃO DA AUTORIA EM TELENOVELAS ESTUDO DE CASO DE *TERRA NOSTRA*

VANDERLEI POSTIGO

Universidade Metodista de São Paulo - Umesp

Resumo: Este estudo teve como objetivo investigar a questão da autoria na telenovela brasileira e o seu processo de produção desde o roteiro, tendo o papel como suporte à linguagem verbal escrita feita por um roteirista, passando por uma equipe de profissionais capazes de transformar este roteiro em áudio e imagem. Para justificar a possibilidade de uma autoria coletiva neste tipo de produto de massa, optou-se pelo estudo de caso do primeiro capítulo da telenovela *Terra Nostra*, escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Jayme Monjardim. Alguns aspectos diferenciais encontrados na análise permitem afirmar que a produção pouco interfere na ação dramática da história, responsabilidade do autor, mas acrescenta ou elimina elementos que dão à equipe de trabalho créditos autorais à telenovela.

Palavras – Chaves: Televisão, ficção televisiva, autor

INTRODUÇÃO

O presente artigo trata da transposição de um roteiro em imagens e tem como proposta levantar e analisar as diferenças entre dois momentos do fazer uma telenovela: a criação da história em forma de texto roteirizado e, posteriormente, sua produção em imagens e sons. Dessa forma, levanta-se a questão da autoria na dramaturgia para televisão. Na passagem do roteiro à imagem, pôde se observar que há uma mudança nos códigos da comunicação: do texto, em forma de sinopse e roteiro, criado pelo autor para o trabalho final da imagem e sonorização levado ao ar e criado pela equipe de produção. É nesse segundo momento que se tem o cuidado de buscar locais próprios para a ambientação da história, decisões sobre indumentária, elenco, maquiagem, construção de *sets*, direção de elenco, de cenas etc. de

acordo com as propostas do autor e do diretor. É exatamente essa inter-relação entre os diferentes códigos, entre texto e imagem, entre o que foi escrito e o que foi produzido que se pretende observar. Este artigo sintetiza, em grandes linhas, parte da dissertação de mestrado defendida, sob o mesmo título, na UMESP em 2001.

JUSTIFICATIVA

Oscilando entre a *soap-opera* norte-americana e o dramalhão da TV mexicana, a telenovela brasileira tem gerado muitas discussões tanto no que diz respeito à sua temática, quanto à sua estrutura ou ao seu poder de influência no comportamento de seus milhares de telespectadores.

É possível definir telenovela como uma produção televisiva seriada, uma história fragmentada em capítulos, escrita por um ou mais roteirista/autor, representada por um elenco e materializada em som e imagem por uma equipe de produção com linguagem e recursos próprios da mídia televisiva. Assim, a telenovela une recursos do teatro, do cinema e do rádio bem como, por meio dos folhetins e da forma de se fazer um roteiro, da literatura.

Na complexa maquinaria que é fazer uma telenovela, o presente estudo observa a passagem do roteiro para as imagens e sons, ou seja, a passagem das indicações impressas pelo autor/roteirista para as imagens e os sons frutos da equipe de produção sob a coordenação de um diretor, o que permite questionar o escritor como o senhor absoluto e de autoridade, ou seja, aquele que tem decisão única tanto no desenvolvimento da trama, originalmente criada e escrita por ele, quanto no produto final levado ao ar por uma equipe de produção. Dessa forma, questiona-se a importância dada ao autor de telenovela, aquele considerado autor e escritor, ou se caberia a questão da autoria também à direção e toda a produção da teledramaturgia.

Esta dúvida também remete este estudo à maneira de se fazer telenovela no Brasil, onde se dá relevância ao papel desenvolvido pelo autor, mostrando ser este um dos diferenciais das produções nacionais para as concorrentes dramatizações televisivas mexicanas em que o produtor desempenha importante função perante a obra. Neste caso, a Rede Globo de Televisão, como produtora e emissora, dá destaque à figura da autoria em suas produções, porém passa a interferir, por meio dos resultados de audiência medidos pelo Ibope,

na autoria e produção de seus trabalhos. A emissora tanto ao lançar uma novela ou durante a apresentação dos créditos na abertura da mesma, faz alarde, evidencia e ressalta o nome do autor da obra. No caso de *Terra Nostra*, evidenciou-se: “Novela de Benedito Ruy Barbosa”; “Escrita por Benedito Ruy Barbosa”.

Em seu primeiro instante, este trabalho visa a questionar se há ou não alterações substantivas entre uma sinopse, roteiro e o capítulo da novela gerado a partir desse roteiro.

Em caso de resposta afirmativa, essas alterações mantêm o sentido proposto pelo roteirista/dramaturgo ou se adulteram? Que recursos técnicos tais alterações utilizam para complementar ou alterar aquilo que está proposto no roteiro?

Em um segundo momento, questiona-se também a ênfase que a Rede Globo dá ao nome do roteirista ao anunciar suas telenovelas, sendo que elas passam a ter influências externas que envolvem o trabalho de criação do autor.

Abordar essas questões é discutir o estatuto da criação e da autoria de uma telenovela cuja produção se dá, essencialmente, em um trabalho concatenado de equipe.

Como produto da indústria cultural, de grande aceitação popular, a telenovela ocupa hoje destaque na grade de programação das principais emissoras do país. Renata Pallottini, em seu livro *Dramaturgia de Televisão* (1998, p.22) justifica a importância de uma análise, de um estudo da ficção veiculada por TV, uma vez que “de cerca de dezoito horas de programação, aproximadamente seis delas, ou seja, um terço do tempo, correspondem a programas de ficção, basicamente telenovelas”. A Rede Globo sozinha oferece quatro produções televisivas seriadas em formato de telenovelas levadas ao ar de segunda a sábado (com exceção de *Vale a Pena Ver de Novo* apresentado de segunda a sexta - feira) sem contar com as minisséries e seriados. A expansão e o êxito de conglomerados televisivos latino-americanos como a Televisa no México e a Rede Globo no Brasil, deve-se também à quantidade e à qualidade de suas produções ficcionais seriadas.

Sem dúvida, foi com a produção destes folhetins que a TV brasileira passou a obter êxito seja no que se refere à preferência do público, seja como negócio lucrativo para suas produtoras dentro e fora do país, na medida em que são exportados e passaram a ser conhecidos no mundo inteiro, contribuindo para a valorização da televisão brasileira e da imagem do país. O nosso folhetim pode ser considerado o produto mais original da mídia brasileira, tendo-se transformado em sucesso mundial pela qualidade de sua dramaturgia e pelo primor em suas produções. A telenovela exporta em alguns casos, o retrato do Brasil de hoje e de épocas passadas para aproximadamente 128 países.

A telenovela é, sem dúvida, mais que um produto ficcional da cultura de massa; ela pode ser produto de renda farta para as emissoras e para aqueles que trabalham nela ou correlatamente como elenco, produtoras de disco, mídia em geral e agências de publicidade; é material de pauta jornalística nas principais redações do país; seus temas servem de discussões tanto no âmbito parlamentar como no âmbito das relações domésticas e sociais.

Pretende-se com este estudo observar as diferenças entre o verbal escrito da sinopse e roteiro/script, trabalho este exclusivo do escritor, e o audiovisual da obra já gravada, quando esta passou por uma grande equipe de produção (diretores, assistentes de direção, atores, produtores de arte, cenógrafos, figurinistas entre outros) que vai concretizar em conjunto o trabalho feito pelo roteirista.

Assim sendo, podemos justificar a significativa importância do diretor e de sua equipe de produção na continuidade da obra que pode ir além ou ficar aquém da idéia proposta pelo roteirista.

OBJETIVOS

O intuito geral desta pesquisa, como já citado, é discutir a questão da autoria em telenovelas brasileiras. Para isso, observou-se o primeiro capítulo da novela *Terra Nostra*, capítulo este suficientemente generoso em exemplos que pudessem ilustrar esta linha de pensamento. Este artigo pretende também apresentar alguns aspectos diferenciais entre aquilo que foi escrito e aquilo que foi levado ao ar na finalização do produto, mostrando até que ponto a direção e a produção, em um trabalho posterior ao do criador da história, podem interferir na autoria de uma telenovela.

Dentro dos objetivos específicos propostos por este trabalho pode-se elencar:

- a) Comparar a linguagem verbal-escrita do roteiro com as imagens gravadas, editadas e exibidas ao telespectador;
- b) Identificar se realmente há elementos díspares entre o roteiro/script do primeiro capítulo e suas respectivas imagens televisuais;
- c) Averiguar se as disparidades, por acaso existentes, interferem na obra original,

aquela feita em forma de script pelo seu idealizador.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Dentro dos procedimentos básicos que foram adotados para a análise dessas mensagens a fim de se chegar a uma resposta acerca da autoria, preferiu-se:

- I – Selecionar as 39 cenas que compuseram o primeiro capítulo do roteiro fornecido pelo autor e o respectivo capítulo produzido, gravado, editado e levado ao ar.
- II – De posse do roteiro/script e das imagens gravadas, foram traçadas comparações entre o roteiro com os personagens e o que realmente foi exibido.

Foram abordados os seguintes aspectos da referida produção:

- a – perfil psicológico e características físicas dos personagens que compõem a obra ;
- b – discurso / diálogo dos personagens;
- c – ambientação da trama;
- d – inclusão de sonoridade;
- e – possíveis indicações e alterações nas informações técnicas, de corte, intervalo e sugestões de interpretações, ou seja, as rubricas do autor;
- f – inclusão de imagens em preto e branco as quais serão denominadas de PB.

Para não tornar a análise dos aspectos diferenciais algo repetitivo, uma vez que o primeiro capítulo é composto de 39 cenas, optou-se em apenas detectar, principalmente no tocante à linguagem, na fala das personagens, alguns elementos significativos como exemplo do take em questão.

Além dos procedimentos já mencionados, foram realizadas entrevistas não estruturadas ou despadronizadas - modalidade focalizada segundo Marconi & Lakatos (1966, p. 85) - com o autor Benedito Ruy Barbosa , suas filhas Edilene Barbosa e Edmara Barbosa e os diretores Jayme Monjardim e Carlos Magalhães.

Assim sendo, este estudo pretende observar, diagnosticar as possíveis diferenças entre o processo de criação e produção de um autor em forma de signo verbal-escrito (roteiro ou script) e a transposição destas palavras impressas para o vídeo, por uma equipe de produção. Este tema leva-nos a questionar o papel do autor na ficção televisiva seriada, especificamente

em uma telenovela brasileira: *Terra Nostra* exibida entre setembro de 1999 e junho de 2000 pela Rede Globo de Televisão.

DESENVOLVIMENTO

Ao ter acesso ao script do primeiro capítulo da telenovela *Terra Nostra* escrita por Benedito Ruy Barbosa, bem como as imagens em vídeo deste capítulo dirigidas pela equipe de produção liderada pelo diretor Jayme Monjardim, usou-se a metodologia do estudo de caso, com o propósito de investigar a idéia de que a telenovela brasileira, considerada trabalho de autor, como produto final, exibida aos telespectadores faz parte da produção de obras coletivas ou caberia apenas ao roteirista sua marca de autor. Tal questionamento, partiu do momento em que a produtora Rede Globo enfatiza tanto em suas chamadas comerciais para a estréia da obra, como também nos caracteres exibidos durante a abertura dos capítulos: “novela de Benedito Ruy Barbosa”, “escrita por Benedito Ruy Barbosa”.

Obter respostas por meio apenas do primeiro capítulo se deve ao fato de que um capítulo, na visão de Pallotini (1998, p. 102) “é a unidade menor desse grande complexo que tem, ele próprio, sua unidade”, representando assim o estilo e a técnica do autor seguidos em outros capítulos que irão formar todo o enredo das tramas e subtramas e os diálogos dos personagens de uma novela.

A discussão pertinente a esta pesquisa sobre a autoria em *Terra Nostra* propôs que fossem apresentados alguns aspectos diferenciais entre aquilo que o roteiro indicava e o produto já finalizado, mostrando até que ponto a direção e a produção como um todo pode interferir na obra concebida originalmente por um roteirista.

Para discutir a questão da autoria em telenovelas nacionais, optou-se por comparar o script com o vídeo identificando se realmente há elementos díspares entre os suportes papel e TV e se tais elementos são significativos na autoria da obra enquanto escrita em forma de roteiro. Para isso, numa sucinta e despretensiosa decupagem técnica de cena a cena houve a preocupação de transcrever o script tal qual ele foi escrito por Benedito Ruy Barbosa e ali, diante do código verbal transcrito para esta análise, observar o discurso dos personagens por meio de alterações de vocábulos, acréscimos de novos termos ou inversão na ordem das palavras.

A abordagem comparativa entre o script e as imagens em vídeo também enfocou as sugestões em forma de rubrica pelo autor quando eram indicados elementos de informação

técnica como cortes e intervalos, locais para a ambientação da cena, inclusão se sonoplastia até mesmo a maneira de agir diante de alguma situação presente na narrativa ou no modo de interpretar a fala quando dentro do roteiro era escrito '(T)' numa proposta, segundo o autor, em dar uma minúscula pausa para breve reflexão, um tempo antes de se iniciar a frase seguinte que irá compor a fala do personagem como observou-se, por exemplo, na cena 5:

“MATHEU

(PREOCUPADO) E eu não sei pra onde vou, quando chegar lá...(T)

Mas eu rasgo o papel que assinei...”

Ao se ter a definição de autor dada pelo dicionário de Aurélio Buarque De Hollanda Ferreira (1987, p.136) como sendo “causa principal de; inventor; fundador; escritor de obra literária ou científica; aquele de que alguém ou algo nasce ou procede...” é possível atribuir a autoria de uma novela de ficção seriada tanto ao seu roteirista quanto à sua equipe de produção, porém com significantes ressalvas a serem feitas.

O autor, neste caso Benedito Ruy Barbosa, é o “dono” da história, da trama; é ele quem cria seus personagens e os coloca dentro de situações envolventes como encontros e desencontros, conflitos amorosos, humor e suspense que irão compor a narrativa da telenovela assim como em uma narrativa literária em que se pode perceber o enredo, os personagens, o discurso, o tempo, o espaço e a seqüência de introdução, desenvolvimento, clímax e desfecho da história. É trabalho do escritor / roteirista ter e produzir a idéia da trama e dos personagens que irão compô-la na forma de script impresso em papel, como na literatura impressa. O escritor como autor, é importante salientar vive em seu processo de criação e em momentos e espaços diferentes da equipe. O ato de transcrever para o papel suas idéias em forma de descrições, rubricas e diálogos é um ato isolado e anterior ao trabalho de equipe que irá, em outro momento e local produzir as idéias ali contidas no roteiro. O encontro entre o “autor” do roteiro e produção acontece em momentos antes da novela ser lançada, a fim de que alguns acertos, sugestões e trocas de idéias para que haja identificação com a proposta tanto do autor criador de seus personagens, quanto a do diretor que irá dar visualização e sonorização adequadas à trama escrita.

Quanto a escolha do título definitivo da obra é também de sua decisão, mesmo seguindo sugestões de equipe seja ela familiar ou de direção da emissora para que haja certa eufonia, coerência sonora e coerência com o enredo. Percebe-se que os títulos originais “*Nossa Terra*” “*O Carcamano*” foram substituídos pelo definitivo “*Terra Nostra*” – alusão à linguagem italiana dos imigrantes protagonistas das tramas e algumas subtramas no desenrolar da história.

No roteiro pronto do primeiro capítulo para ser entregue à equipe de produção de *Terra Nostra* predominou o enredo, o *plot*¹ criado pelo roteirista, respeitando a mensagem proposta por ele ao escrever as 39 cenas, consumindo 36 páginas de acordo com o padrão estético de se escrever para a televisão. Neste estilo técnico de escrever, que varia de autor para autor, solicita-se que sejam incluídos no roteiro, dando destaque no tamanho da letra, indicações do número da cena, localização do *set* de gravação, ambientação externa ou interna, áudio, descrições de ambientes, sugestões de interpretação, cortes para intervalos comerciais e os diálogos e ações que darão vida aos personagens e conduzirão os dramas e conflitos do enredo proposto desde sua sinopse. Em nenhum instante, a mensagem proposta por Ruy Barbosa neste capítulo foi adulterada. O que realmente queria se mostrar, foi apresentado ganhando áudio e vídeo em um trabalho técnico posterior ao roteiro.

Assim sendo, o encontro e amor entre Matheu e Juliana, a expectativa de se chegar a um mundo novo, as frustrações e conflitos, as mortes e suspense gerados a partir da febre que se espalha pelo navio, a insegurança pela troca do trabalho escravo pela mão-de-obra do imigrante nas fazendas de café, os conflitos familiares e a apresentação mesmo que sucinta de alguns personagens que irão compor núcleos de tramas e subtramas deixou de existir com o trabalho da produção; pelo contrário, figurinos, cenários, imagens inseridas sem prévia citação no roteiro e alteração de posição de cenas em um trabalho de edição deram vivacidade ao código verbal-escrito do script, marcando sincronia entre toda a equipe e dando um novo formato à palavra escrita.

Inúmeros exemplos comprovaram essa fidelidade quase por total da produção ao texto do autor. Os atores expressam em seus diálogos e atitudes a emoção em forma de rubrica sugerida no roteiro. O ator Gianfrancesco Guarnieri em uma de suas falas na cena 12 evidencia a interpretação solicitada:

“JÚLIO

(MINIMIZANDO) Isso é só um sonho meu,

Ana...(T) Quando Francesco me escreveu
aquela carta, me contando que tinha um
filho macho, eu pensei na nossa Juliana...é.
(T) E , se é filho dele, deve ser uma bela
pessoa...(GOSTANDO DE VER A FILHA DANÇANDO,
FELIZ, DESCONTRAÍDA, CHAMANDO A ATENÇÃO DE
TODOS) E nostra filha é bela...”

Outra ilustração pertinente à fidedignidade da produção ao escritor acontece na cena 32 em que Benedito Ruy Barbosa pede um solo de clarineta com a canção “Santa Lucia Luntana” e a produção assim o faz.

As alterações de vocábulos, substituídos por sinônimos ou palavras originais da língua italiana, as inversões na ordem de pronunciarem as palavras, os acréscimos ou retiradas de termos em nada alteraram o conteúdo, a mensagem proposta. Pelo contrário, partindo às vezes por parte do próprio intérprete ou mesmo do diretor, contribuíram para um efeito mais sonoro e realista à cena. Pode-se notar facilmente isso quando na cena 21, a personagem Maria do Socorro, esposa traída e senhora dona de escravos até então, completamente ofendida e ameaçada pela escrava liberta Nana altera o texto original:

“MARIA DO SOCORRO

(NERVOSA) Vá embora, negrinha...não me fale
mais nada!...”

A expressão “não me fale mais nada” substituída por “ **Cale a boca** negrinha...vá embora daqui!” ganha conotação mais agressiva, de autoridade e revolta diante do contexto vivido pelas personagens.

Outro aspecto interessante no que diz respeito ao estilo de roteiro do autor Benedito Ruy Barbosa é o fato dele acrescentar expressões, fazendo digressões ou até mesmo solilóquios acerca daquilo que está escrevendo e imaginando em mente. É o autor indo além da sua função de criar personagens, cenas, enredos e diálogos em seu texto, mas vivenciando também a situação criada por ele mesmo. Expressões fora destes diálogos como vistas na cena 4: “O QUÊ?!”... “E AGORA?... ou na cena 38: “COITADA...” permitem que a

sensibilidade do seu ato de criar, como se fosse o telespectador diante da cena em vídeo, seja percebida pela equipe de produção, inclusive elenco, e reforce de alguma forma a técnica ou a interpretação que o discurso ali pretendeu ilustrar.

Nesta abordagem comparativa, percebe-se a função da produção em aliar-se ao *plot* do roteiro, fazendo com isso uma criação paralela ao trabalho do autor no produto levado ao ar. Por diversas vezes, não só no primeiro capítulo, mas em toda a seqüência da novela, pôde-se ver a inserção de imagens reais ou fictícias utilizando mostradas no vídeo em Preto e Branco com ares de envelhecimento. Este recurso, muito usado para iniciar ou concluir um take não consta do roteiro literário feito pelo autor, mas parte da direção e produção para certificar o telespectador que estamos diante de uma obra fictícia, porém com fidelidade à reprodução de época. A inserção de imagens não solicitadas quando se abre uma nova cena, objetiva também mostrar ao telespectador a mudança do cenário como por exemplo quando vemos o mundo urbano vivido pelo núcleo do personagem italiano bem sucedido Francesco e o núcleo vivido pelo produtor de café Gumercindo.

Mais que inserções de cenas ilustrativas, temos no capítulo em vídeo pequenas alterações de set de gravação: nas cenas 17 e 19 o local solicitado pelo roteirista: ‘quarto de Rosana e Angélica’ é substituído pelo corredor da casa grande diante de uma janela. Falas de figurantes chamados pelo autor de Imigrante I ou de Imigrante II, na cena 27 durante as gravações foram dadas ao personagem Bartolo e até o médico que não tinha um nome específico no roteiro é chamado na cena 29 por “Dr. Amorim.”

Tão mais marcantes que estas inferências ao texto são as inversões de cenas, os cortes para os intervalos comerciais, as tomadas de câmera, os closes, as ausências ou presenças de personagens não explicitados no script. A cena inicial de Terra Nostra mostrando no vídeo a saída e despedida dos imigrantes italianos do porto de Gênova na Itália de nada tem ao que sugere a descrição feita pelo autor logo na primeira lauda. Benedito Ruy Barbosa situa o início de sua trama já dentro da embarcação rumo ao Brasil, enquanto Jayme Monjardim insere imagens em PB anteriores à ação do navio.

Sobre a interferência do diretor e de sua equipe na obra ficcional televisiva, Renata Pallotini (1998, p.167) dedica um espaço em seu livro “Dramaturgia de Televisão” a fim de mostrar as funções destes profissionais dentro deste tipo de programa: “É trabalho do diretor, nesse caso, buscar meios expressivos, utilizando a linguagem própria da televisão, para alcançar os objetivos comuns de roteiro, direção, fotografia.” Se as palavras em formato de texto, roteiro literário por si só não bastam para o produto final telenovela, toda a produção,

nesta pesquisa levantada desde cenógrafos, figurinistas, pesquisadores, diretores de arte, cameramen entre outros compõem a narrativa da telenovela, mesmo porque o cenário, o figurino, a interpretação do elenco, a iluminação, o corte preciso no momento certo feito pelo editor, a sonoplastia criadora de “clima” para a cena trabalhos estes não atribuídos ao escritor revelam o complexo maquinário que é fazer TV. Pallotini (1998, p.175) ainda cita que “televisão não é drama puro. A melhor expressão do subjetivo ainda é a palavra, o diálogo; separada disso, acima e abaixo, está a câmera.”

Tendo como elementos até o instante em que o autor é o responsável pelo seu texto escrito, idealizador do plot como já citado e enquanto a equipe acrescenta ou elimina idéias do roteiro a fim de montar o conjunto final em forma de vídeo é possível ver na produção seriada de ficção o trabalho de autoria coletiva citado por Morin (1977, p.29) quando numa citação ao processo histórico de criador no século XIX, ele afirma que com a era industrial “a criação tende a se tornar produção.”

Esta tendência afirmada por Morin fica evidente na cena 34, quando Benedito Ruy Barbosa descreve um ambiente de pouca higiene no tombadilho do navio, sugerindo um take em que “UMA MULHER CATA PIOLHO DA CABEÇA DO FILHO, LARGADO EM SEU REGAÇO...E MATA AS LENDEAS, ENTRE AS UNHAS.” Ao se observar a referida cena no vídeo, percebe-se que a situação proposta não fora seguida, ou melhor, pode até ter sido gravada como sugere a contracapa da trilha incidental da obra, montada com superposições de cenas tiradas das gravações. Nestas fotos inseridas no CD, é perfeitamente visível a imagem da mãe catando piolho no filho, porém em um trabalho de seleção de imagens e ângulos captados pelas câmeras, provavelmente foi descartada da montagem final do vídeo por alguém responsável pela edição do capítulo.

Observou-se também, através de uma decupagem técnica de cada take, que no capítulo escolhido para este estudo o código escrito corresponde a 36 laudas de aproximadamente 1.144 linhas de acordo com a estética do roteiro, enquanto sua transformação em áudio e vídeo ocuparam um tempo aproximado de 50 minutos de duração, revelando assim que não há correlação exata entre números de linhas e laudas com o tempo de exibição do vídeo.

Da mesma forma, as indicações de corte para a entrada de intervalo comercial como observadas ao término da cena 27 nem sempre são seguidas à risca do roteiro técnico. Durante o trabalho de edição, de acordo com as especificações técnicas de se gerar um suspense, um gancho para a próxima cena e de acordo também com os critérios comerciais da emissora, escolhe-se o melhor momento para interromper a narrativa e retomá-la logo em seguida.

BREVE OBSERVAÇÃO FINAL

Pensar o conceito de “autor” de televisão nos remete a Gore Vidal (1987, pp. 70 e 71) que defende o fim da era do diretor cinematográfico em 1927 quando o cinema passou a ganhar falas: “Na realidade, são os técnicos, coletivamente, às vezes individualmente, que realizam na prática o trabalho do diretor, atrás das câmaras e na sala de montagem. Por outro lado, sem roteiro escrito não há filme.”

Para Lúcia Averbuck (1984, pp. 180 e 181) o processo de criação de uma telenovela também se assemelha ao do cinema no que diz respeito à criação, ao trabalho de autoria coletiva que envolve: “desde o câmera, até o roteirista e o diretor onde o autor exerce um papel bastante reduzido, se pensarmos no amplo poder do escritor – dono de sua ação, suas personagens e linhas narrativas”.

Pode-se concluir em consonância tanto com o pensamento de Vidal como com o de Averbuck nos textos anteriormente já citados em que os mesmos afirmam que o roteirista é elemento fundamental, é o dono da obra, o criador primário acompanhado de outros criadores elementos da equipe. Para ambos, a criação tanto para o cinema como para a telenovela pode ser vista como sendo obra coletiva, uma vez que todos técnicos, diretores e autores juntos transformam o código que está no suporte papel (roteiro/ script) em um novo código, agora áudio-visual.

Mesmo assim, é importante ressaltar que ao fazer uma telenovela temos três momentos básicos, porém distintos. A criação da história e a passagem dela para uma sinopse e roteiro técnico cabe ao escritor / roteirista. Aos produtores formados por pesquisadores, diretores, elenco, cenógrafos, diretores de arte, figurinistas, maquiadores e demais profissionais técnicos subordinados a um autor e ao seu roteiro cabem a materialização destes signos verbais e da mensagem proposta em forma de vídeo, formando desta forma, o produto final telenovela, especificamente *Terra Nostra*, que é possível ser assistida em forma de capítulos que compuseram o início da saga de imigrantes italianos no país. O roteiro, a palavra escrita, que apresenta a “espinha dorsal” da narrativa fictícia é de propriedade do seu autor/roteirista enquanto o produto final, acabado, editado e exibido ao telespectador pertence também a um conjunto de profissionais especializados em transformar palavras em imagens e sons.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVERBUCK: Lígia. Da página impressa ao vídeo: a literatura, o escritor e a televisão.
In: *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984. 205 p.
- BALOGH, Anna Maria. *Conjunções – disjunções – transmutações da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996. 190 p.
- BARBERO, Martin J.; REY, G. *Los ejercicios del ver – Hegemonia audiovisual y ficción televisiva*. Espanha: Editorial Gedisa ,1999. 157p.
- BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Editorial Presença , 1977.
- BERNADET, Jean Claude. *O Autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense: 1995. 204 p.
- BORELLI, Silvia Helena Simões (org.). *Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa*. Intercom. São Paulo, 1994.
- _____, 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*. Intercom, São Paulo, vol. XIX, nº 1, janeiro / junho, 1996.
- BRAGA, Gilberto; BASSÉRES, Leonor & CARVALHO, Luiz Fernando. *Teledramaturgia*.
- CALZA, Rose. *O que é telenovela*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. 76 p.
- CAMPEDELLI, Samira Yossef. *A telenovela*. São Paulo: Ática, 1987. 96 p.

- CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.
- COMPARATO, Doc. *Roteiro, a arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983. 262 p.
- _____. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 448 p.
- COSTA, Alberto Coelho Gomes. *A telenovela e os dramas cotidianos*. São Paulo: Ibirama, 1986. 224 p.
- COSTA, Cristina. *A Milésima Segunda Noite. Da narrativa mítica à telenovela. Análise estética e sociológica*. São Paulo: Annablume, 2000. 227p.
- COSTA, Robinson Borges. *Autoria e gênero ficcional: a telenovela de Silvio de Abreu*. São Paulo, ECA-USP, 1998. (dissertação de mestrado). 209p.
- ECO, Humberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 353p.
- _____. *Obra Aberta*. 8^a ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991. 284p.
- FADUL, Anamaria (org.). *Ficção seriada na TV – as telenovelas latinoamericanas*. São Paulo: Núcleo de Pesquisa de Telenovela – ECA – USP, 1993.
- FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1997. 511 p.
- FERNANDO, Jorge. Teledramaturgia II – A Direção. In: ALMEIDA, Candido José Mendes de; FALCÃO, Ângela; MACEDO, Claudia (org.). *TV ao vivo – depoimentos*. São Paulo: Brasiliense. 1988. 302p.
- FERREIRA, A B. de Hollanda. *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio

de Janeiro: Civilização Brasileira,1987.1301p.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva,1995. 223 p.

HOBSON, Dorothy. *Crossroads – The drama of a soap opera*. London: Methven,
1982.176p.

HOWARD, David, MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. São Paulo:
Globo,1996. 403 p.

McANANY, Emile G. *A lógica da indústria cultural na América Latina: a indústria da
televisão no Brasil*. Comunicação e Sociedade, nº 9 , p. 35 – 60, junho, 1983.

MARINHO, João Roberto. *Cultura, Mídia e Identidade Nacional*. *Mercado Global*.
Ano XXV, nº 105, São Paulo, julho de 1998.

MATTELLART, Michéle & Armand. *O Carnaval das imagens – a ficção na TV*. São
Paulo:Brasiliense,1989.

MARTÍN- BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e
hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ,1997. 356 p.

MELO, José Marques de. *As telenovelas da Globo: produção e exportação*. São Paulo:
Summus,1988. 68 p.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: Uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORALES, Ofélia Elisa Torres; LOBO, Narciso Julio Freire. *A hegemonia da telenovela:
estudo preliminar da programação televisiva brasileira*. Intercom, São Paulo, vol.
XIX, nº - 1,janeiro/junho de 1996

MORALES, Ofélia Elisa Torres. *Nos bastidores da telenovela: a produção do noticiário
sobre a telenovela O Rei do Gado* na revista Contigo! São Paulo, ECA- USP,1999

(tese de doutorado). 305 p.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX. O espírito do tempo*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1977.

NEWCOMB, Horace M. The creation of television drama. In: JENSEN, Klaus B. & JANKOWSKI, Nicholas W. *A handbook of qualitative methodologies for mass communication research*. New York, Routledge, 1991. p. 93-107.

NOGUEIRA, Lizandro. *Telenovela de autor: a ficção seriada de Gilberto Braga*. São Paulo, ECA-USP, 1995. (dissertação de mestrado). 223 p.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia H. S.; e RAMOS, José Mario Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989. 197 p.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998. 207 p.
_____ *Dramaturgia – Construção do Personagem*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

RABAÇA, C. & Barbosa, G. *Dicionário de comunicação*. São Paulo: Ática, 1987.

REIMÃO, Sandra. *Leitores e telespectadores – algumas observações gerais sobre adaptações da literatura para a televisão*. Leitura: Teoria e Prática. Campinas: Ed. Mercado Aberto, UNICAMP, n° 33, jun. 1999.

REY, Marcos. *O roteirista profissional televisão e cinema*. São Paulo: Ática, 1995. 109 p.

RIMMON-KENAN, Sholomith. *Narrative fiction: contemporary poetics*. London: Methuen, 1983.

SELF, David. *Television Drama: an introduction*. Londres: Macmillan, 1988.

TÁVOLA, Artur da. *A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo*. São Paulo:

Globo, 1996. 119 p.

TESCHE, Adayr Mroginski. *O modelo narrativo de Terra Nostra*. Intercom, Manaus, 2000.

TULLOCH, John. *Televisión drama*. London: Routledge, 1990.

VIDAL, Gore. *De fato e de ficção: ensaios contra a corrente*. IN Quem faz o cinema? São Paulo. Ed. Schwarcz Companhia das Letras, 1987. 324 p.

WOLF, M. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

YIN, Robert K. *Case Study Research: Design and Methodus*. EUA: Sage Publications, 1990.

NOTAS

¹ Doc Comparato em seu livro *Da Criação ao Roteiro*, Ed. Rocco, Rio de Janeiro – 1998 apresenta um glossário na p. 438 definindo plot como sendo a “espinha dorsal dramática do roteiro; núcleo central da ação dramática.”