

Capítulo 3:

O gênero televisivo *Malhação*



O programa *Malhação* foi ao ar em abril de 1995, sob direção de Roberto Talma e supervisão de texto de Ana Maria Moretzohn e Ricardo Linhares. Programa diário, sem um fim definitivo, à moda das *soap opera* americanas. As histórias eram semanais e envolviam todo o elenco. No seu primeiro formato, o programa *Malhação* teve, como cenário principal, uma academia de ginástica situada na zona sul do Rio de Janeiro. Cenário típico da alta classe média carioca, o programa se restringia a abordar questões como estética corporal, relacionamentos amorosos, conflitos geracionais, abordando o comportamento de jovens entre 15 e 24 anos.¹

A primeira temporada termina em janeiro de 1996, quando o cenário sofre pequena alteração, e novos atores passaram a integrar o programa. Em 1998, além das histórias tratadas na academia, o programa é apresentado ao vivo, direto do estúdio, pelo ator André Marques que atua como Mocotó. A transmissão ao vivo, com participação do público, durou até outubro de 1999 e caracterizou uma fase crítica do seriado, com queda brusca na audiência. Com o objetivo de superar essa crise e reconquistar o público juvenil, o programa sofre nova reformulação. O autor Emanuel Jacobina, há um ano afastado, retoma o texto do seriado, agora sob a direção de Ricardo Waddington. Desenha-se, neste momento, um novo cenário de atuação dos personagens (o colégio de ensino médio *Múltipla Escolha*); os roteiros passam a ter maior preocupação com os aspectos humano e social das narrativas

1 Cf. Revista *Capricho* (Edição Especial, 2005).

e suas vinculações com o mundo juvenil; os personagens ganham núcleos familiares; os assuntos assumem um cunho educacional, social, político e econômico; incluem-se, na trama, várias intervenções providas do *merchandising social*. Destaca-se, no programa, uma maior preocupação com o “politicamente correto” dos episódios e uma maior ênfase na questão dos valores éticos.

Para Andrade (2003), de todas essas mudanças, as mais significativas se dão no campo das abordagens temáticas. O programa passa a concentrar seus enredos em assuntos mais complexos, como desemprego, sexualidade, alcoolismo, violência e corrupção. Segundo Vivarta (2004), *Malhação* é um caso expressivo ligado à teledramaturgia para jovens, que merece atenção pelo fato de haver alterado o perfil da sua trama ao longo do tempo: apesar de fazê-lo, às vezes, em doses modestas, o programa vai abrindo espaço para um viés socialmente relevante. O seriado consegue prender a atenção ao engatilhar – capítulo após capítulo – conflitos que os jovens vivenciam na escola, no namoro, na relação com os amigos e na família.² *Malhação* surpreende por se destacar como uma ficção televisiva que está no ar há mais de 25 anos, numa grade de programação onde as ficções seriadas não ultrapassam nove meses.

2 ANDI, *Malhação completa 10 anos com recorde de audiência*. Disponível em: www.andi.org.br/. Acesso em: 20 jul. 2006.

3.1 Os gêneros televisivos: o formato de *Malhação*

No dizer de Machado (2003), qualquer “olhar” sobre o dispositivo televisivo deve se fazer de acordo com os critérios próprios desta produção midiática, o que deve se realizar levando em consideração as características do seu meio e as particularidades e singularidades de sua linguagem, na televisão: “cada programa, cada capítulo de programa, cada bloco de um capítulo de programa, cada entrada de reportagem ao vivo, cada vinheta, constituem um enunciado próprio” (MACHADO, 2003, p. 70).

Se mapearmos as características fundamentais do dispositivo televisivo, chegaremos a um terreno bastante diversificado, ligado ao próprio sincretismo da linguagem televisiva. O aparato técnico da televisão é, em si mesmo, resultado de um processo de hibridização de diversos dispositivos que a antecederam. Segundo Pignatari, “a televisão é um veículo de veículos, é um grande rio com seus afluentes” (PIGNATARI, 1984, p. 14). Esses “afluentes”, no dizer de Balogh (2002), originam-se da mescla de conquistas advindas da literatura, do teatro, da pintura, da fotografia, do cinema e do rádio. Esse caráter de mescla é considerado, por esses autores, como o princípio fundante da linguagem televisiva e também o seu diferencial em relação aos demais dispositivos midiáticos. Apesar de sua complexidade, como já destacado anteriormente, cada enunciado televisivo tem uma singularidade que se apresenta de

forma única, mas foi produzido dentro de uma certa esfera de intencionalidade, sob a égide de uma certa economia, com vistas a abranger um certo campo de acontecimentos, atingir um certo segmento de telespectadores e assim por diante (MACHADO, 2003, p. 70).

Machado (2003, p. 70) diz ainda que, “para Mikhail Bakhtin, essas esferas de acontecimentos, enquanto modos de trabalhar a matéria televisual, podem ser chamadas de gêneros. Eles existem em grande quantidade; chegam a ser quase inumeráveis”. Bakhtin (1997), na sua análise dos gêneros discursivos, toma o enunciado como a base para estabelecer a noção de gênero. Tal autor destaca que os gêneros discursivos são “tipos relativamente estáveis de enunciados” (Idem, p. 285), marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Os discursos presentes em cada tipo de gênero apontam para as várias formas de dialogismo, de polifonia, de intertextualidade que configuram a natureza própria dos enunciados aí presentes. Para o autor, “ignorar a natureza dos discursos é o mesmo que apagar a ligação que existe entre a linguagem e a vida” (BAKHTIN, 1997, p. 268). Nesse sentido, nenhum gênero é uma unidade acabada: eles são constituições híbridas.

Para Martín-Barbero (1997, p. 303), os gêneros se destacam “como momentos de uma negociação” e não devem ser abordados apenas em “termos de semântica ou de sintaxe”, mas pela construção de “uma análise pragmática” que vise a dar

conta de como estes gêneros operam seu reconhecimento num espaço de contrato comunicativo. Assim, um determinado “gênero não é analisável seguindo uma lista de presenças, mas buscando-se a arquitetura que vincula os diferentes conteúdos semânticos das diversas matérias significantes. Os gêneros funcionam constituindo um ‘mundo’ no qual cada elemento não tem valência fixa” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 302-304). Tudo isto decorre de suas características híbridas, dinâmicas, de suas estratégias de comunicabilidade e das dimensões histórico-sociais em que os gêneros são produzidos, apropriados e culturalmente construídos. Ainda conforme Martín-Barbero,

a dinâmica cultural da televisão atua pelos seus gêneros. A partir deles, ela ativa a competência cultural e ao seu modo dá conta das diferenças sociais que a atravessam. Os gêneros que articulam narrativamente as realidades constituem uma medição fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler, dos usos (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 300).

Dessa forma, haveria um processo de dinamização entre o que é interior ao texto e os mundos possíveis de leitura neles presentes e consumidos. Essa dinamização se dá por meio de uma permanente negociação simbólica. Assim,

os receptores relacionam-se com os meios de comunicação, através de um conjunto de mediações, que lhes permite a apropriação, o uso e a atribuição de

significados particulares; supõe, também, a existência de um repertório compartilhado construído por meio de narrativas capazes de ativar hábitos e aptidões culturais e técnicas, que resultam tanto de um pacto de recepção, quanto de uma competência textual narrativa passível de acionar memórias, repor tradições e matrizes culturais (BORELLI, 1997, p. 93).

O estudo de Hall "Codificação e Decodificação" (2003) é iluminador desse debate das características dos gêneros, ao destacar que uma significação não pode ser pensada como uma noção fixa: não existe uma ordem determinante global que nos permita decifrar os significados ou o sentido ideológico de uma produção discursiva. Este processo se dá na articulação entre os momentos de produção e os momentos de reprodução. Segundo esse autor, isto requer uma dupla atenção: considerar as forças das estruturas significativas construídas no processo de produção dos textos, e o lugar dos sujeitos na decodificação das formas discursivas. O processo interpretativo é subjetivo, mas não individualizado, na medida em que os indivíduos acionam um quadro de significações culturais na apreensão das mensagens. Daí a importância do contexto cultural em que os sujeitos estão inscritos, assim como o papel dos discursos nessa construção intersubjetiva dos sentidos. É neste processo de articulação entre momento de produção e momentos de reprodução que o gênero atua como um dispositivo de reconhecimento, uma chave de leitura.

Pensado nessa complexidade, identificar os gêneros como forma de comunicação culturalmente reconhecível é torná-los uma ferramenta metodológica importante para uma pesquisa de abordagem relacional, uma vez que “[...] um gênero é, antes de tudo, uma estratégia de comunicabilidade, e é como marca dessa comunicabilidade que o gênero se faz presente e analisável no texto” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 302).

Dessa forma, se voltamos nosso olhar para a relação entre comunicação midiática e comunicação juvenil, a identificação das singularidades do gênero sobre o qual construímos nossa investigação pode se desenhar como uma ferramenta analítica, como um recurso metodológico. Pois, ao tomarmos os gêneros como uma estratégia de comunicação, estamos preocupados com os desdobramentos das interações que aí vão se configurar entre a linguagem midiática e público interpelado. Essa foi nossa preocupação quando procuramos compreender com maior clareza onde se enquadrava o programa *Malhação* dentro da dinamicidade dos gêneros ficcionais televisivos. Em nossa análise, colhemos uma série de traços configuradores do programa (como demonstraremos adiante), que nos levou a considerar *Malhação* como um gênero híbrido juvenil que mescla categorias variadas, do entretenimento à educação e informação, apresentando os formatos característicos tanto dos seriados quanto da teledramaturgia.

3.2 A ficção seriada *Malhação*

Segundo Malcher (2001, p. 9), o gênero ficcional televisivo brasileiro é inserido em três grandes categorias básicas: o entretenimento, o informativo e o educativo. Na categoria *entretenimento*, a autora destaca os seguintes gêneros: "game show, musical, programa de auditório, humorismo, *reality show*, unitário e ficção seriada (telenovela, seriado, minissérie, *sitcom* e a *soap-operas*". Na categoria *informativo*, os gêneros em destaque são: "telejornal, documentário e *talk show*". Na categoria *educativo*, os gêneros são: "programas educativos em geral, como telecursos e documentários" (MALCHER, 2001, p. 9).

No Brasil, o gênero mais consagrado pela tradição ficcional da TV é a ficção seriada. Dentro desse gênero, se destaca a telenovela. Segundo Pallottini (1998), as telenovelas brasileiras são apropriações do gênero melodramático, mas também incorporam elementos de outros gêneros ficcionais, como o folhetim, as radionovelas, as *soap-operas* e o teatro.

A telenovela brasileira encontra no folhetim do século XIX, na *soap-opera* norte-americana e, por fim, nas radionovelas latinas os seus antecedentes. Segundo Pallottini (1998), as *soap-operas*³ são narrativas de ficção, "histórias sem um fim exatamente previsto que se presta a ser predominantemente estendido e que se baseia nas peripécias de uma comunidade

3 Em virtude de serem patrocinadas por fábricas de sabonete, ganharam nos EUA o rótulo de *soap operas*: "óperas de sabão".

cambiante” (PALLOTTINI, 1998, p. 53), surgem na década de 1930 nos Estados Unidos (período de recessão econômica), com o objetivo de entretenimento de um grande público de ouvintes (o gênero atinge 90% dos lares norte-americanos). Estas chegam a Cuba em 1935 e se difundem através de um sistema radiofônico consolidado.

Para Martín-Barbero (2001), nenhum outro gênero conseguiu agradar tanto o público na América Latina quanto o melodramático: “é como se estivesse nele o modo de expressão mais aberto ao modo de viver e sentir da nossa gente” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 316). Na observação de Borelli, Lopes e Resende (2002), no nosso país, o melodrama

assume um perfil heterogêneo diretamente vinculado às alterações do processo histórico de modernização da sociedade brasileira, às novas condições tecnológicas, às complexificações na organização e gerenciamento empresarial das redes de televisão e às transformações na relação entre produção, recepção e consumo televisuais (BORELLI; LOPES; RESENDE, 2002, p. 260).

Umberto Eco descreve a relação entre os leitores (públicos) e as obras de ficção de uma maneira que nos parece apropriada para falar da relação entre real e ficcional:

As crianças brincam com boneca, cavalinho de madeira ou pipa a fim de se familiarizar com as leis físicas do universo e com os atos que realizarão um dia. Da mesma forma, ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de

coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo verdadeiro sobre o mundo (ECO, 1999, p. 93).

Eco propõe, assim, a ficção como um bosque onde o leitor deve passear. O leitor precisa aceitar um acordo ficcional que “Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’. O leitor tem que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras” (ECO, 1999, p. 81). O mundo das histórias ficcionais convoca a participação do seu leitor, que passeia pelos sentidos que a obra apresenta. O reconhecimento se dá devido ao fato de o mundo construído pela ficção carregar, em si mesmo, elementos dos conflitos diários, pontos de entendimento e de busca do próprio público-leitor.

Para Andrade (2003), a narrativa seriada *Malhação* inspirou-se diretamente nas *soap operas* americanas. Nos quatro primeiros anos, o programa repete o modelo americano: as histórias se passam numa academia frequentada por um grupo de jovens que vivenciam várias intrigas. A partir de 1999, porém, *Malhação* começa a sofrer adaptações, buscando elementos na teledramaturgia brasileira. É interessante observar, segundo Andrade (2003), a mistura e entrelaçamentos dos traços constitutivos do melodrama e da comicidade. Do melodrama, segundo Andrade, emergem “o humor, a sátira e a farsa”, em narrativas que continuam a falar de

“amores e ódios, de pobres e ricos, de justiça e injustiças”. O drama e a comédia são duas instâncias bastante interligadas nas narrativas do programa *Malhação*. Uma marca de comédia é a presença do personagem “palhaço”, ou seja, aquele personagem que se envolve em situações, cenas e aventuras engraçadas e descontraídas, à semelhança do *bufão* das produções teatrais e circenses. O primeiro “palhaço” de *Malhação* foi vivido pelo ator André Marques; o segundo foi vivido por Sérgio Hondjakoff.

Como nos lembra Andrade (2003), o programa *Malhação* se aproxima da telenovela pelo fato de se construir como conjunto de narrativas entrelaçadas e paralelas, contadas em capítulos, com uma trama principal e muitas sub-tramas que se desenvolvem, se complicam e se resolvem no decurso da apresentação. Há diversos grupos de personagens e espaços para a realização das ações, que se desenrolam ao longo dos capítulos. Outra semelhança com as telenovelas, ainda segundo Andrade (2003), é o enredo ritmado pelas relações herói-vilão. Tem sido uma marca crescente das histórias de *Malhação* o conflito entre protagonistas (heróis) e antagonistas (vilões), ligado a questões familiares, pessoais e afetivas, que geralmente desembocam na relação amorosa dos protagonistas. A partir daí, se desenvolve uma série de relações conflitantes entre os mesmos. Os antagonistas, por sua vez, têm o papel de provocar ou reforçar o conflito entre o casal protagonista. Esse desequilíbrio entre o casal se resolve

ao longo das histórias, no sentido de recompor o equilíbrio das relações.

Portanto, no dizer de Andrade (2003), o desenho estrutural de *Malhação* é assinalado pela rivalidade entre antagonistas e protagonistas, num jogo de equilíbrio e desequilíbrio, com o intento de restaurar a harmonia perdida e alcançar o final feliz. Tal jogo, ritmado pelo ataque/defesa, perdas/ganhos, avanços/recuos, confere dinamicidade narrativa às histórias, tornando-as atrativas ao público, rumo ao alvo final de um desfecho feliz. Temos aqui o que Machado (2003) denominou “sentido teleológico” dos fatos e das histórias, marca das telenovelas no Brasil. Portanto, a apropriação que o seriado *Malhação* faz da matriz cultural melodramática se verifica na forma de estruturação da sua narrativa. As marcas do melodrama são configuradas nessas trajetórias das histórias de amor entre protagonista e a antagonista.

Essa trama principal – o conflito vivido pelo casal – é ladeada por um conjunto de narrativas paralelas, ao modo de pequenas histórias com temas que duram em torno de uma semana. Andrade (2003, p. 7) nos faz notar que, em *Malhação*, os “reveses do amor é a história fundante de todas as demais intrigas. Temática marcada pela diversidade e complexificação, com conflitos e divergências”. O amor é um bem que custa ser alcançado, mantido e recuperado, configurando um jogo de conquistas, seduções, intrigas, constituindo o suspense do gênero. A partir disso, Andrade conclui que “a estrutura

mantida de *Malhação* é muito próxima daquilo que caracteriza os romances sentimentais” (ANDRADE, 2003, p. 7). Sobre a história do amor, se desenvolvem outras histórias que, em seu conjunto, apresentam a questão da socialização do mundo juvenil: festas, saídas e relações com a família; o universo da escola, os preconceitos e o mundo do trabalho.

O que distancia *Malhação* da teledramaturgia e a aproxima do seriado é a organização temporal da sua narrativa. Em geral, a telenovela se desenvolve entre 100 e 200 capítulos, com duração aproximada de 60 minutos cada um: 45 de história propriamente dita e 15 de publicidade, repetições ou chamadas (Cf. PALLOTTINI, 1998). Já *Malhação* (versão 2006) se organiza por temporadas que duram cerca de um ano, na qual cada capítulo dura cerca de 30 minutos. Cada temporada da sequência aborda temáticas novas, mudam-se os protagonistas e antagonistas, inovam-se certos cenários (sendo que alguns cenários são fixos e certos personagens se mantêm por vários anos no programa). E mais: as abordagens são voltadas claramente aos jovens, público alvo do programa, com histórias que sempre giram em torno do seu cotidiano. Os intervalos comerciais têm vários usos: por vezes, a emissora realiza chamadas para outros programas; há também o espaço para publicidades, inclusive muitas voltadas para o público jovem.

No que toca à ambientação dos enredos, as tramas de 2006, temporada por nós analisada, se desenrolam em quatro

ambientes básicos: o colégio Múltipla Escolha (escola de ensino médio); a república de estudantes; o *New Gigabyte* (lanchonete); os núcleos familiares. Ao lado desses ambientes fixos, eventualmente são criados novos ambientes para o desenvolvimento das histórias, conforme a temporada.

Outra marca da serialização em *Malhação* está na forma como se introduzem as tramas diárias. Antes de cada novo capítulo, os espectadores acompanham um resumo das situações vividas pelos personagens no capítulo antecedente. Com duração de cerca de um minuto, o resumo rememora a trama do capítulo anterior. Logo depois, dá-se entrada para a vinheta de abertura, passando-se diretamente ao primeiro bloco. Temos, ainda, o recurso do *gancho*: situação de expectativa que aparece no fim de cada bloco, com destaque no último bloco. O *gancho* se torna um elemento importante para a sequência das histórias – visa a manter o interesse do público.

Contudo, como nos diz Andrade (2003), mesmo usando esse clássico esquema, *Malhação* está longe de dar respostas inocentes às questões propostas. É com essa estruturação narrativa que o seriado tem mobilizado, sensibilizado e atraído o seu público jovem. Assim, ao estudar a forma como estão inscritas “histórias juvenis” em *Malhação*, nosso olhar se voltou para a relação dinâmica que se instaura entre esses dois âmbitos de produção simbólica – a ficção televisiva e o cotidiano juvenil – para colher, especialmente, o que *emerge dessa interação*.