



CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**O Discurso Sobre a Ciência nas
Telenovelas *O Clone* e *Barriga de Aluguel***

REGINA COELI DE ARAUJO GUERRA

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação da Prof. Dr^a Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes

Recife, agosto de 2004

REGINA COELI DE ARAUJO GUERRA

O Discurso Sobre a Ciência nas Telenovelas *O Clone e Barriga de Aluguel*

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco.

Orientadora: Isaltina Maria de Azevedo
Mello Gomes

RECIFE

2004

Guerra, Regina Coeli de Araujo

O discurso sobre a Ciência nas telenovelas *O Clone e Barriga de Aluguel* / Regina Coeli de Araujo Guerra. - Recife : O Autor, 2004.

132 folhas : il., fig., tab., quadros.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação Social, 2004.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Comunicação social (Discurso) – Telenovelas – Análise crítica. 2. Ciência – Divulgação científica. 3. Telenovelas – Rede Globo- Análise crítica. I. Título.

659.3:654.19 CDU (2.ed.)
302.23 CDD (21.ed.)

UFPE
BC2004-377

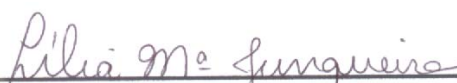
REGINA COELI DE ARAUJO GUERRA

O discurso sobre a Ciência nas telenovelas *O Clone e Barriga de Aluguel*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em agosto de 2004

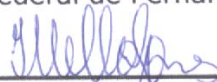
BANCA EXAMINADORA



Profª. Drª. Lília Junqueira
Programa de Pós-Graduação em Sociologia
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE



Profª. Drª. Cristina Teixeira Vieira de Melo
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Universidade Federal de Pernambuco



Profª. Drª. Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes
Orientadora
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Universidade Federal de Pernambuco

*Para Moisés, Odita e Rosa, nos quais sempre
encontro a força necessária para seguir adiante.*

Para Luiz (In memoriam)

Agradecimentos

À professora Isaltina de Mello Gomes, pela competência com que orientou este trabalho e pela dedicação com que me iniciou e conduziu nos caminhos da produção científica.

Aos professores do PPGCOM, pelas contribuições para este e outros estudos.

Às professoras Cristina Teixeira e Ângela Prysthon, integrantes da banca de qualificação, pelas críticas construtivas.

Aos colegas da turma 2002 e aos funcionários do PPGCOM.

À Rede Globo, pelo material disponibilizado.

À minha família, pelo carinho, incentivo e confiança, sempre.

A Moisés, pelo apoio incondicional.

A Odita e Rosa pelos 'empurrões' nas horas em que só incentivo não se mostrou suficiente.

A todos os que, de alguma forma, contribuíram com a realização deste trabalho.

“Quando se pretende ultrapassar os limites do público especializado, capaz de entender a legenda, o paper científico ou a troca de idéias entre pares, impõe-se o desafio de compreender a Ciência como mais um dos muitos fios que tecem a cultura”.

(Equipe da Casa da Ciência da UFRJ)

Resumo

O objetivo central deste estudo é investigar o potencial da telenovela brasileira para constituir um espaço alternativo de divulgação científica. Para desenvolvê-lo, foi seguida a metodologia proposta pela Análise Crítica do Discurso (ACD), cuja concepção tridimensional de discurso como prática discursiva, prática social e texto, aponta para investigação de um dizer não só na materialidade das palavras, mas também nas condições de produção e no contexto que influencia sua significação. Foram analisados capítulos de duas telenovelas da Rede Globo de Televisão – *Barriga de Aluguel* e *O Clone* – exibidas, respectivamente, no começo e no final da década de 1990. A escolha pelas duas produções, ambas da autora Glória Perez, se deve à centralidade com que abordaram assuntos científicos, inaugurando a criação de personagens e situações ligadas à Ciência como ingrediente de sucesso de uma trama de ficção. Seguindo a recomendação da ACD, o percurso da pesquisa inclui a focalização do gênero telenovela com o objetivo de detectar aspectos relevantes de produção e consumo. A realização de um levantamento de matérias que trataram de Ciência no período de exibição das duas telenovelas, publicadas nas revistas de informações geral, tem o intuito de verificar se o discurso circulante na sociedade sobre Ciência ajuda a identificar possíveis pontos de convergência. O estudo de cenas que as duas produções levaram ao ar aponta para alguns pontos importantes: ao mesmo tempo em que é inegável o serviço prestado pela ficção em fazer circular informações sobre Ciência, inclusive tornando-as mais compreensivas para o público leigo e aumentando a confiança sobre os procedimentos tecnológicos; há também o perigo de contribuir para uma imagem demasiado negativa do cientista, retratado como uma pessoa inescrupulosa em uma das tramas e, na outra, como alguém cujos atos são motivados primordialmente pela vaidade.

Abstract

The main objective of this study is to investigate the Brazilian soap opera potential for constructing an alternative space for scientific divulgation. On its development, it was used the methodology proposed by Análise Crítica do Discurso – ACD (Critical Analysis of Speech), whose tridimensional concept of speech as a discursive practice, social practice and text, points to the investigation of a saying not only on the materiality of the words, but also on production conditions and on the contexture that influences its signification. Chapters of two Rede Globo's soap operas were analyzed: *Barriga de Aluguel* and *O Clone*. Those productions, both from author Glória Perez, were chosen because of their central approach of scientific affairs, initiating the creation of characters and situations connected to science as an ingredient for the plot's success. Following ACD's recommendation, the research includes focusing on the soap opera's genus objectifying the detection of relevant aspects regarding production and consumption. A survey of topics about science, published on general magazines, during the exhibition of both soap operas, has the purpose of verifying if the speech about science, on society, helps identifying possible convergency points. The study of scenes that both productions exhibited, points to some important matters: on the same hand that fiction renders undeniable services publishing information about science, even making it comprehensible to the lay public, increasing the trust on technological procedures; it can also contribute to the development of an excessive negative image of the scientist, shown as an unscrupulous person in one of the plots and, on the other, as someone driven mainly by vanity.

Sumário

INTRODUÇÃO	13
O problema e as hipóteses	14
Ciência e divulgação	15
O que é Ciência	16
Papel da Ciência	18
Divulgação científica	22
Propósitos da Divulgação Científica	24
Caminhos da pesquisa	26
A seleção da amostra discursiva	27
Estrutura do trabalho	28

1. Ciência em cena

Novelas de onde se origina o *corpus* de análise

- 1.1 Barriga de Aluguel
- 1.2 O Clone
- 1.3 Barriga de Aluguel X O Clone
- 1.4 Glória Perez
- 1.5 Contexto Científico das tramas

2. Investigando a Telenovela

- 2.1 Definição e leis gerais
- 2.2 Reconhecendo a telenovela brasileira
- 2.3 Breve histórico da Telenovela brasileira
- 2.4 A telenovela como produto
- 2.5 Rede Globo – a indústria da telenovela nos anos 1990
 - 2.5.1. O Padrão Globo de Qualidade e a Telenovela Brasileira
- 2.6 As telenovelas brasileiras e a realidade social

3. A Construção de Sentidos na Telenovela

3.1 Fundamentos da Análise do Discurso e de sua vertente crítica

3.2 Elementos para uma análise das telenovelas baseada em Fairclough

3.2.1 Macroanálise

3.2.2 Microanálise

4. O discurso sobre a Ciência nas telenovelas *O Clone* e *Barriga de Aluguel*

4.1. A Ciência na telenovela *Barriga de Aluguel*

4.2 A Ciência na telenovela *O Clone*

Considerações Finais

Bibliografia

Anexos

INTRODUÇÃO

As alternativas ofertadas pela Ciência e a ostensividade com que os experimentos têm sido divulgados transformaram o assunto em parte integrante da vida das pessoas – do cientista, que dedica o seu tempo a desafiar a capacidade humana de encontrar soluções para os mais diversos problemas, à dona de casa, cujo cotidiano passa a incluir, por exemplo, o uso de cosméticos contra o envelhecimento. Mais que simplesmente integrar o cotidiano, temas como a produção de transgênicos exigem decisões, ampla discussão com toda a classe de consumidores. O interesse social da Ciência e a importância de sua propagação são pontos indiscutíveis. O sucesso da Ciência só passa a caracterizar um problema passível de constituir tema de dissertação quando são levantadas questões tais como a forma – ou formas – como a Ciência é divulgada e os possíveis efeitos de cada um desses modos de divulgar o que os cientistas fazem em seus laboratórios. A pretensão do estudo que aqui se apresenta é contribuir, ao lado de diversos outros trabalhos motivados por semelhantes preocupações, no entendimento dos aspectos envolvidos no ato de divulgar a Ciência, sobretudo por gêneros diversos dos convencionais.

Os veículos de comunicação em geral adaptam e/ou criam novos gêneros para a divulgação científica na mesma velocidade com que a Ciência ganha espaço. Da década de 1990 para cá, por exemplo, a telenovela tem se revelado um espaço atento em localizar a influência das descobertas científicas no cotidiano, confirmando a vocação do gênero, no Brasil, para discutir temas que rendem cenas também na vida real. Até que ponto essas aproximações são realmente válidas e os efeitos do retrato que as telenovelas fazem de Ciência e cientista são questionamentos a ser melhor esmiuçados nos tópicos a seguir. Por ora, como apresentação, é suficiente dizer que o presente trabalho ocupa-se da forma como a Ciência – e, por consequência, o cientista – é apresentada neste novo espaço de divulgação (isso se é possível considerar a telenovela um espaço de divulgação, mais uma questão a ser investigada). Trata-se, portanto, de uma pesquisa que se debruça

sobre um objeto – a telenovela – buscando encontrar, nele, características que possam enquadrá-lo como novo veículo de divulgação da Ciência.

A escolha pela telenovela também tem a intenção de conseguir pistas a respeito de como a Ciência é vista e compreendida pelos leigos, bombardeados todos os dias com informações, em sua maioria descontextualizadas, a respeito do que os cientistas produzem. O objeto em questão é valioso para alcançar tal intento devido à estreita relação que mantém com a ordem social. Como destaca Rocha, a significação da telenovela é:

[...] fruto de uma inscrição na ordem social, mantendo com ela uma relação de múltiplo e complexo rebatimento. Este destino – reflexo e espelho da cultura – acontece em um jogo sistemático de trocas, envolvendo valores, estilos de vida, emoções, heróis, rituais, mitos, representações [...] (ROCHA, 1995, p.36).

Sobre as telenovelas refletirem o que o senso comum pensa a respeito de determinado assunto – no caso, a representação que tem de Ciência -, as conclusões de inúmeros estudos respeitáveis sobre o gênero parecem não deixar dúvidas. Quanto ao que contribuem para identidades de Ciência e cientista e que discurso é esse que ajudam a construir, são levantamentos a serem realizados aqui.

O problema e as hipóteses

O problema central deste trabalho corresponde ao seguinte questionamento: É possível considerar a telenovela como espaço alternativo de divulgação da Ciência? Para resolver tal problema, é necessário, obviamente, saber se há difusão científica por meio do discurso veiculado pelas produções ficcionais do gênero. Se é sabido que a Ciência já é tema focado pelas novelas da televisão desde a década de 1970 (ano de exibição da telenovela *As Bruxas*¹, que tratou do tema psicanálise), tendo marcado maior presença a partir de 1990, resta saber que tipo de abordagem é realizada e se serve aos

¹ Novela de Ivani Ribeiro em que a trama central era composta pelos encontros de um grupo de amigos que se analisavam entre si. Saiu do ar antes do previsto devido a resposta pouco entusiasmada do público. Na época, a razão cogitada foi que o tema era demasiado sofisticado

propósitos da divulgação científica – para o que será necessário delimitar um conceito para divulgação científica, a ser confrontado com a análise das produções enfocadas.

Ao longo do caminho a percorrer, outras questões necessitarão de respostas. Uma delas é se as telenovelas constroem uma imagem para Ciência e cientista ou apenas repetem conceitos pré-existentes socialmente. E se apenas retratam, será que concorrem para modificar/atualizar?

Ainda sobre a relação entre a ficção e o suporte real – que ajuda a construí-la ao mesmo tempo em que pode ser por ela modificado - ao tratar a realidade como um suporte para a construção da ficção, que tipo de difusão científica as telenovelas promovem? Será que os efeitos são os 'desejáveis' ao propósito da divulgação?

De quais pressupostos partem os enredos que envolvem Ciência nas telenovelas? De que os espectadores já possuem informação sobre os assuntos tratados (telenovelas como espaço de discussão) ou de que os espectadores não dispõem de qualquer dado sobre os avanços científicos (telenovelas cumprindo a função de apenas informar)?

As questões anteriormente colocadas levam às hipóteses que norteiam este trabalho:

- As telenovelas possuem grande potencial para constituir importante veículo de divulgação científica por atingir públicos que nem sempre têm acesso a outros meios de informação;
- Ao incluir temas científicos nos enredos, as telenovelas contribuem para o conhecimento social dos avanços tecnológicos.

Investigadas as hipóteses, a idéia é atingir o objetivo geral de verificar se a telenovela pode ou não ser considerada um veículo alternativo de divulgação científica. Para isso, o primeiro passo a ser dado é delimitar o que é tratado aqui como Ciência e divulgação científica.

Ciência e divulgação

A reboque das transformações conducentes à sociedade ocidental moderna, a valorização do conhecimento científico começou a tomar corpo principalmente a partir do século XVIII, cujas últimas décadas foram marcadas pela Revolução Industrial inglesa que definiria novos parâmetros de pensamento e atitudes: o esmorecimento gradativo do paradigma religioso para a crença na Ciência como capaz de permitir ao homem interpretar e dominar os fenômenos naturais, revertendo esse conhecimento em melhorias na qualidade (e também na quantidade) de vida. É daí que reside a oposição até hoje presente entre religião e Ciência, com a hipótese de a Ciência ter se tornado uma espécie de 'religião' para alguns – como defende o discurso presente em uma das telenovelas analisadas, *O Clone*. Nela, como também em *Barriga de Aluguel*, figuras religiosas marcam o confronto com a Ciência e o que se convencionou chamar 'novos tempos' – época em que o domínio do conhecimento científico e tecnológico é primordial.

Elemento importante da vida social moderna, a Ciência se destaca, segundo autores como Giddens (1991), como instância mediadora da sociedade pelo mecanismo de confiança e risco nas instituições contemporâneas. Derivam daí muitas características do discurso sobre Ciência retratado nas novelas.

O que é Ciência

Se fosse possível encontrar no dicionário a resposta para a inquietação acerca do conceito de Ciência, a resolução seria a seguinte:

Ciência: 1. conhecimento. 2. Saber que se adquire pela leitura e meditação; instrução, erudição, sabedoria. 3. Conjunto organizado de conhecimentos relativos a um determinado objeto, especialmente os obtidos mediante observação, a experiência dos fatos e um método próprio. 4. Soma de conhecimentos práticos que servem a um determinado fim. 5. A soma dos conhecimentos humanos considerados em conjunto. 6. *filos.* Processo pelo qual o homem se relaciona com a natureza visando à dominação dela em seu próprio benefício. (FERREIRA, 1998, p.148)

As definições do dicionário se aproximam bastante da idéia corrente sobre Ciência, inclusive quando fala de avanço ou progresso científico. Apontam também para peculiaridades da Ciência muito lembradas pelos autores que tentam conceitua-la: a utilização do chamado método científico e a ordem que tenta pôr nos conhecimentos adquiridos por metodologias próprias. Peculiaridades que a distanciam do chamado 'senso comum', o modo de obtenção de conhecimento pela observação desordenada ou idéias já estabelecidas, sem fundamentação 'teórica', enquanto científico é o conhecimento adquirido pela 'leitura e meditação' da definição dicionarizada. Lungarzo (1989) concorda com essa visão ao defender que a diferença entre o senso comum e a Ciência não está no objeto, mas na maneira de conhecer e justificar o conhecimento. "O traço que marca a diferenciação entre o cientista e o não-cientista é o processo de obtenção, justificação e transmissão do conhecimento" (LUNGARZO, 1989, p.12). A partir desse entendimento, o autor aponta certas propriedades típicas do conhecimento científico:

1. O conhecimento científico é crítico: ou seja, não se contenta em saber que há o fenômeno;
2. O conhecimento científico é organizado: enquanto o senso comum é composto por um conjunto de conhecimentos 'avulsos', o cientista tenta construir sistemas de conhecimento;
3. O conhecimento científico é prognosticador: baseado em certos 'princípios' e 'leis', o cientista pode prever de que maneira acontecerão fatos futuros;
4. O conhecimento científico é geral: é o conhecimento de conjuntos ou classes de situações, e não apenas de fatos isolados;
5. O conhecimento científico pressupõe método científico: o conhecimento científico não depende de fatos isolados, ao acaso, mas de atividade orientada de acordo com a inteligência do pesquisador, de acordo com um plano de ação que possa levar à formulação de leis.

É dessa forma que Lungarzo sintetiza a idéia que se faz de Ciência e o que caracteriza sua forma de conhecer frente ao 'senso comum'. Diferencia também o tipo de saber adquirido de um modo e de outro, ou melhor, pelo método 'científico' e o método 'leigo'. Organizada, planejada, relacionada com a observação de outros fenômenos, a Ciência apresenta diversas 'vantagens' sobre o 'senso comum'. Enquanto este se contenta em apenas identificar a ocorrência dos fenômenos, a Ciência se preocupa em explicá-los, relaciona-los entre si, entender como funcionam. A partir daí, abre caminho para os tão propagados *progressos* que hoje ocupam páginas de jornais e revistas e têm espaço garantido nas ações e discussões cotidianas.

É o distanciamento entre o método científico e a percepção do senso comum a principal responsável por uma certa aura criada em torno da atividade científica. É pertinente observar ainda que os conhecimentos adquiridos na esfera da Ciência, a partir de fenômenos identificados inicialmente pelo senso comum e que se mostram interessantes para se tornar objetos de pesquisa, retornam para a sociedade, ou para o 'senso comum', em forma de novas ferramentas de domínio sobre a natureza. O grau de aceitação, ou reapropriação, é maior/menor conforme o direcionamento e o grau de evolução da sociedade. Isso porque o conceito de Ciência envolve mais um aspecto que não foi, até agora, mencionado aqui, sem o qual é impossível validar qualquer discussão acerca do tema: "A Ciência é uma parte da cultura dos povos modernos, assim como a religião, a arte, a literatura etc" (LUNGARZO, 1989, p.15)

Esse último aspecto permite levantar questões importantes: qual o lugar ocupado pela Ciência na sociedade atual, sobretudo a brasileira? Que idéia se faz de quem detém o conhecimento do método científico – o cientista?

Papel da Ciência

Uma das fontes da dinâmica que rege o cenário atual em relação ao de épocas anteriores, segundo Giddens (1991), é representada pela substituição da interação face a face por contextos de interação cada

vez mais 'desencaixados'² temporal e espacialmente. Não mais podendo confiar em indivíduos com os quais interaja face a face, travando um mínimo de conhecimento, o homem moderno passa a fazer uso de sistemas abstratos capazes de intermediar as relações entre confiança e risco: as fichas simbólicas – “meios de intercâmbio que podem ser 'circulados' independentemente das características específicas dos indivíduos ou grupos que lidam com eles em qualquer conjuntura particular” (GIDDENS, 1991, p. 30), como o dinheiro, e os sistemas peritos (*expert systems*), “sistemas de excelência técnica ou competência profissional que organizam grandes áreas dos ambientes material e social” (p. 35).

A Ciência atua, portanto, de acordo com a perspectiva em foco, como sistema abstrato que media as relações sociais de confiança na necessidade e viabilidade das mudanças desencadeadas pelo processo da modernidade. Esse é o seu papel social, sendo essencial para o funcionamento da vida cotidiana. Ela constitui um novo parâmetro de 'fé' coletiva, baseada não exatamente nos peritos em si, mas no conhecimento perito (Ciência) aplicado e na experiência de que tais sistemas peritos geralmente funcionam como se espera que eles o façam. “A natureza das instituições modernas está profundamente ligada ao mecanismo da confiança em sistemas abstratos, especialmente confiança em sistemas peritos” (GIDDENS, 1991, p. 87). Para que esse papel seja cumprido, Giddens aponta a educação científica, iniciada geralmente na escola, e que transmite não apenas “o conteúdo das descobertas técnicas, mas, mais importante para as atitudes sociais gerais, uma aura de respeito pelo conhecimento técnico de todos os tipos” (p. 92).

Apenas se alguém permanece aprendendo Ciência por algum tempo é que poderá ser introduzido a questões contenciosas ou tornar-se plenamente cômico da falibilidade potencial de todas as reivindicações ao conhecimento em Ciência (GIDDENS, 1991., 92).

² Desencaixe corresponde ao mecanismo que permite que os acontecimentos não mais dependam da relação tempo-espaco para acontecer. As novas criações modernas, muitas das quais devido ao progresso científico, determinaram a desvinculação das duas instâncias, a maior 'descontinuidade' (mudança em relação aos períodos anteriores) da atualidade.

Dessa forma, Giddens concorda com Lungarzo (1989) quando este valora o 'conhecimento científico' frente ao 'senso comum' devido ao uso de um método que inclui a observação da natureza, mas também a comparação com outros tantos fenômenos quanto forem necessários para a 'comprovação' da hipótese por meio do estabelecimento de uma lei, sendo seu grau de aceitação variável de acordo com o grau de desenvolvimento da sociedade. Ao mesmo tempo em que o método é considerado fonte de confiança no sistema perito, um maior grau de conhecimento do que acontece no interior dos laboratórios, nas rotinas de produção do conhecimento científico, pode concorrer, como cita Giddens (1991, p. 92) para um maior grau de desconfiança.

É por essa razão que o autor identifica a manutenção de uma imagem de conhecimento fidedigno para a Ciência, que se verte numa atitude de respeito para a maioria das formas de especialidade técnica, convivendo com uma ambivalência fundamental na relação entre sistemas peritos e indivíduos modernos:

Trata-se de uma ambivalência que reside no âmago de todas as relações de confiança, seja em um sistema abstrato, seja em indivíduos. Pois só se exige confiança onde há ignorância – ou das reivindicações de conhecimentos peritos técnicos ou dos pensamentos e intenções de pessoas íntimas com as quais se conta. A ignorância, entretanto, sempre fornece terreno para ceticismo ou pelo menos cautela. (p. 93)

As representações populares da perícia técnica e científica, que mesclam, geralmente, respeito com atitudes de hostilidade ou medo se manifestam via estereótipo, como o do técnico sem senso de humor e com pouco domínio da vida comum ou do cientista louco.

Atualizações por meio dos veículos de comunicação e de outras fontes e experiências negativas podem levar à descrença em qualquer um dos sistemas peritos ou no sistema em geral. Essa descrença manifesta-se pelo que Giddens classifica como 'aspectos ameaçadores da modernidade'. Os sistemas peritos respondem por dois dentre os sete riscos fundamentais da modernidade:

- Consciência do risco como risco: lacunas de conhecimentos no risco não podem ser convertidas em certezas pelo conhecimento religioso ou mágico
- Consciência bem distribuída do risco: muitos dos perigos corridos coletivamente são conhecidos por todos (GIDDENS, 1991 p. 127)

Assim é que a modernidade tem na Ciência a mola propulsora das mudanças e dos comportamentos, pautados na confiança no progresso do conhecimento humano – sistemas peritos. Por isso mesmo, é da Ciência que derivam os grandes temores advindos da profundidade e velocidade das mudanças, alguns dos quais podem ser identificados nos enredos das novelas analisadas neste trabalho.

Como não cabe ao presente estudo identificar o modo de produção do conhecimento científico dentro dos laboratórios e centros de pesquisa, mas de que maneira ele *ecoa* na sociedade, cabe agora investigar o mecanismo pelo qual as atividades científicas tornam-se conhecidas no meio social.

Divulgação científica

A movimentação das informações científicas para além dos laboratórios deve-se à chamada divulgação científica (DC), que tem por fundamento uma missão bastante democrática: levar os conhecimentos científicos para além dos limites da comunidade onde são produzidos, para o público amplo, desprovido, em geral, dos conhecimentos teóricos e metodológicos de que a Ciência lança mão em sua rotina de construção do saber. Os noticiários sobre Ciência compreendem o meio mais comum pelo qual a DC promove a 'popularização' ou 'vulgarização'³ do trabalho dos cientistas, razão da associação quase imediata entre divulgação e jornalismo científico. Outros canais são os livros didáticos, as aulas de Ciências do segundo grau, os cursos de extensão para não-especialistas, as histórias em quadrinhos, os suplementos infantis, folhetos de extensão rural,

³ O termo *vulgarização* deriva do francês *vulgarization*. Zamboni (1997) lembra a inadequação do termo traduzido ao português devido ao tom pejorativo que assume no Brasil a palavra vulgar como adjetivo que qualifica coisas de pouca qualidade.

campanhas, documentários, programas especiais de rádio e televisão etc.

A diversidade de meios de propagar o conhecimento científico leva à necessidade de delimitar o significado do termo 'divulgação científica' em relação aos correlatos 'difusão científica', 'disseminação científica' e 'jornalismo científico', por vezes empregados como sinônimos.

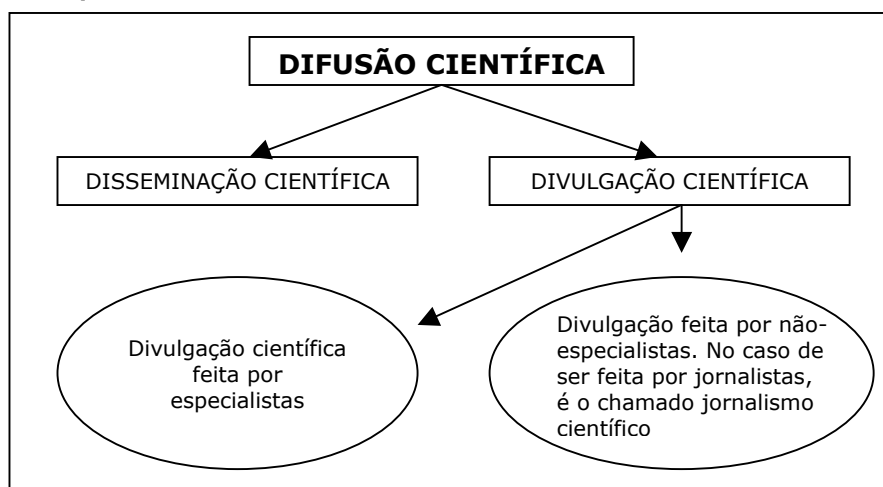
Público-alvo e, conseqüentemente, linguagem, diferenciam a divulgação científica da chamada disseminação científica (Gomes, 2000), cuja preocupação é a troca de informações entre os próprios cientistas, sejam eles de uma mesma área (disseminação intra-pares) ou de especialidades diversas (disseminação extra-pares), geralmente representada pelos periódicos especializados, anais e publicações de congressos. Enquanto esta emprega linguagem rica em jargões técnicos, aquela investe em linguagem o mais universalmente compreensível. Divulgação e disseminação fazem parte de um gênero mais amplo, a disseminação científica⁴, que comporta todos os meios de divulgação da Ciência, sem distinção de público: os periódicos especializados, os bancos de dados, os sistemas de informação acoplados aos institutos e centros de pesquisa, as reuniões científicas, as seções especializadas das publicações de caráter geral, as páginas de Ciência e tecnologia dos jornais e revistas, os programas de rádio e televisão dedicados a temas científicos e até mesmo os chamados 'colégios invisíveis'⁵.

No aspecto produção, enquanto os artigos e *papers* característicos da disseminação intra e extrapares são escritos exclusivamente pelos especialistas, a divulgação científica, com seus vários formatos, aceita a participação de diversos tipos de agentes, cientistas e não-cientistas.

A figura 1, reproduzida de Gomes (2000), esquematiza os campos de atuação os diversos gêneros da difusão científica.

⁴ A classificação de Bueno (1984 apud Gomes, 2000), empregada neste trabalho, diverge de autores como Pasquali (apud Gomes, 2000), que consideram difusão científica e divulgação científica expressões sinônimas.

⁵ Segundo Bueno (1984 apud Gomes, 2000), "os colégios invisíveis são canais informais de comunicação científica e tecnológica [...]. Operam por modalidades diversas de intercâmbio interpessoal, incluindo conversas, correspondências, telefonemas e reuniões de caráter restrito".

FIGURA 1: esquema da difusão científica

Com base nos estudos em comunicação na Ciência, Targino (2001) traz mais uma classificação para as possíveis formas de difusão do trabalho científico: a comunicação formal, da qual pertencem os livros, os periódicos, as obras de referência e outros tipos de publicações escritas formais; e a comunicação informal, predominantemente oral (telefonemas, palestras, visitas a museus), mas que também envolve outros tipos de evento, como e-mails, cartas, reuniões de associação, colégios invisíveis etc.

O presente trabalho adota a tríade de Bueno – difusão/disseminação/divulgação – sem, contudo, considerar que seja excludente em relação à classificação proposta por Targino, já que a primeira envolve público e linguagem, enquanto a segunda centra-se essencialmente no formato da mensagem, adequando à classificação mais tradicional da linguagem oral/escrita.

Em consonância com a classificação de Bueno, o cientista José Reis defende que a DC é “a veiculação em termos simples da Ciência como processo, dos princípios nela estabelecidos, das metodologias que emprega”⁶. Direcionada a um público geral, a linguagem é, portanto, o que melhor distingue a DC da disseminação científica.

⁶ Entrevista com José Reis. MASSARANI, Luisa et alli. *Ciência e Público*. Rio de Janeiro: Casa da Ciência – Centro Cultural de Ciência e Tecnologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2002. pág. 76.

Jacob (1985 apud BARROS, 2002) lembra que “A difusão científica⁷, por ocorrer em espaços não-formais de ensino, deve sempre estar preocupada com a abrangência de sua linguagem, uma vez que ela está dirigida a um público geral” (JACOB apud BARROS, 2002, p.37)⁸.

Definida como uma espécie de retextualização⁹ do discurso científico, a divulgação científica corre o risco de ser entendida como uma mera transposição de linguagem. Contra semelhante visão, Zamboni (1997) defende a D.C. como um gênero peculiar, com o propósito de tornar acessíveis informações especializadas a um público leigo. Trata-se de uma nova construção textual a partir do discurso do cientista, não se limita a mera reprodução.

Concordando com Zamboni, é possível resumir a divulgação científica como a atividade pela qual é possível levar ao público geral os conhecimentos produzidos sob o rigoroso método científico, relacionando-os com as modificações que podem trazer para a sociedade.

Propósitos da Divulgação Científica

Ao longo dos séculos, a divulgação científica esteve sujeita a motivações e interesses diversificados. Radicou-se com o propósito de levar ao grande público, além da notícia e interpretação dos progressos das pesquisas, as observações que procuram familiarizar esse público com a natureza do trabalho da Ciência e a vida dos cientistas.

A divulgação científica pauta-se na necessidade de aproximar cientistas e sociedade, contribuindo para a mudança de caráter da atividade científica, de individual para marcadamente social. Para Le Coadic (1996, p.27), “A informação é o sangue da Ciência. Sem informação, a Ciência não pode se desenvolver e viver. Sem informação, a pesquisa seria inútil e não existiria o conhecimento”. O autor atribui à comunicação, tanto a direcionada a especialistas quanto

⁷ O autor usa o termo ‘difusão científica’ como sinônimo de ‘divulgação científica’.

⁸ Muitos autores defendem que a divulgação científica acontece também dentro das salas de aula, sendo os livros didáticos e manuais instrumentos de DC. Posição aceita nesta dissertação.

⁹ O termo retextualização do discurso científico foi utilizado por GOMES (1996), ao se referir à transformação do discurso científico em discurso jornalístico.

a voltada para leigos, importante papel no desenvolvimento da Ciência.

Perspectiva semelhante assume Targino (s.d) ao lembrar a relação fundamentalmente dinâmica e interativa da Ciência com a sociedade: "A Ciência determina mutações sociais e, ao mesmo tempo, recebe da sociedade impactos que a (re)orientam em busca de novos caminhos, que lhe possibilitam responder a novas demandas e assumir novas prioridades" (p.39).

Amanda Krishman (1985 apud Albagli, 1996) enumera os seguintes papéis desempenhados pela DC:

- Educacional: ampliação do conhecimento e da compreensão do público leigo a respeito do processo científico e sua lógica, esclarecendo sobre a solução de problemas e estimulando a curiosidade científica;
- Cívico: desenvolvimento de uma opinião pública informada sobre os impactos do desenvolvimento científico e tecnológico na sociedade;
- Mobilização popular: ampliar a possibilidade de participação da sociedade na formulação de políticas públicas e na escolha de opções tecnológicas (ex: alternativas energéticas)

A crescente inserção sócio-econômica da Ciência pressupõe a aceitação do caráter benéfico da atividade científica e suas aplicações. Amplia-se, com isso, o interesse em melhor conhecer e controlar o que se faz em Ciência e o que dela resulta. A evolução da DC está intimamente ligada, portanto, à infiltração da Ciência na esfera pública.

Outras críticas à divulgação científica partem dos próprios cientistas quanto ao que apontam como caráter mercantil da DC em sua forma jornalística: para vender notícias, é necessário provocar emoções no público consumidor. Isso pôde ser percebido ao longo desta pesquisa, nas revistas semanais de informação, sobre os assuntos abordados nos períodos que antecederam e coincidiram com a exibição das telenovelas *O Clone* e *Barriga de Aluguel*.

Há também os que consideram a contribuição do jornalismo científico em fortalecer algumas ideologias dominantes. Algumas dessas idéias são apontadas por Marques de Melo (1982, p. 20):

- O mito da Ciência (Ciência como poder supremo)
- A neutralidade da Ciência (a Ciência e os fatos/fenômenos que ela descreve como autônomos dos contextos político, econômico e cultural)
- O preconceito no âmbito da própria Ciência (ênfase na 'big science' e suas aplicações tecnológicas e relegando menos espaço para os pequenos projetos e para as Ciências humanas e sociais).

Caminhos da pesquisa

A definição de conceitos para Ciência e divulgação científica e a discussão sobre o papel da Ciência na sociedade moderna permitem definir as categorias a partir das quais os capítulos das telenovelas (amostra discursiva) serão analisados. Para tanto, será considerada também a dimensão da construção dos sentidos presentes no referido objeto (construção lingüística, sonora e imagética). Esta segunda dimensão engloba um tratamento discursivo das cenas focalizadas, contempladas segundo categorias analíticas definidas com base no instrumental oferecido por Norman Fairclough (2001) para a Análise Crítica do Discurso, uma disciplina que, multidisciplinarmente, debruça-se sobre a instituição do dizer. Sobretudo a vertente crítica que sustenta ser o discurso, ao mesmo tempo, constituído e constituinte social, é de fundamental importância para a verificação das margens entre o que é meramente um dizer e o que é uma prática social, ou, qual a medida de contribuição das telenovelas na construção desse dizer à medida que reproduzem o dizer tido como senso comum. Verificar, enfim, a propriedade do discurso de promover mudança social.

A discussão dos conceitos apresentados nos tópicos anteriores é importante, pois a análise das cenas das novelas seguirá a concepção tridimensional de discurso como texto – o que se

materializa por palavras na cena enunciativa; prática discursiva – as condições sob as quais o texto foi produzido; e prática social – o ‘pano de fundo’ ou contexto que explica a produção e a significação do texto. A escolha de tais categorias teóricas deve-se às hipóteses anteriormente colocadas, de que a Ciência ajuda a construir uma imagem (identidade) de Ciência e cientista e de que reflete o discurso difuso na sociedade sobre Ciência e cientista, ao mesmo tempo em que contribui para sua formação. Como sugere o autor, o ponto de partida é a contextualização do ambiente econômico, político e institucional no qual o discurso é gerado.

Semelhante concepção de metodologia abre espaço valioso para a inclusão de pesquisas em diversas áreas que podem ajudar a compreender o contexto de produção e circulação de um discurso. No caso da divulgação científica nas telenovelas, são incluídas outras contribuições teóricas para atingir os objetivos propostos, tais como as noções de identidade social e *agenda setting*.

Especificamente sobre a relação real/ficcional e o poder de agendamento da telenovela, foi realizado um levantamento das matérias publicadas em duas revistas de informação geral de circulação nacional – *Veja* e *IstoÉ* – de um ano antes da estréia até a data de veiculação do último capítulo de cada uma das novelas estudadas. O objetivo é verificar o que estava em pauta na sociedade brasileira em relação à Ciência e se a veiculação das novelas contribui, de alguma forma, para o aumento na veiculação de assuntos relacionados ao tema Ciência.

A seleção da amostra discursiva

A escolha pela telenovela como objeto de análise se deve ao alcance do gênero no Brasil e ao claro interesse de propagar idéias a respeito de Ciência, transformando os temas tratados em pautas de discussões dentro e fora do âmbito familiar. Tal capacidade tem sido demonstrada de forma especial pelas últimas produções, sobretudo as de autoria de Glória Perez, entre outros fatores, devido à busca pela

verossimilhança que as produções passaram a empreender, com cuidado esmerado de dez anos para cá.

Adequadas aos objetivos propostos, as duas novelas escolhidas são emblemáticas: *Barriga de Aluguel*, de 1990, por ter sido a primeira telenovela a ter a Ciência como aspecto central no desenrolar de toda a trama, e *O Clone*, de 2001, por também ter focado a Ciência como tema central, desta feita ocupando o *plot*¹⁰ Ciência uma posição ainda mais destacada e com repercussão ainda maior devido ao fato de ter sido exibida no horário das 21h¹¹.

Estrutura do trabalho

Para atingir os objetivos propostos e levando em conta a metodologia adotada, o presente trabalho encontra-se organizado da seguinte forma: O capítulo 1 apresenta com maior riqueza de detalhes as novelas que emprestam o *corpus* da pesquisa, *O Clone* e *Barriga de Aluguel*; O segundo capítulo, que contextualiza o objeto telenovela, conceituando-o e enfocando o seu desenvolvimento histórico e aspectos de sua produção, busca estabelecer as práticas social e discursiva nas quais gênero ficcional em questão se insere. A idéia é investigar a possível vocação da telenovela para a divulgação da Ciência. O capítulo 3 enfoca, de forma mais aprofundada, a metodologia empregada a partir do estudo da produção de sentidos nas telenovelas com base no referencial teórico na Análise Crítica do Discurso, cuja obra 'Discurso e Mudança Social' sugere um roteiro de investigação do discurso para estudiosos das Ciências Sociais que é empregado aqui. O quarto capítulo analisa as cenas apresentadas nos primeiros e últimos capítulos de cada uma das telenovelas investigadas

¹⁰ Segundo os teóricos literários, uma narrativa de acontecimentos, com ênfase incidindo sobre a causalidade. Em linguagem televisual, todavia, o termo é usado como sinônimo de enredo, trama ou fábula. As produções geralmente se utilizam do *multiplot*: várias histórias acontecendo ao mesmo tempo, sendo "o *plot* principal aquele que, num dado momento, se mostrar o preferido pelo público telespectador" (COMPARATO, 1995.)

¹¹ Apesar de as novelas que vão ao ar após o Jornal Nacional serem conhecidas tradicionalmente como 'novela das 20h, o presente trabalho enfatiza o horário de exibição de *O Clone* como 21h devido a uma tendência das novelas começarem neste horário, verificada desde a década de 1990.

para verificação do tratamento discursivo recebido por Ciência e cientista nas novelas *Barriga de Aluguel* e *O Clone*.

1. A Ciência em Cena

Novelas de onde se origina o corpus de análise

Há décadas a Ciência freqüenta a tela pequena também na ficção. É de 1970 o registro de uma novela – *As Bruxas* – que tratava de um tema científico: a psicanálise. Concebida em uma época na qual ficção e realidade ocupavam extremos opostos. Do retrato pintado com as tintas carregadas do melodrama pouco se tirava de informação. Semelhante análise não é válida para as produções que cedem os capítulos ficcionais investigados nesta pesquisa, por isso mesmo tornando-as adequadas ao estudo proposto. Escritas e realizadas sob a crença de que telenovela de sucesso é telenovela que rende muitas discussões, influencia na vida real, processo que prescinde de verossimilhança, *Barriga de Aluguel* e *O Clone* foram ao ar após pesquisa de rigidez e sistematicidade quase científicos, envolvendo levantamentos, consultas, grupos de estudo, condizendo com o que se entende por processo de construção de uma telenovela na atualidade, como será visto no capítulo 3.

A centralidade delegada à temática científica e o fato de serem representantes do modo de conceber e apresentar uma telenovela nos começos das décadas de 1990 e 2000 (*Barriga de Aluguel* – 1990/91; *O Clone* – 2001/2002) são outras razões para a escolha pelas duas novelas. Se é verdade que as novelas brasileiras retratam o modo de pensar da sociedade, *Barriga de Aluguel* e *O Clone* podem ajudar a desnudar como se desenvolveu o senso comum sobre Ciência durante os anos que separam as exibições das duas produções.

1.1 Barriga de Aluguel

Exibida entre 20 de agosto de 1990 e 1º de junho de 1991, a novela *Barriga de Aluguel* precisou passar por uma batalha judicial para poder ser veiculada no horário das 18h. Caso resolvesse acatar a primeira decisão do Ministério da Justiça, A Rede Globo de Televisão teria exibido o folhetim às 20h, mas, segundo matéria do jornal Folha

de S. Paulo¹², devido à falta de critérios do órgão classificador, bastou trocar o nome – o argumento original intitulava a trama de ‘Novos Tempos’ – para a emissora garantir a classificação etária pleiteada para a sinopse abaixo reproduzida:

Ana, uma famosa jogadora de vôlei, é casada com Zeca e os dois vivem uma rotina tranqüila e organizada. No entanto, para completar a felicidade dos dois falta um filho, que o casal não pode ter. Eles, então, contratam Clara – uma jovem com dificuldades financeiras – para ser a mãe de aluguel, que gestará a criança em seu ventre. Clara esconde de todos sua decisão em alugar a barriga: do pai Ezequiel, um fanático religioso; e do namorado, o caminhoneiro João, completamente apaixonado pela moça. A gravidez de Clara é motivo suficiente para que sua vida mude radicalmente. Expulsa de casa pelo pai, ela vai morar com Yara, uma ex-prostituta, e rompe o namoro com João. Após o nascimento, Clara desfaz o trato e começa a disputa das duas mães pela posse definitiva da criança na Justiça. O conflito fica acirrado quando a maternidade passa a ser discutida. Quem tem realmente direito sobre essa criança? Os pais biológicos (Ana e Zeca) ou a mãe que gestou durante nove meses o bebê e que, por complicações no parto, não poderá engravidar novamente? A situação se complica quando Ana descobre o envolvimento entre Zeca e Clara.¹³

Já o boletim de programação da Rede Globo¹⁴ descreve da seguinte forma a trama de Glória Perez:

Com a cabeça cheia de sonhos e uma vida difícil, Clara decide resolver seus problemas quando aluga a sua barriga para ter o filho de Ana, uma famosa jogadora de vôlei que não pode ser mãe. Essa experiência, das mais modernas, acaba por modificar e tumultuar a vida das duas personagens, formando-se um triângulo com a inclusão de Zeca, pai da criança gerada pelas duas mães. A discussão polêmica sobre os novos bebês de proveta, como uma recente realidade científica, é o tema central de *Barriga de Aluguel*, escrita por Glória Perez e com direção geral de Wolf Maya, que estréia nesta segunda-feira, dia 20.

Clara, a jovem protagonista, começa a história trabalhando de dia como balconista e à noite como dançarina num moderno café. Quando se apaixona por Tadeu, um médico com poucos recursos financeiros, que estuda para apresentar tese, ela enfrenta a experiência de alugar a barriga para poder ter dinheiro e dar uma reviravolta na vida, unindo-se ao homem amado. Mas a criança, que começa a crescer dentro de si, modificará aos poucos os seus propósitos.

No outro extremo, com a vida confortável na Barra da Tijuca, Ana e Zeca formam o casal perfeito, mas a eles falta o filho que ainda não veio, por incapacidade de Ana em reter o feto. Quando a esperança dos dois quase chega ao fim, surge a oportunidade de terem o filho por intermédio de outro útero, o da mãe de aluguel, o que lhes vai custar muito dinheiro. O fato de a criança estar sendo gerada em outro corpo que não o de Ana vai abalar a vida do casal, com Ana querendo sentir os efeitos da gravidez e Zeca tecendo fantasias sobre a mãe de aluguel, que carrega seu filho.

Ao lado da questão da maternidade, abordada em vários aspectos pela novela, o universo de *Barriga de Aluguel* se amplia para mostrar o mundo do esporte, o mundo da dança, a vida no subúrbio, na mitificada Copacabana e nos mitificados ambientes das clínicas Genéticas. Neles, os diferentes personagens irão transitar, amar, viver seus conflitos e propor um autêntico retrato desses conturbados anos 90.

¹² Globo consegue liberar “Barriga” para as 18h, 20/08/90

¹³ CEDOC/Rede Globo

¹⁴ CEDOC/Agosto de 1990

Como é possível perceber com as duas reproduções, a trama de Glória Perez se propõe a retratar alguns mitos relacionados com a Ciência, como desvendar o universo das clínicas de Genética e discutir a inseminação artificial. Mas há outros ingredientes, como a paixão e os contrastes. As dualidades regem os conflitos criados pela autora, desde a própria vida da personagem Clara (Cláudia Abreu), filha de Testemunhas de Jeová, moradora de subúrbio, porém com trabalho em Copacabana e um comportamento contrário ao que prega a religião seguida pela família; o subúrbio e a vida dos que lá habitam contrasta com a Zona Sul e a vida de Ana e Zeca (Cássia Kiss e Victor Fasano), profissionalmente bem sucedidos, o que lhes rende uma vida confortável.

Em Ciência, o conflito entre os personagens Barone (Adriano Reys) e Miss Brown (Beatriz Segall) X Dr. Molina (Mário Lago) colocou, de um lado, a crença nos avanços tecnológicos da medicina, por meio, sobretudo, da Engenharia Genética e de outro a crítica aos altos investimentos feitos nas novas experiências antes de a medicina tradicional chegar a beneficiar a todos os que precisam. Para complicar um pouco mais, Beatriz Segall e Mário Lago interpretaram um casal de médicos apaixonados um pelo outro a vida toda mas que nunca tiveram coragem de se declarar. O cenário onde são realizadas as novas experiências do bebê de proveta é o ambiente onde esses três personagens travam o embate entre o moderno e o tradicional em termos de tratamentos e propósitos da Medicina. A pedra-de-toque no que se refere à Ciência, entretanto, é a discussão dos efeitos que as aplicações dos avanços tecnológicos têm na vida cotidiana, desarrumando gavetas antes invioláveis, como a questão da maternidade.

De acordo com o Boletim de Programação da Rede Globo, a sinopse de Barriga de Aluguel foi escrita em 1985 sem ter como ponto de partida nenhuma história real. Glória Perez afirma, no documento, que a trama nasceu da observação das coisas – exercício diário do escritor - e que não tinha vindo a público, até aquela época, nenhuma disputa entre mãe de aluguel e mãe contratante, mas havia a possibilidade, que foi com o que a autora relata ter trabalhado. Os

conhecimentos para compor a trama, que revelou algo de profético pois não demorou para que experiências semelhantes às retratadas na trama virassem realidade no Brasil, foram adquiridos em pesquisas sobre os avanços da Genética e os bebês de proveta. A idéia foi abordar uma temática que revelasse como o avanço científico modificou um processo natural e fragmentou a maternidade, introduzindo uma divisão entre as funções de gerar e de parir. Uma metáfora da fragmentação promovida pela modernidade em um âmbito geral.

1.2 O Clone

A novela das 21h *O Clone*, também escrita por Glória Perez e exibida entre 1º de outubro de 2001 e 15 de junho de 2002, aborda assuntos polêmicos, como diferenças culturais entre a sociedade ocidental e oriental, drogas e alcoolismo. No centro da trama, e também das polêmicas, está a discussão em torno dos aspectos éticos da clonagem humana, a partir de uma fictícia experiência bem sucedida com um clone que atinge a idade adulta.

A sinopse divulgada pela Globo traz as seguintes informações a respeito de trama e personagens principais:

O Clone tem início há cerca de 18 anos, quando Jade (Giovanna Antonelli), filha de muçulmanos - nascida e criada no Brasil - vê-se obrigada a se mudar para o Marrocos após a morte de sua mãe, Sálua (participação especial de Walderez de Barros), e passa a viver os conflitos de adaptação a uma cultura tão diferente. Nesta terra distante, Jade conhece o brasileiro Lucas (Murilo Benício), que está viajando pelo país em companhia de seu irmão gêmeo, Diogo (Murilo Benício), do pai Leônidas (Reginaldo Faria), da namorada deste, Yvete (Vera Fischer) e do cientista Albiéri (Juca de Oliveira). Lucas e Jade se apaixonam à primeira vista e estarão dispostos a enfrentar todos os obstáculos por esse amor. Enquanto Lucas (Murilo Benício) e Jade (Giovanna Antonelli) vivem o romance proibido, Diogo (Murilo Benício) decide voltar ao Brasil após uma discussão com o pai - ele não aceita a relação de Leônidas (Reginaldo Faria) com Yvete (Vera Fischer), a quem considera uma golpista. Mas acontece o inesperado: já no Rio de Janeiro, Diogo morre em um acidente de helicóptero, mexendo com a vida de todos os personagens da trama. A morte do afilhado confere a Albiéri (Juca de Oliveira) a coragem para concretizar um antigo sonho: a experiência da clonagem humana. A partir de células de Lucas, o geneticista faz o primeiro clone humano, que se chamará Leandro (Murilo Benício). A história de Glória Perez traça um interessante painel contemporâneo sobre a busca da identidade. A questão estará presente na dualidade da heroína Jade (Giovanna Antonelli), que vive dividida entre as culturas Ocidental e Oriental; na relação de dependência dos gêmeos Lucas e Diogo (Murilo Benício); na crise existencial do clone Leandro

(Murilo Benício), que sofrerá a angústia de tentar descobrir o seu lugar no mundo; e também na fragmentação dos personagens Mel (Débora Falabella) e Nando (Thiago Fragoso), causada pelo envolvimento com as drogas.¹⁵

Por enveredar por temas desconhecidos do grande público, para evitar erros e distorções, foi adotado o recurso das consultorias. Sobre clonagem humana, do geneticista Walter Pinto, de Campinas, e da doutora Aline Chaves Alexandrino; a equipe de pesquisadores da novela também consultou o geneticista Sérgio Simões. Já sobre cultura Islâmica, a consultoria foi do xeque (sheikh) Jihad Hassan Hammadeh, vice-presidente da Wamy (World Assembly of Muslim Youth) - Assembléia Mundial da Juventude Islâmica na América Latina, o que não impediu críticas como as publicadas em matéria da revista *Veja*¹⁶ que apresenta depoimentos de islâmicos que dizem desconhecer os países apresentados por Glória Perez como reais. Um exemplo é a forma como o Marrocos, país dos mais liberais do Islã, onde mulheres circulam com trajes ocidentais, é retratado.

Sobre a abordagem da Ciência, a autora deu a seguinte declaração quando na estréia da telenovela: "À medida que a Ciência avança, novos conflitos são introduzidos no nosso cotidiano. Quero discutir a questão Ética e os aspectos psicológicos de se clonar um ser humano. Como se sentiria alguém diante de sua cópia muitos anos mais jovem? Vale a pena trocar a diversidade da natureza na evolução da espécie por uma humanidade programada em laboratório?", pergunta a autora, em entrevista para a *Ciência Hoje*¹⁷.

No contexto de construção da trama de *O Clone*, os avanços da engenharia Genética ocupavam amplo espaço na mídia desde o advento da ovelha Dolly, em 1998. Coincidentemente, o cientista italiano Salvatore Antinori anunciou que faria o primeiro clone humano em novembro de 2001, um mês após a estréia da novela. O fato não se concretizou, mas o pesquisador italiano marcou presença nos jornais da vida real e da ficção, virando um personagem por diversas

¹⁵ CEDOC – Rede Globo, 2001. Boletim de Estréia.

¹⁶ 'Que Islã é Esse? *Veja*, 16 de janeiro de 2002

¹⁷ Clonagem humana: os limites entre o necessário e o possível. *Ciência Hoje* online. Disponível em: <<http://www.uol.com.br/cienciahoje/ch/ch176/clone.htm>>. Acesso em 21 Jan. 2004.

vezes mencionado ao longo dos capítulos. Outra coincidência curiosa é que pouco antes da estréia da novela, em 11 de setembro de 2001, as diferenças Oriente/Ocidente e a cultura islâmica viraram tema de discussão devido à investida terrorista contra as torres gêmeas do World Trade Center, em Nova Iorque, nos Estados Unidos.

1.3 Barriga de Aluguel X O Clone

Balogh (2002) atribui parte do sucesso da Rede Globo ante a concorrência à criação de uma grade de programação fixa para o horário noturno, que garantiu um público cativo para a emissora. “Além de manter um horário e uma grade de programação fixa, a Globo manteve ofertas de gêneros que se reiteram ao longo de muitos anos com pequenas diferenças” (BALOGH, 2002, p.159). A autora se refere às diferenças mais ou menos notórias nas produções exibidas nos três horários principais destinados às novelas: 18h, 19h e 20h. O primeiro horário é reservado para as histórias mais amenas, romancescas, de época ou *remakes*. Já o horário das 19h tem se consagrado como espaço do humor, enquanto o das 20h, o mais nobre, é o horário de tratar de temas mais fortes, polêmicos, histórias para adultos, tanto que uma das críticas à *Barriga de Aluguel* foi justamente o horário de veiculação. A crítica e parte do público concordaram com a primeira classificação sugerida pelo Ministério da Justiça e consideraram que a trama teria sido mais adequadamente exibida no horário das 20h.

Uma vez no horário das 18h, a trama tratou de exibir personagens mais amenos, romances e histórias paralelas mais amenas, como as passadas no cenário do ‘Copacabana Café’. Apesar disso, pode-se considerar a novela menos açucarada que suas companheiras de horário, como *Sabor da Paixão* (2002)¹⁸ ou *Agora é que são elas* (2003). Talvez essa tenha sido a chave para garantir

¹⁸ O Anexo A traz sinopses de todas as novelas citadas neste trabalho, com exceção de *Barriga de Aluguel* e *O Clone*, apresentadas no presente capítulo.

sucesso, possibilitando que a produção fosse 'esticada' por quase um ano de exibição, como acontece quando uma novela faz sucesso com o público ou o folhetim que a sucederá apresenta problemas.

Aprovado o gosto pela temática científica, *O Clone* aposta na Ciência de forma mais definitiva, desenvolvendo mais os conflitos gerados pelas experiências Genéticas e construindo uma identidade de maior complexidade para o cientista. Recursos possibilitados pelo horário de exibição, agora às 20h. No horário nobre, a trama ganhou maior destaque na mídia e mais pontos no ibope que *Barriga de Aluguel*.

É possível observar, nas duas tramas, uma diferença fundamental na abordagem dos assuntos. *Barriga de Aluguel* aposta mais em uma questão que vem a reboque da questão científica – ou tecnológica, se tomarmos tecnologia pela aplicação da Ciência e visto que nenhuma das duas novelas centra o foco no dia-a-dia dos laboratórios propriamente ditos, mas na aplicação dos conhecimentos adquiridos pela pesquisa: a mudança do referencial de maternidade provocada por uma nova forma de concepção por meio de duas mulheres, uma que fornece o óvulo e outra que aluga o útero. As questões Éticas da fertilização *in vitro* e da barriga de aluguel são enfoques mais periféricos. Em *O Clone*, a concentração maior é sobre a questão da Ética da clonagem humana, tendo como recursos dramáticos as cenas em que Leo, o clone, e Lucas, a matriz (interpretados por Murilo Benício), sofrem crise de identidade e provocam confusão na vida de outros personagens, sobretudo, Jade (Giovanna Antonelli).

Em comum entre as duas produções, além da questão científica, a aposta no universo do subúrbio carioca como forma de diversificar e tornar mais leve a trama e a autoria da acreana Glória Perez.

1.4 Glória Perez

Glória Maria Ferrante Perez estreou na teledramaturgia em *Eu Prometo*, como ajudante de Janete Clair, que acabou falecendo durante as gravações, em 1984.¹⁹ Até hoje, alguns críticos televisivos vêem nas tramas de Perez algo dos folhetins melodramáticos de Clair.

Aliado a adocicados romances, Glória Perez se especializou em levar para as salas de estar folhetins recheados de discussões atuais que, de alguma forma, influenciam o dia-a-dia dos telespectadores. "Gosto de temas instigantes, capazes de promover debates, de levar as pessoas a refletir sobre questões da atualidade", afirmou a autora em entrevista à *Ciência Hoje*. Foi assim desde a segunda produção, *Partido Alto*, em parceria com Aguinaldo Silva, cuja trama incluiu uma "campanha social" de denúncia pela falta de transporte público no bairro de Encantado, subúrbio carioca. Na extinta Rede Manchete, escreveu *Carmen*, em 1987, onde a novelista tratou o tema da Aids e esclareceu sobre as formas de transmissão da doença. Em *Explode Coração* (1995), levou ao ar, por meio do drama da personagem de Isadora Ribeiro, uma campanha de busca de crianças desaparecidas, incluindo na trama depoimentos das mães da Cinelândia - grupo de mulheres do Rio que decidiram se unir na luta pela busca de seus filhos - e fotos de crianças reais desaparecidas. Até o final da novela, cerca de 79 crianças foram encontradas depois de suas fotos serem exibidas. Em *Pecado Capital* (1998)²⁰, versão do original de Janete Clair, Glória Perez fez a personagem de Clara Garcia raspar a cabeça e virar símbolo das crianças com câncer. Em *De Corpo e Alma* (1992), contribuiu para o expressivo aumento do número de doadores ao Instituto do Coração, em São Paulo, ao prestar esclarecimentos sobre a importância da doação a partir da personagem de Cristiana Oliveira, que sobreviveu após um transplante de coração²¹. A campanha anti-drogas de *O Clone* mais que dobrou a quantidade de dependentes a

¹⁹ Glória Perez: perfil da candidata. Prêmio Revista Cláudia 2001. Disponível em: http://premioclaudia.abril.com.br/2002/gloria_perez01.html. Acesso em 20 set. 2003.

²⁰ CEDOC - Boletim de estréia de *O Clone*, 2001

²¹ CEDOC - Boletim de estréia de *O Clone*, 2001

procurar ajuda nas clínicas de recuperação durante a exibição da novela²².

Os veículos de comunicação são uma grande fonte de inspiração para a autora, justamente devido a essa preferência por temas atuais e polêmicos. *Barriga de Aluguel*, por exemplo, foi esboçada a partir de um artigo que a autora leu sobre a possibilidade de uma mulher gerar o filho de outra, experiência que já era feita em larga escala, inclusive em uma clínica de São Paulo.

1.5 Contexto científico das tramas

Para compreender quais assuntos constavam na pauta dos meios de comunicação no período de exibição das produções estudadas, procedeu-se o levantamento de matérias sobre Ciência publicadas nas revistas semanais de informação geral de circulação nacional. Foram investigadas as revistas *Veja* e *IstoÉ*²³ de 20 de agosto de 1989 a 1º de junho de 1991 e de 1º de outubro de 2000 a 15 de junho de 2002 (de um ano antes da estréia até a exibição do último capítulo de cada uma das novelas).

No início dos anos 1990, período referente à *Barriga de Aluguel*, o grande assunto em pauta era a corrida espacial – oito das 47 matérias publicadas na *IstoÉ* e 23 das 153 matérias encontradas em *Veja* enfocaram a corrida espacial de norte americanos, soviéticos e japoneses, cujo início da participação na atividade foi notícia de uma das matérias levantadas. Sobre Genética, *Veja* dedicou dez matérias enquanto *IstoÉ*, quatro. Matérias relacionadas com concepção somaram cinco no período, quatro em *Veja* e uma em *IstoÉ*. Total modesto, refletindo um ramo da Ciência que ainda iria se desenvolver a ponto de ganhar popularidade, tanto que os resultados do segundo período focado, referente a telenovela *O Clone*, já apresenta números bastante diversos.

De outubro de 2000 a junho de 2002, 86 das 410 matérias sobre Ciência publicadas na revista *IstoÉ*, e 22 das 167 publicadas em

²² Glória Perez: perfil da candidata. Prêmio Revista Cláudia 2001. Disponível em: http://premioclaudia.abril.com.br/2002/gloria_perez01.html. Acesso em 20 set. 2003.

²³ Época foi deixada de lado por ter sido lançada pela Editora Globo apenas em 1998

Veja enfocaram Genética. Na trilha do Projeto Genoma, cuja conclusão foi noticiada em fevereiro de 2001, do nascimento da Ovelha Dolly, primeiro mamífero clonado de uma célula adulta apresentada ao mundo em 1997 (tendo nascido em 1996)²⁴, a Genética ganhou considerável espaço nas matérias científicas, que deram conta da esperança de que a Genética seja capaz de trazer cura para doenças degenerativas. Em *Veja*, a maior parte das matérias relacionadas à Engenharia Genética refere-se à fertilização *in vitro*, manipulação de genes para escolha de características de bebês humanos, além de mecanismos de obtenção de filhotes de criação mais resistentes e imunes a certos males.

Revista	Matérias científicas	Genética
<i>Veja</i>	153	10
<i>IstoÉ</i>	47	4
Total	200	14

Tabela 1: Levantamento das matérias sobre Genética no período de 10/8/99 a 1º/6/91

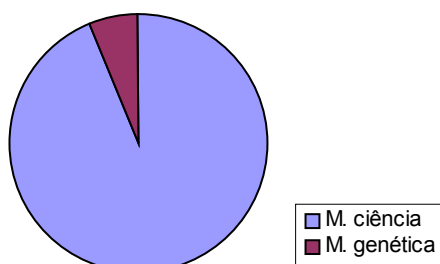
Revista	Matérias científicas	Genética
<i>Veja</i>	167	22
<i>IstoÉ</i>	410	86
Total	577	108

Tabela 2: Levantamento das matérias sobre Genética no período de 1º/10/00 a 15/6/02

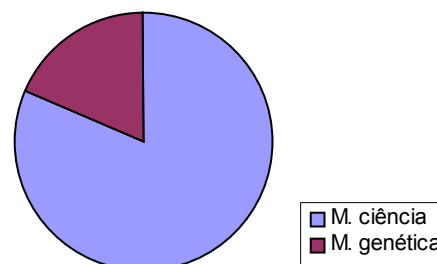
É evidente o aumento de matérias dedicadas a Genética do primeiro período investigado para o segundo, de 14 para 108, o que pode ser justificado, em parte, pelo maior interesse de *IstoÉ* por veicular matérias científicas (de 47 para 410). Quando os dados são considerados em termos percentuais, no entanto, fica claro o maior interesse pelo assunto: no primeiro período, Genética representou 6,15% das matérias científicas de *Veja* contra 13,7% no segundo período; em *IstoÉ*, passou de 6,38% para 20,8%.

²⁴ "Ovelha Dolly, 1º mamífero clonado do mundo, é sacrificado". Folha de S. Paulo Online, 14/02/2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ciencia/ult306u8460.shtml>> Acesso: 20 set. 2003.

**Participação do tema genética
(1º/10/00 - 15/6/02)**



**Participação do tema genética
(1º/10/00 - 15/6/02)**



O interesse no assunto aumentou graças às inovações, sobretudo a clonagem de animais. Obviamente, não é possível mensurar objetivamente a participação da telenovela nesse interesse, mas apenas afirmar que ela responde a um apelo popular por informações da área, ou, no mínimo, que ela pressupõe que a Genética pode vir a interessar, contribuindo para o sucesso da trama. As várias inserções de boxes, matérias vinculadas e exemplos inspirados nas tramas novelísticas como complemento de matérias científicas, no entanto, é sinal de que o fluxo de interesse caminha em via dupla. Nas duas revistas pesquisadas, *O Clone* pautou um total de 15 matérias.

Ainda sobre o assunto, as revistas trouxeram algumas matérias que tentam atrair pelo inusitado do fato, como uma batata transgênica que faz barulho quando precisa de água por ter recebido o gene de uma água viva²⁵.

Algumas notícias de experiências que não deram em nada, como o aparelho capaz de fazer eletrocardiograma por telefone ou o remédio de regenera massa óssea atacada pela osteoporose, reforçam a idéia de que o que é notícia para o jornalismo pode não ser notícia para a Ciência, do que deriva a já reconhecida contrariedade com que muitos cientistas dão entrevistas a jornalistas, temerosos de que sejam publicados fatos exagerados sobre suas experiências, pondo em xeque o rigor de seus métodos. Epstein (2002) localiza esse ponto de tensão afirmando que o conceito de notícia para os jornalistas é diferente do conceito de notícia para os cientistas: enquanto para os primeiros

²⁵ Revista Isoté 1631, p. 22

significa fato inesperado, inusitado, para os cientistas significa fato confirmado exhaustivamente.

Epstein (2002) ilustra com um exemplo as conseqüências potencialmente indesejáveis das condições de produção diferenciadas das formações discursivas comparadas no parágrafo anterior:

Nicotina ajuda a memória mostra estudo é o título de uma notícia de jornal seguida da informação de que pesquisadores norte-americanos explicaram que a nicotina melhora a memória e o aprendizado. A nicotina presente nas folhas de fumo, aumenta a transmissão de impulsos nervosos no hipocampo, região do cérebro responsável por aquelas funções. Segue uma citação da fonte da notícia: a revista *Nature*, sem mencionar a data ou o número. No sentido jornalístico trata-se de algo inédito, aparentemente referendado por uma revista científica altamente prestigiada, merecendo o espaço ocupado no jornal. No sentido científico, se trata de algo, possivelmente também inédito, mas que certamente deverá ser ratificado ou retificado por outros pesquisadores antes que possa ser aceito pela comunidade científica. (EPSTEIN, 2002, p. 105)

Nesse sentido, as telenovelas potencialmente agravam a tensão notícia para Ciência *versus* notícia para o jornalismo, na medida em que relatam, em suas tramas, fatos que o próprio jornalismo noticiam com palavras de modalização do tipo 'podem' como realidade confirmada e com todas as conseqüências para o meio social retratado, que, afinal, é muito semelhante ao meio social do qual os telespectadores fazem parte. Assim o foi com a gestação do óvulo fecundado de uma mulher no útero de outra e com o clone humano.

Isso acontece devido às peculiaridades de cada formação discursiva: o já mencionado caráter mercantil da divulgação científica em sua forma jornalística, que determina a necessidade de despertar a curiosidade do leitor, e o fato de a telenovela ser um gênero de entretenimento para consumo massivo, o que requer preocupação ainda maior com a conquista da audiência. Mesmo no caso da telenovela brasileira e suas características diferenciadas em relação às produções de outras nacionalidades, o que o público espera é distração, mesmo que a informação venha a contribuir como fator de legitimação e até conquista de novo público. As implicações resultantes dessas colocações são melhor discutidas no próximo capítulo.

2. Investigando a Telenovela

Quando se fala em telenovela no Brasil, a primeira característica que vem à mente de qualquer um que conheça razoavelmente a cultura nacional é a abrangência do produto, a capacidade de mobilização que possui a teledramaturgia seriada nacional. Não é à toa que as novelas são também apontadas como mecanismo máximo de atuação da indústria cultural no País, para o bem ou para o mal, conforme o olhar apocalíptico ou integrado que se lance sobre o produto.²⁶

Para entender como e por que as telenovelas adquiriram tamanha importância, uma opção é recorrer a aspectos históricos da evolução do gênero. Os tópicos apresentados adiante também traçam o histórico da Rede Globo de Televisão e o perfil da autora Glória Perez, providências necessárias ao conhecimento dos aspectos da prática social e da prática discursiva (produção, circulação e consumo) relativos ao gênero. Antes de qualquer coisa, se faz necessário, entretanto, delimitar um conceito para o que está sendo chamado de telenovela brasileira – um produto tipo exportação peculiar ao nosso país.

2.1 Definição e leis gerais

De modo simplificado, chama-se de telenovela à estrutura composta de uma narrativa única que se sucede mais ou menos linearmente ao longo de capítulos. A divisão da trama em capítulos, principal característica da telenovela, remonta ao gênero folhetim da França novecentista, do qual é originária. Adaptada ao veículo, obedece algumas leis: um roteiro básico em torno de uma história principal, geralmente de amor, conflitos familiares e de classes e um grande mistério a ser desvendado somente no final, embora por vezes

²⁶ As expressões apocalípticos e integrados foram usadas por ECO (1987) para caracterizar as posições teóricas a partir da Escola de Frankfurt – como é conhecida a principal representante da teoria Marxista da Comunicação – de ataque ou defesa dos meios de comunicação de massa.

possa ser facilmente presumido pelos telespectadores mais atentos. Histórias iniciadas no primeiro capítulo podem se arrastar indefinidamente, enquanto houver altos índices de audiência (MACHADO, 2001). Trata-se, no dizer de Campedelli (1985), de algo semelhante a um novelo se desenrolando, de onde, aliás, se origina a sua denominação (do italiano, *novella*). Em várias línguas, a palavra significa 'história curta', algo entre o romance e o conto, remetendo ao parentesco do gênero com a literatura.(CAMPEDELLI, 1985, p.19).

Semelhante definição de telenovela remete à sua constituição como um gênero, enquadrado no conceito sugerido por Bakhtin (1997), segundo o qual gênero é um "tipo relativamente estável de enunciado" (p.279). Trata-se de enunciados que obedecem a certas leis capazes de tornar sua aparição mais ou menos previsível, posto que permitem relacioná-los a outros – por exemplo, no caso da telenovela, desde as chamadas para a próxima produção das 21h os espectadores já têm uma idéia do que esperar da programação para o horário mesmo antes da estréia. A função do *teaser*²⁷ é de, basicamente, apenas reforçar que se trata de uma telenovela, apresentar o *plot* principal e os atores.

Dissecando a conceituação de Bakhtin, a 'estabilidade' dos enunciados é o que possibilita saber o que esperar dele, antes que ele ocorra, apenas conhecendo a qual gênero pertence – admitindo, é claro, um interlocutor conhecedor de suficiente número de leis do gênero em questão. Por outro lado, o gênero não está isento do processo histórico, podendo ser modificado ou até mesmo ter o fim decretado. Como exemplo, a história da telenovela brasileira comprova a possibilidade de mudanças nas leis de um gênero – muito do que se supunha característico do gênero na década de 1960 assumiu outras nuances, basta lembrar o domínio dos 'dramalhões' repletos de heróis e vilões, mocinhas sofredoras e zelo pelos 'bons costumes' nas sinopses das primeiras produções e comparar à preocupação cada vez mais presente com a verossimilhança. A mutabilidade da própria sociedade também imprime mudanças em todas as dimensões

²⁷ Chamada utilizada para despertar a curiosidade, antecedendo uma campanha de comunicação. (SAMPAIO, 1999)

constitutivas dos gêneros – dos temas tratados às rotinas de produção dos enunciados que os compõem. Nesse sentido, podem ser criados novos gêneros, a partir de necessidades práticas, por um processo que Bakhtin chama de 'transmutação', ou assimilação de um gênero por outro, formando um terceiro tipo.

Ainda segundo Bakhtin (1987), as principais leis que regem um gênero são compostas a partir de três dimensões principais:

- A dimensão do conteúdo temático – aspectos temáticos e sentidos gerados numa esfera discursiva, em conformidade com a esfera sócio-cultural.
- Dimensão do estilo – seleção lexical, frasal e gramatical condizentes com formas de dizer, que têm escolha determinada pelo gênero.
- Dimensão da construção composicional – procedimentos, relações e organização.

É importante mencionar que o presente estudo visualiza um paralelo entre a tríade de dimensões fundamentais determinantes de um gênero e a concepção tridimensional de discurso formulada por Fairclough (2001) para a introdução de uma metodologia de análise do discurso enquanto texto, prática discursiva e prática social. A visão de gênero como regido por leis de três dimensões fundamentais – temática, estilística e composicional – dá margem a uma abordagem de gênero harmoniosa com a metodologia anglo-saxã de análise do discurso. A temática como definida pela prática social; composicional, pela prática discursiva; e estilística, referente ao texto. Bakhtin (1997) enfatiza estar o gênero, desde a sua formação até a transmutação, inserido em um contexto social influenciador. É para dar atenção à análise dos diversos aspectos do objeto telenovela, semelhante à que será dada ao estudo dos capítulos das novelas que constituem o *corpus* desta pesquisa, que se torna pertinente discutir o conceito de gênero.

2.2 Reconhecendo a telenovela brasileira

Se existem leis mais ou menos estáveis que moldam o dito, há também uma instância pela qual o enunciado pode marcar sua individualidade. É o que se conhece comumente como estilo²⁸. Com a telenovela, acontece de maneira semelhante: há leis para o gênero, mas cada autor tem seu 'jeito' de fazer novela, seu estilo. E o estilo dos autores é, por sua vez, moldado pelo estilo de fazer novela de cada país, construções influenciadas por particularidades históricas da inserção do gênero em cada solo nacional e peculiaridades de cada nação.

No caso brasileiro, as telenovelas seguem, atualmente, as seguintes leis:

- A escolha temática recai sobre polêmicas e assuntos que recheiam as edições dos jornais – devido à peculiaridade brasileira de forte interação com o cotidiano -, amores, conflitos e sofrimento – herança de seus antecessores folhetim, radionovela, melodrama.
- A verossimilhança da versão nacional do gênero determina seleção lexical para os gêneros primários²⁹ reproduzidos do cotidiano, com escolhas que conduzem ao coloquial.
- Trata-se de um gênero altamente complexo devido à quantidade de gêneros primários que abriga e às formas de apresentação e controle da composição, planejadas conforme pesquisas de perfil do público-alvo, níveis de audiência e outras determinações estabelecidas pelas rotinas de

²⁸ “O modo como se relacionam ativamente forma e conteúdo” (POSSENTI, 1988, p. 2). O autor privilegia a questão da escolha ao formular o conceito de estilo, chamando atenção para as evidências de um sujeito ativo na produção de um dizer.

²⁹ Na teoria sobre os gêneros, Bakhtin (1997) propõe uma classificação entre gêneros primários e secundários. Tal classificação é matéria um tanto quanto obscura na obra bakhtiniana, melhor esclarecida pelos exemplos que traz do que propriamente pela teoria postulada: réplicas de diálogo, diários pessoais, relatos cotidianos ilustram ocorrências de gêneros primários; já romances, editoriais, e entrevistas são casos de gêneros secundários. Ou seja, a primeiridade ou secundidade de um gênero depende da complexidade do contexto da enunciação. Outra diferença é que os gêneros secundários são constituídos pelos primários. É por essa razão que, para estudar o percurso evolutivo do gênero, é necessário estudar tanto suas características históricas enquanto gênero secundário quanto dos modelos primários que veicula. A telenovela pode ser classificada como um gênero secundário tanto pelo complexo contexto de enunciação – sob os pontos de vista da produção e da circulação – como por reproduzir gêneros primários em sua composição. Sua evolução se dá, igualmente, em duas vias: por um lado, pelo desenvolvimento dos gêneros primários (dimensão temática), e por outro, por sua evolução enquanto gênero secundário (dimensão composicional), sendo que ambas determinam as escolhas estilísticas.

produção.

A ação dramática, nas telenovelas, se compõe de gêneros primários 'copiados' da vida real, mas não é apenas dos gêneros primários que a telenovela brasileira atual se compõe. A incorporação de outros gêneros secundários prova a sofisticação assumida por esse tipo de ficção nos últimos anos. Explicando com um exemplo, temos os depoimentos reais – gênero secundário – veiculados como parte da campanha antidrogas de *O Clone*³⁰ (o *merchandising*, concretizado por meio de mais um gênero secundário), uma sofisticação do recurso depoimento real, já utilizado em *Barriga de Aluguel* para que pessoas comuns pudessem expressar opinião sobre a maternidade do bebê disputado por Ana (Cássia Kiss) e Clara (Cláudia Abreu).

O exemplo dos depoimentos reais em *O Clone* serve também para mostrar que o gênero, ao incorporar outro, perde suas características originais. As leis do gênero depoimento, nas cenas, transformam-se em um outro gênero. Para conferir à telenovela a legitimidade original do gênero depoimento, entretanto, a autora toma o cuidado de não submetê-los completamente ao gênero telenovela. Tanto que a inserção nos capítulos sempre é pontuada pelo uso de uma sonoplastia característica que guia o telespectador no entendimento do que deve ser visto como trabalho de atores e fala de pessoas que contam experiências próprias. Um recurso eficaz de aproveitar a confiabilidade conferida por métodos de entrevista sem, contudo, confundir o telespectador ou prescindir de uma introdução explícita dos depoimentos reais dentro da ficção para evitar confusão.

Em 'O Clone', a inserção de depoimentos passou a contar, ela própria, com um conjunto de leis que a distinguiu das demais cenas da ficção. Foi da legitimidade conferida por tal padronização que a autora se utilizou ao criar oportunidades de os atores, sobretudo Osmar Prado (Lobato) e Débora Falabela (Mel), interpretarem depoimentos fictícios como se fossem reais. No caso de Osmar Prado, contudo, realidade e ficção andaram ainda mais próximas. Em depoimento ao programa

³⁰ Seguindo a tradição de realizar campanhas sociais em suas novelas, Glória Perez realizou uma campanha de apoio aos dependentes químicos que resultou em vários prêmios para a autora, principalmente devido ao aumento no número de pacientes que procuraram ajuda nas clínicas de recuperação

Vídeo Show, da TV Globo, que foi ao ar na época da exibição da novela, o ator admitiu já ter tido problemas com drogas e comentou o quanto identificava experiências do seu passado na personagem que interpretava.

Fica claro que a teoria de Bakhtin (1979) a respeito das palavras como arenas da luta de classes pode ser transposta também para o gênero. Afinal, são socialmente instituídos e constituem o lugar de onde as palavras podem cumprir eficazmente a vocação de servir de palco para as batalhas ideológicas. As telenovelas não fogem à regra.

Vale lembrar que a resistência de modelos fortemente identificados com o jeito 'antigo' de fazer novelas, como as produções binacionais exibidas pelo SBT – textos mexicanos e atores brasileiros – que resultam em 'novelões açucarados' deve ser considerada como prova de que evoluções não são sincrônicas.

O estilo brasileiro deve muito da diferenciação em relação aos vizinhos latino-americanos a um episódio político: a ditadura militar das décadas de 1960 a 1980, que vetou a liberdade produtiva para o teatro e provocou a migração de alguns autores dos palcos para as emissoras de TV como forma de continuar a sobreviver da dramaturgia.³¹ Bráulio Pedroso, Dias Gomes e Lauro César Muniz estão entre os nomes cujas criações mais contribuíram para a novela brasileira ser como é. Tramas melhor construídas e personagens mais complexos estão entre as diferenças frente a produções mexicanas e argentinas, por exemplo. Evolução responsável por uma certa ruptura na redundância compulsiva representada pela repetição eterna das mesmas histórias a cada nova produção, como ocorre com o melodrama. Daniel Filho (2001) observa que a novidade é uma das coisas capazes de dar 'charme' a uma telenovela, chegando mesmo a ser um dos fatores que garantem o sucesso de uma produção. No caso da novela brasileira, o fator novidade corresponde às discussões pautadas em acontecimentos reais. Um dos primeiros a incluir o recurso em seus roteiros foi Dias Gomes (MACIEL, s.d.), que comentava os acontecimentos políticos cotidianos por meio dos

³¹ MACIEL, Luiz Carlos. A experiência de ontem. Bravo On line, n. 49. disponível em: <<http://bravonline.uol.com.br/revista/bravo49/tv/index.php>> Acesso em 21 Jan. 2004.

diálogos dos personagens. Pode-se dizer que Glória Perez, autora investigada no presente estudo, é também seguidora dessa fórmula, inaugurando o filão científico com *Barriga de Aluguel*.

Segundo Balogh (2002), os mecanismos de reiteração das telenovelas incluem os ganchos³², as retomadas ou flashes do capítulo anterior, as músicas – tanto das trilhas como das vinhetas de abertura e fechamento, além da sonoplastia, que pode reiterar eventuais cacochetes como o agitar de pulseira do personagem de Lima Duarte em *Roque Santeiro*.

Do ponto de vista da apresentação, a telenovela brasileira leva ao ar, atualmente, entre cem e duzentos capítulos. Cada capítulo dura, aproximadamente, sessenta minutos, dos quais 45 são de ficção e os demais são de publicidade, repetições, chamadas etc. Os capítulos são construídos em segmentos, três ou quatro, intercalados por pausas para os comerciais. Quanto maior a quantidade de capítulos, mais diluídos os custos de sua produção, algo entre 150 e 180 milhões de dólares, segundo cálculos de Borelli e Priolli (2000), cifras que podem ser consideradas baixas se for levado em conta o preço de cada inserção publicitária de 30 segundos – em torno dos US\$ 24 mil. Ainda segundo Borelli e Priolli, por volta do segundo ou terceiro mês, a publicidade já cobriu todos os investimentos da produção, ainda mais contabilizando as inserções de merchandising³³ dentro da própria trama, por vezes criando subtramas. Na novela *Da Cor do Pecado*, de 2004, a personagem Preta (Taís Araújo) se envolveu em uma dessas minitramas de merchandising ao receber do namorado Felipe (Rocco Pitanga) uma declaração de amor escrita em um balão dirigível que trazia, em letras maiores que o texto romântico, a logomarca do

³² Ganchos são arranjos tais que permitem a inserção de comerciais com mínimo risco de perder o espectador para outra emissora. São clímax, que se distribuem da seguinte forma: um a cada break e outro maior no final do capítulo; No sábado, há o 'gancho do diálogo' ou 'grande break'. O escritor Marcos Rey (em depoimento reproduzido em Campedelli, 1985: 43) instituiu o conceito de gancho como *marketing do imaginário* na medida em que força o telespectador a não mudar de canal, a não desligar a TV. Além disso, segundo o autor, a influência do gancho – e do efeito de curiosidade que provoca – extrapola o meio, atingindo outros veículos, como revistas, jornais e publicidades, além dos diálogos cotidianos. É de Rey a observação de que os ganchos também funcionam como uma espécie de *teletortura* tanto para a audiência quanto para o autor, que tem a obrigação de inseri-los, a qualquer custo, em determinados momentos da trama.

³³ Schiavo (1998) define o *merchandising social* como a inserção intencional e motivada por estímulos externos de questões sociais nas tramas das novelas. No caso do merchandising de produtos, trata-se da inserção de publicidades nas tramas das novelas aproveitando e/ou criando situações apropriadas e utilizando os personagens como garotos-propaganda.

fabricante de pneus Goodyear.

A regra é de que trinta a quarenta personagens, em média, sejam suficientes para o desenvolvimento da trama de uma novela. *Mulheres Apaixonadas*, novela de Manoel Carlos exibida em 2003, no entanto, chegou a ter mais de cem. Esses personagens, por sua vez, dividem-se entre os núcleos principal e paralelos, conforme sejam responsáveis por retratar situações da trama principal ou das paralelas – aquelas que se desenvolvem simultaneamente à ação central, podendo ganhar mais ou menos espaço nos capítulos de acordo com os ditames da audiência. A existência de tramas paralelas é crucial para manter a audiência por conta da quantidade de capítulos e também porque, conforme destacam roteiristas como Doc Comparato (1995), por ser uma obra aberta, criada enquanto é exibida, a partir do 60º capítulo o autor não sabe mais o que contar, necessitando de bastante material para conduzir a história com interesse até o final. Além disso, são as subtramas que ‘seguram’ a produção quando há necessidade de aumentar a quantidade de capítulos, além de dar mais leveza quando o tema central é considerado ‘pesado’. As novelas enfocadas neste trabalho são exemplares. Em *O Clone*, por exemplo, o ‘Bar da Dona Jura’ ganhou mais espaço quando foi introduzida na trama a discussão sobre drogas, centrada na personagem Mel (Débora Falabela). Necessidade baseada no fato de a telenovela, independente de qualquer vocação para abordagem de temas importantes, é, antes de tudo, entretenimento.

O novelista brasileiro não é dono absoluto de sua obra, visto que, na telenovela, não só a exibição, mas também a concepção da história é feita aos pedaços, segundo um processo no qual a audiência é fator fundamental. Daniel Filho (2001) destaca a importância de uma fórmula importada dos americanos para ajudar na composição dos capítulos: o *group discursion*. Trata-se da reunião de 12 a 16 pessoas das classes A e B, e, a partir do Plano Real e a definitiva massificação dos aparelhos de televisão, também da classe C, para dar opinião sobre a trama quando ela chega mais ou menos ao vigésimo capítulo. As reuniões podem ou não se repetir ao longo da exibição dos demais capítulos, a critério do autor ou dos índices de audiência. Ainda de

acordo com Filho (2001, p.341), alguns autores, como Gilberto Braga, costumam conversar com os participantes ao final da reunião.

Janete Clair nomeou de 'processo do enquanto' (CAMPEDELLI, 1985, p.16) à regra de criação dos capítulos que determina que, para atender às expectativas da audiência, o autor vive com ela o suspense da continuação da história, posto que o fazer do autor está condicionado à opinião pública. Nesse ponto, a novela se revela mais dialógica que a literatura, já que, nesta, o autor só se relaciona com seu público depois de acabada a obra. No caso da telenovela, o dialogismo imprime traços mais profundos e imediatos, atendendo aos interesses dela como produto, do que resulta certo cerceamento da criatividade de quem escreve. Se a novidade é um dos fatores de sucesso de uma trama, ela está presa a fórmulas testadas da indústria. A ordem é apenas dar nova roupagem ao que já foi consagrado pelos pontos no Ibope. Fracassos de tramas que pecaram por propor modificações mais significativas, inclusive na linguagem, como é exemplo *As Filhas da Mãe*, de Sílvio de Abreu, reforçam a necessidade de recorrer às fórmulas mais ou menos padronizadas para a conquista da audiência. "O escritor torna-se um demiurgo e o público, um co-autor indesejado", cita Campedelli (op. cit., p. 22). Porém, vale acrescentar que o público co-autor acaba por se revelar imprescindível para o bom funcionamento do gênero segundo o que se propõe a fazer. É ele quem determina qual grau de novidade – aquela apontada anteriormente como uma das responsáveis pelo sucesso do gênero no Brasil – é aceitável.

Campedelli aponta, ainda, como características fundamentais da telenovela, a temporalidade própria – veicula diariamente acontecimentos que se sucedem conforme a ficção, além de poder ser espichada indefinidamente, ao sabor do que ditam as pesquisas de opinião – e a sucessividade – apresentação de histórias feita em progressão: cada *plot* parece ser autônomo, mas, na verdade, estão todos interligados, tornando-se comum um sem-número de coincidências entre personagens de núcleos diferentes.

2.3 Breve histórico da telenovela brasileira

Surgida em 1951, a telenovela brasileira se consolidou na cultura do País como um gênero ficcional singular, tal como assinalado por pesquisadores como Ortiz, Borelli e Ramos (1991), Martin-Barbero (2001), Balogh (2002) e Lopes, Borelli e Resende (2002), que destacam como aspectos peculiares o cuidado e a sofisticação nos detalhes de sua produção e, sobretudo, a identificação e interação profundas que estabelece com a sociedade brasileira. O programa seriado de caráter ficcional é responsável pela liderança da audiência de emissoras como a Rede Globo de Televisão no horário das 17h30 até as 22h. Um mergulho na história pode revelar como e por que esse gênero desfruta de tamanha popularidade.

Também denominada 'folhetim eletrônico', a telenovela tem parentesco com um outro gênero que desfrutou de popularidade igualmente acentuada na Europa oitocentista: o folhetim. Condizente com o contexto social daquele continente na época – ampla alfabetização, introdução de processos de impressão em larga escala, melhoria dos meios de transporte e quebra da barreira até então imperativa entre cultura de elite e cultura popular, as histórias em capítulos publicadas a cada edição tornaram-se importantes comercialmente para os jornais, mais ou menos como as telenovelas o são, contemporaneamente, para as emissoras que as produzem e veiculam no Brasil. A distância de mais de um século entre o sucesso do folhetim na Europa e de seu primo eletrônico brasileiro foi tempo suficiente para a adaptação do gênero literário às condições sociais 'tupiniquins' – baixa escolarização da população, pouco (ou quase nenhum) hábito de leitura –, tanto que o folhetim literário aparece, hoje, como nada além de um antecedente longínquo, sem, contudo, poder deixar de ser citado dada a sua importância na constituição do gênero telenovela. Afinal, é conforme as leis ditadas pelo folhetim que a telenovela é formada por vários encadeamentos dramáticos desenvolvidos por meio de situações-limite cujo encaminhamento se dá no capítulo seguinte.

A reconstrução do passado da novela nos coloca na presença de um movimento não-linear que, para se aclimatar ao solo brasileiro, teve que passar por outros continentes, desde a *soap-opera* americana até a radionovela latino-americana (RAMOS, 1991, p. 57).

A citação de Ramos sobre a necessidade de passar por continentes mais próximos – geográfica e culturalmente – até se instalar no Brasil remete a antecedentes ligados mais estreitamente com as telenovelas, deixando de herança não apenas a serialidade e o gosto por certos temas e tipos de personagens, mas também a formação dos realizadores das primeiras telenovelas, influenciando, inclusive, no aspecto da produção.

De acordo com Ortiz, Borelli e Simões (1991), as primeiras radionovelas surgiram nos EUA na década de 1930 e tiveram sucesso estrondoso. Já em 1940, os dez maiores programas em audiência são soap-operas, com a detenção de 92% da verba de patrocínio. Desde o aparecimento, esse tipo de produção parece estar intimamente atrelado a questões de mercado. Tanto que as primeiras *soap-operas* são realizações de agências financiadoras como a Procter&Gamble, Colgate-Palmolive e Lever Brothers para vender produtos de limpeza para as donas-de-casa. O comprometimento dos programas com os propósitos comerciais – assegurar audiência a um baixo custo e vender produtos – motivou, desde o começo, discussões em torno da Ética de cotas de patrocínio nas programações radiofônicas, liberadas em 1927, o que parece não ter prejudicado, em nada, a impressionante vocação comercial repassada, inclusive, às telenovelas, e que perdura até hoje, talvez ainda mais forte e com contornos mais sofisticados.

Ao contrário dos folhetins escritos franceses, as *soap-operas* não se organizavam em 'próximos capítulos' pois não havia uma trama central, um fio condutor para o desenrolar da história; em vez disso, havia personagens fixos, que viviam situações diversificadas indefinidamente, e por isso uma mesma *soap* poderia passar vários anos do ar (por vezes, mais de duas décadas). Seria o correspondente radiofônico às chamadas 'comédias de costumes' ou *sitcoms*.

Aproximando-se dos antecedentes mais estreitos da telenovela, o pioneiro em radionovelas na América Latina foi Cuba, que já possuía

a tradição do folhetim e da experimentação de outros produtos radifônicos dramáticos, como o radioteatro.

O pioneirismo cubano deve-se a interesses comerciais americanos de expandir mercado. Enquanto nos EUA o gênero continua direcionado principalmente para a mulher, em Cuba ele logo interessa a toda a família; as diferenças culturais ditaram o tom melodramático da radionovela cubana. Amor e sofrimento são os temas preferidos.

O fato de ter incorporado a mesma temática que o primo francês – o amor –, aliás, é indício de que o folhetim literário só não foi moda no Brasil, tanto quanto na Europa, devido ao alto grau de analfabetismo. Assim, a radionovela se especializou na dimensão melodramática do folhetim, apelando, sobretudo, para o universo maniqueísta: amor/ódio; fidelidade/infidelidade; justiça/injustiça, com personagens divididas entre mocinhos e vilões e muitas lágrimas derramadas até um final, invariavelmente, feliz. Fica visível o parentesco, não obstante o grau de sofisticação de produção e texto, da tele com a radionovela.

A respeito do melodrama, é interessante observar que sua influência não se processa apenas nas modalidades de novela, mas também sobre o romance e o cordel, na literatura, no teatro e no cinema, tanto que alguns autores afirmam que já faz parte de nossa memória narrativa.

A obstinada persistência do melodrama mais além e muito depois de desaparecidas as condições de surgimento, a sua capacidade de adaptação aos diferentes formatos tecnológicos não podem ser explicadas em termos de uma operação puramente comercial. Faz-se indispensável propor a questão das matrizes culturais, pois só daí é pensável a mediação efetivada pelo melodrama entre o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano, quer dizer, massivo. Do cinema ao radioteatro, uma história dos modos de narrar e da encenação é, em grande parte, a história do melodrama. (BARBERO, 1997, p. 166).

O intento americano de expandir mercado deu tão certo que rapidamente o gênero desenvolvido em Cuba chegou ao Brasil. Em 1941 entrou no ar a primeira radionovela brasileira – *A Predestinada* – pela Rádio São Paulo. Levando ao ar textos de autores cubanos

traduzidos, as radionovelas seguiam o padrão testado em outras partes da América Latina: a) temática folhetinesca e melodrama; b) público-alvo formado por donas-de-casa. Gessy Lever e Colgate Palmolive mantinham seus próprios estúdios de rádio e produziam novelas, distribuídas para todo o continente, tal qual a área de atuação das empresas. Quem coordenava eram as agências de publicidade. O sucesso rápido pode ser atestado em números: entre 1943 e 1945 foram transmitidas 116 radionovelas apenas na Rádio Nacional, ou 2985 capítulos, com audiência crescente na mesma medida em que aumentava o número de aparelhos. No rastro das primeiras produções multinacionais, foram criadas as primeiras equipes de produção e autores nacionais, responsáveis por um certo *know how* em literatura dramática que terá sua importância quando da implantação da telenovela.

A passagem da rádio para a telenovela foi possível, em primeiro lugar, obviamente, devido ao surgimento do aparato tecnológico que a abriga. Inaugurada em 18 de setembro de 1950, para uma 'população' de apenas 2000 aparelhos, a TV Tupi foi a porta de entrada da Televisão no Brasil, cerca de cinco anos depois de seu aparecimento em quase todos os países do mundo ocidental. A programação constava, basicamente, de noticiários em estilo radiofônico, debates, entrevistas, programas educativos e de distração.

A televisão sintetizou, em suas diversas formas de teledrama (seriados, telenovelas etc), toda a experiência do livro, do cinema, do teatro, do rádio, intensificando a fascinação dos efeitos visuais (SODRÉ, 1984, p. 37).

É interessante observar que, apesar do fascínio e das possibilidades oferecidas pela imagem, as primeiras produções tinham como marca o improviso, não apenas devido à precariedade da própria estrutura empresarial que sustentava as emissoras como pelo próprio despreparo dos primeiros produtores, que possuíam experiência em rádio, mas demoraram um pouco a adaptar seus conhecimentos ao novo veículo. Os atores, em sua maioria também originários do rádio, tinham dificuldades em adotar postura adequada ao meio televisivo:

Acostumado a utilizar só a voz em seu trabalho, não tinha uma expressão corporal adequada quando se encontrava diante das câmeras. O resultado é que a locução saía perfeitamente, mas a postura do corpo ficava em total desacordo com as necessidades da cena que estava sendo interpretada. Além disso, havia a dificuldade de decorar scripts. Habitados a ler diante do microfone, os atores tinham sérios problemas em memorizar textos. (SILVA, 1981, p. 17)

As primeiras novelas na TV tiveram de esperar, ainda, pelo surgimento e declínio de um outro tipo de ficção seriada – o teleteatro – e eram bem diferentes do que hoje se tem em mente como característico do gênero: capítulos curtos, contra os quase sessenta minutos atuais, e periodicidade semanal estão entre as diferenças.

Em cerca de cinco décadas de história, foram nas décadas de 1960 e 1970 que se processaram as mais profundas modificações do gênero. Tanto que os dados apresentados por alguns historiadores da telenovela (Campedelli, 1985; Ortiz, 1994; Pallotini, 1998) permitem dividir o período em quatro fases básicas. O Quadro 1 foi desenvolvido³⁴ para mostrar, em linhas gerais, os principais acontecimentos desses vinte anos cruciais. Além dessas quatro fases, o quadro mostra também as inovações processadas no gênero dos anos 1970 até a década de 1990, período das telenovelas enfocadas a partir da observação das principais mudanças que ocorreram e permitiram a que se chegasse ao padrão de produção das telenovelas na primeira década do século XXI. O quadro traça um panorama histórico das telenovelas brasileiras que parece bastar ao objetivo proposto no presente trabalho, uma vez que não pretende remontar de forma minuciosa a história da telenovela. As informações postas aqui, acrescidas de outras a serem expostas ao longo do capítulo, parecem bastar para compreender como se deu a transformação da telenovela em parte integrante da vida brasileira, verificando sua influência e vocação de divulgar a Ciência.

³⁴ Na literatura pesquisada, alguns autores apontam para a possibilidade de periodização. Em Ramos e Borelli (1991), a história da telenovela é dividida em dois períodos: 1963-70 e décadas de 70/80; Já Campedelli (1985) sugere a existência de quatro fases: folhetim melodramático, folhetim exótico, telenovela-alternativa e telenovela-chanchada. Fernandes (1997) demarca os seguintes períodos: 1963-1965, influência na programação diária, linguagem do dia-a-dia e liderança global. O quadro 1 toma de empréstimo a esses autores a idéia de periodizar, preocupando-se, contudo, com um maior detalhamento, do que resulta, dentre outras diferenciações, maior quantidade de períodos.

Quadro 1: evolução histórica da telenovela brasileira

Primeiro Período	O QUE Das primeiras produções à telenovela diária	COMO A telenovela, que iniciou como versão televisiva da radionovela, exibida sem periodicidade certa, em produções curtas, de poucos personagens e poucos minutos a cada capítulo, ganha versão diária: 2-5499 <i>Ocupado</i> e insere-se definitivamente na grade de programação; Os temas enfocados pelas tramas ainda são completamente alienados dos problemas brasileiros, panorama que só vem sofrer mudanças alguns anos mais tarde. Telenovela serve apenas ao entretenimento.
	QUANDO Até o início dos anos 1960	
	NOVELAS <i>Sua Vida Me Pertence</i> <i>A Moça que Veio de Longe</i> 2-5499 <i>Ocupado</i>	
Segundo Período	O QUE Conquista da audiência	COMO Luta pela audiência: Tupi, Excelsior, Record e Globo dividem a preferência do público e investem nas telenovelas como mecanismo de liderança; Domínio dos dramalhões e dos folhetins exóticos, sob a coordenação de Glória Magadan. Ivani Ribeiro, primeira a desobedecer a cartilha cubana - argentina de fazer novela, ocupa o horário das 19h30 na Excelsior com textos temperados com uma pitada de realidade local.
	QUANDO Meados dos anos 1960	
	NOVELAS <i>Direito de Nascer</i> <i>O Ébrio</i> <i>Redenção</i>	
Terceiro Período	O QUE Surgimento do Anti-herói	COMO Exibição de <i>Beto Rockfeller</i> , um divisor de águas na teledramaturgia brasileira por ter como protagonista não um herói, mas um personagem dicotômico em si mesmo. A telenovela, exibida pela Tupi, rompe também com a linguagem vigente, introduzindo diálogos coloquiais gírias e expressões populares. Introdução de temas políticos nas tramas, impulsionado pelo endurecimento da ditadura. Rockfeller segue uma orientação da vida cultural de reação à ditadura, inserindo-se no contexto cultural do Cinema Novo, ilustrado na adaptação para a 'telona' de Macunaíma, 'o herói sem nenhum caráter', do qual Beto Rockfeller é par.
	QUANDO Final dos anos 1960	
	NOVELAS <i>Beto Rockfeller</i> <i>A Cabana do Pai Tomás</i> <i>Seu Único Pecado</i>	
Quarto Período	O QUE Abrileiramento do Gênero	COMO Processo iniciado por Janete Clair, principalmente em dupla com Daniel Filho, cujo primeiro sucesso foi <i>Irmãos Coragem</i> (1970). Visão atenta da classe média, do sujeito branco em busca do lucro, coerente com o real (a publicidade de <i>Véu de Noiva</i> , de 1969, anuncia uma novela onde 'tudo acontece como na vida real'). Deslocamento da ação cênica, antes centrada apenas na sala, para outros cômodos da casa
	QUANDO Década de 1970	
	NOVELAS <i>Irmãos Coragem</i> <i>Véu de Noiva</i> <i>Escalada</i> <i>O Bem Amado</i>	
Quinto Período	O QUE Telenovela invade o cotidiano	COMO A Rede Globo e a Manchete consolidam-se como importantes produtoras de telenovelas. Na Rede Globo, as novelas dividem-se, ao longo dos horários, segundo os temas enfocados. Surgem as 'telenovelas chanchadas' no horário das 19h
	QUANDO Década de 1980	
	NOVELAS <i>Roque Santeiro</i> <i>Bebê à Bordo</i> <i>Vale Tudo</i> <i>Que Rei Sou Eu?</i>	
Sexto Período	O QUE Sofisticação do gênero	PORQUE/COMO As novelas assumem aspectos apurados de produção, incluindo técnicas típicas de outras esferas, como jornalismo e psicanálise, devido à necessidade de busca pela aproximação com a realidade. As novelas firmam-se como veículo, além de entretenimento, de informação para um público que não possui acesso fácil a outros veículos.
	QUANDO A partir da década de 1990	
	NOVELAS <i>Barriga de Aluguel</i> <i>Por Amor</i> <i>Laços de Família</i> <i>O Clone</i>	

Campedelli (1985) defende, partindo do percurso que refaz das escolhas temáticas e características, que as telenovelas atuais se originaram dos folhetins alternativos, tramas nas quais se incluíam questões de cunho social. A produção apontada como inaugural dessa fase é Beto Rockfeller, inovadora por incluir diálogos mais coloquiais e tom psicológico. O sucesso dela e de outras, como *Gabriela*, fez com que a Rede Globo de Televisão reservasse o horário das 22h para as produções ditas 'experimentais'. Mais tarde, *O Casarão* antecipou o formato para as 21h, mas o fracasso de audiência de Espelho Mágico encerrou a temporada das novelas alternativas na década de 70, sem, contudo, impedir que a preocupação de verossimilhança com o cotidiano nacional de tais produções fosse retomada, agora de maneira muito mais aparente e sofisticada, nas telenovelas atuais.

A fórmula da telenovela nacional, uma mistura folhetinesca de imaginário, mitos e questões sociais, formou-se a partir das matrizes aqui delineadas. A inclusão em maior grau de ideologia nas histórias, das escolhas temáticas ao próprio texto, permite a difusão de valores, que são lançados para a família, seu receptor natural, com o intuito de serem absorvidos e cumpridos, aspecto norteador das hipóteses nas quais se baseia o presente estudo.

2.4 A telenovela como produto

São dados do Censo Demográfico 2000: existem, no Brasil, cerca de 26,2 milhões de domicílios com aparelhos de TV, servindo uma população de 107,1 milhões de pessoas, o que corresponde a cerca de 72% da população total do País³⁵. Quanto à audiência, em 1994, cerca de 66% dos aparelhos permaneciam ligados no horário nobre, a maioria dos quais, sintonizados na Rede Globo (SCHIAVO, s.d., p.3). Não é à toa que a televisão enquanto veículo de massa e a Globo enquanto emissora-símbolo sejam tão amplamente enfocados em estudos sobre a chamada 'cultura' ou 'sociedade' de massa.

³⁵ fonte: www.ibge.com.br

Uma idéia sobre a complexidade do referido veículo é dada pela quantidade de papel gasto em discussões a respeito do conceito de televisão e do seu significado sem que se tenha chegado a uma conclusão definitiva. Para Meyersohn (apud CAMPEDELLI, 1985), a televisão é entretenimento.

Já foi chamada de tudo, desde pajem de crianças até esbanjadora de tempo; tem sido amaldiçoada por estragar a vista e corromper a juventude; tem sido encarnada como o mal da segunda metade do século. Mas ninguém a acusou de ser 'entretenimento', ainda que isso seja tudo o que a televisão é *per se* (CAMPEDELLI, 1985, p. 6).

O motivo principal de tamanho sucesso de vendas e uso do equipamento que gera imagens captadas de uma antena por meio de um tubo e um sem-número de outros componentes situa-se no gênero telenovela, apontado por muitos como o símbolo da Televisão no Brasil. No País, telenovela é conhecida, praticamente, como sinônimo de Rede Globo de Televisão, dada a quantidade de produções de sucesso de público veiculadas, de que são exemplos a telenovelas enfocadas como objeto no presente estudo.

Geralmente, as novelas são escolhidas de acordo com interesses da empresa e da comercialização, sendo permitido seu enquadramento em uma categoria de cultura de produção industrial classificada por diversos teóricos, seguidores da escola de Frankfurt³⁶, como 'cultura de massa'. Não apenas pela submissão aos interesses da empresa, mas devido ao que isto representa no aspecto da produção – sua concepção em obra aberta e repetição de fórmulas prontas, de modo a facilitar sua compreensão por parte do telespectador. Para os críticos mais ferrenhos, processos pelos quais ajuda a promover o assujeitamento.

Uma visão 'apocalíptica' de novela como cultura de massa assujeitante rejeitaria a hipótese traçada para o presente trabalho que

³⁶ Frankfurt – Denominação pela qual ficaram conhecidos os teóricos que desenvolveram e/ou seguiram a chamada 'Teoria Crítica'. Os *frankfurtianos* concentraram esforços nos estudos sobre o 'aspecto industrial de produção da cultura' veiculada pelos Meios de Comunicação de Massa (MCM), separando a 'cultura de massa' da 'cultura popular' e da 'alta cultura'. O aspecto alienante foi enfocado pelos teóricos mais apocalípticos, enquanto os integrados – assim chamados por estarem alinhados à lógica do Capital (ECO, 1987) – celebram os meios de massa como únicos capazes de promover a democratização da cultura, pelo amplo acesso potencializado.

vê nesse tipo de produção a possibilidade de divulgar Ciência já que a repetição eterna de fórmulas prontas sob forma e conteúdo tornaria inviável a veiculação de assuntos novos. No caso brasileiro, não é exatamente isso o que acontece. Como já mencionado, o histórico do desenvolvimento do gênero em solo nacional aponta para a menção a fatores novos, geralmente emprestados das páginas de jornais, quase que como uma regra de composição para legitimar o gênero. E a legitimação do gênero é, sem dúvida, mais um fator para transformar a telenovela no produto mais rentável da indústria cultural no Brasil, não só pela venda de espaço publicitário e negociação para exibição no exterior, como pela venda de uma gama cada vez maior de produtos. Em *O Clone*, por exemplo, foram lançados seis CDs como trilha sonora.

2.5 Rede Globo – a indústria da telenovela nos anos 1990

O título do presente tópico atribui a uma emissora – a Rede Globo de Televisão – o título de ‘a’ indústria da telenovela na década de 1990 apenas por fidelidade ao enfoque do estudo, limitado a duas produções do período. Para ser fiel à realidade, é necessário ressaltar que o destaque da Globo como produtora de folhetins eletrônicos começou bem antes do período em questão, sendo as novelas as grandes responsáveis pelo monopólio da emissora sobre a preferência dos que ligam os televisores todos os dias (74% de *share* no horário nobre, 56% no matutino, 59% no vespertino e 69% de *share* de audiência no horário noturno).

Segundo dados do site oficial³⁷, a Globo cobre praticamente todo o território nacional, sendo vista por 99,84% dos 5.043 municípios brasileiros por meio de 113 emissoras entre Geradoras e Afiliadas. No mercado publicitário, a participação da Globo corresponde a 75% do total de verbas destinadas à mídia televisão.

³⁷ <http://redeglobo3.globo.com/institucional>

A empresa começou a operar em abril de 1965, apenas na cidade do Rio de Janeiro. Logo depois veio São Paulo e, no início da década de 1970, Belo Horizonte, Brasília e Recife. Segundo Ramos (1991), o Governo Militar (1964 – 1985) foi generoso com a Rede Globo, permitindo investimento estrangeiro, oferecendo empréstimos pelos bancos oficiais e criando infra-estrutura capaz de garantir sua conformação em grande rede.

Borelli e Priolli (2000) localizam na associação ao grupo americano Time-Life, feita três anos antes da inauguração da emissora, a chave para o diferencial da Globo frente às concorrentes. Otto Lara Resende destaca:

O modelo da Globo é o modelo de uma cadeia americana até na publicidade. Tudo, até o linguajar, é americano, a determinação de que um documentário tem 40 minutos, porque a atenção do espectador comum dura 12 minutos por segmento, tudo isso vem estudado e cronometrado dos EUA. (RESENDE apud BORELLI e PRIOLLI, 2000, p.82).

Dos americanos, de acordo com Borelli e Priolli (2000), a emissora também herdou a idéia de que um programa televisivo e uma marca de macarrão se igualam do ponto de vista comercial – ambos devem gerar lucro. Sob esse ponto de vista, iniciou-se a concepção de produção industrial da programação da Globo, que inclui especialização de setores como cenografia e figurinos. É dessa forma que a Globo cria e realiza a maior parte da programação que coloca no ar durante as 24h do dia, algo em torno de 4.420 horas anuais de programação própria.

Ainda perseguindo o ideal da lucratividade, toda a programação que vai ao ar tem os índices de audiência monitorados, sobretudo a partir da criação, em 1972, do Departamento de Análise de Pesquisa. Uma das funções desse departamento é pôr em ação o que ficou conhecido como *sistema de trilho*, que consiste em comparar o desenrolar da programação com o comportamento da audiência. No caso da telenovela, os trinta primeiros capítulos são analisados semanalmente; caso a audiência não corresponda da maneira esperada, opta-se por uma intervenção na trama a partir das expectativas do público colhidas por meio dos grupos de discussão. Em

1991, por exemplo, diante da perda de audiência para o SBT no horário de exibição da novela *O Dono do Mundo* (43 pontos contra média histórica de 60 neste horário), o próprio presidente da Globo, Roberto Marinho, se manifestou em favor de uma 'transformação' na novela³⁸. Tudo porque, como declararia em 1998 à Folha de S. Paulo Roberto Irineu Marinho, "A Globo não admite ser nada menos do que líder absoluto o tempo todo, em dominância total".³⁹

Além do profissionalismo seguindo os moldes adquiridos a partir da parceria com o Time-Life, a Globo contou com o apoio do governo para pleitear semelhante posição de liderança absoluta. A classe média em ascensão a partir do 'milagre econômico' determinou a mudança de programação, antes popularesca, para produções que atendessem mais ao gosto médio, perfeitamente condizente com os interesses econômicos publicitários, de onde surgiu a estética "limpa de qualquer ruído, tanto estético quanto político" (BORELLI e PRIOLLI, 2000, p.86). Para tanto, foi imprescindível a supremacia tecnológica – a emissora foi a primeira a dominar o uso do videoteipe, a maior inovação da televisão até hoje, e do satélite. A saúde financeira que permitiu o descompromisso com as forças políticas no poder antes da ditadura, garantida pela visão mercadológica do negócio televisivo, favoreceu a emissora quando da ascensão dos militares não só pela derrocada de emissoras comprometidas com o poder derrotado, como as TVs Excelsior e Tupi, respectivamente dos grupos Simonsen e Diários Associados, mas também porque a estética despolitizada e oficialista da Rede Globo atendia aos interesses militares de propagação de sua ideologia por todo o País. Devido a esse intuito, é do último período de exceção da história brasileira a construção das bases para o desenvolvimento da televisão brasileira.

A produção em escala industrial é garantida, desde 1994, pela inauguração do Projac, o maior centro de produção de TV da América Latina, uma área de um milhão e trezentos mil metros quadrados com um total de 150 mil metros quadrados construídos que abrigam superestúdios, módulos de produção e galpões de acervo.

³⁸ Folha de S. Paulo, 23 de abril de 1995 apud Borelli e Priolli, 2000, p.34

³⁹ Folha de S. Paulo, 26 de março de 1998 apud Borelli e Priolli, 2000, p.93

2.5.1. O Padrão Globo de Qualidade e a telenovela brasileira

Muito do que a telenovela brasileira é hoje se deve a peculiaridades da inserção e consolidação do gênero em nosso País, mas também é válida a afirmação que dá conta da influência do chamado 'Padrão Globo de Qualidade' para a configuração das produções nacionais. Para emocionar, a telenovela brasileira, hoje, necessita de identificação, verossimilhança. O fator tecnologia, acompanhada de uma acurada produção, é imprescindível para conferir verossimilhança. Das produções passadas em cenários distantes do real, claramente forjados, geralmente em ambientes internos, os produtores das telenovelas são capazes de reproduzir, hoje, qualquer cena com semelhança total com a realidade. Das cenas dos telejornais da noite, que intercalam as produções ficcionais, não há uma ruptura, do ponto de vista da possibilidade de crer, daquilo o que é exibido pelas novelas.

A evolução tecnológica aliada à busca pela verossimilhança como mecanismo de identificação do público são fatores essenciais no desenvolvimento da telenovela em terras brasileiras para se chegar às hipóteses que norteiam este trabalho, sobre a possibilidade de divulgação e discussão de fatos reais na ficção, sobretudo foram essenciais para certas características apresentadas pelas duas produções analisadas, *Barriga de Aluguel* e *O Clone*.

Cabe, entretanto, reconhecer que a telenovela se sustenta por ser uma arte ligada essencialmente ao popular, não pretendendo uma falsa erudição. Ela deve, por definição, ser redundante, repetitiva. Se é verdade que a novidade é um dos ingredientes de sucesso dos exemplares brasileiros, ela tem que ser mostrada quantas vezes forem necessárias até toda a audiência tomar conhecimento dela. Da necessidade de redundância se origina a vocação para o agendamento, a ser analisada no tópico a seguir.

2.6 As telenovelas brasileiras e a realidade social

Têm ganhado força, nas últimas décadas, estudos sobre os efeitos dos *mass media* e a forma como constróem a realidade social tendo como pressuposto uma comunicação influenciadora – e não diretamente interventora – sobre o modo como o destinatário organiza a sua imagem do ambiente (WOLF, 1999). Interessa a esse novo paradigma contemplar a comunicação como um processo, analisável tanto em si mesma quanto em relação a outros processos comunicativos, anteriores ou contemporâneos, levando em conta inclusive a acumulação de informações e efeitos.

Abandonou-se o domínio dos efeitos intencionais, ligados a um contexto comunicativo limitado no tempo e caracterizado por objectivos destinados a obter esses efeitos; agora, passa-se para os efeitos, em certa medida, latentes, implícitos no modo como determinadas distorções na produção da mensagem se reflectem sobre o patrimônio cognitivo dos destinatários (WOLF, 1999, p. 143)

Na perspectiva de mídia como influenciadora/formadora de cognições surge uma corrente interessada no papel dos meios de comunicação para o agendamento dos temas discutidos ou mesmo tidos como relevantes. Trata-se da hipótese do *agenda-setting*, cuja aparição inicial (ao menos sob tal denominação) ocorreu no início da década de 1970, em trabalho de McCombs e Shaw, com a seguinte postulação:

Em conseqüência da acção dos jornais, da televisão e dos outros meios de informação, o público sabe ou ignora, presta atenção ou descarta, resgata ou negligencia elementos específicos dos cenários públicos. As pessoas têm tendência para incluir ou excluir dos seus próprios conhecimentos aquilo que os mass media incluem ou excluem do seu próprio conteúdo. Além disso, o público tende a atribuir àquilo que esse conteúdo inclui uma importância que reflecte de perto a ênfase atribuída pelos mass media aos problemas, aos acontecimentos, às pessoas (SHAW, 1979 apud WOLF, 1999. p. 145)

A hipótese realça ainda o aumento, nas sociedades industriais de capitalismo desenvolvido, da fatia de realidade apreendida e interpretada 'em segunda mão', por meio dos *mass media*, em relação à realidade diretamente vivida no cotidiano como favorecedor do

agendamento. É de Roberts (1994) a idéia da imagem construída pela mídia como um *standard* em relação ao qual toda nova informação é confrontada. “Esse *standard* inclui o quadro de referências e as necessidades, crenças e expectativas que influenciam aquilo que o destinatário retira de uma situação comunicativa” (ROBERTS, 1994, p. 366).

O impacto imediato sobre os destinatários se processa, segundo a hipótese do agendamento, em dois níveis: a ‘ordem do dia’ e a ‘hierarquia’ de importância dos elementos postos na ‘ordem do dia’.

Com base nos estudos iniciais de McCombs e seguidores, e ainda dos que detectam problemas na hipótese formulada por ele, Wolf (1999) sintetiza o processo de construção da agenda nos seguintes passos:

- 1 - a mídia dá relevo e um acontecimento, grupo ou personalidade passa a primeiro plano na fase de *focalização*, que exige quantidades e qualidades diferentes de cobertura para atrair atenção, a depender do tema;
- 2 - na fase do *faming*, ou imposição de um quadro interpretativo àquilo que foi amplamente coberto, o objeto em destaque é *enquadrado*, ou seja, interpretado à luz de qualquer problema que ele represente;
- 3 - o acontecimento é ligado a um sistema simbólico, de forma a tomar parte em um panorama social reconhecido;
- 4 - o tema adquire peso e ganha, se possível ‘porta-vozes’. É deles a responsabilidade de manter o assunto na pauta do agendamento, reiniciando todo o ciclo.

Transpondo as fases descritas por Wolf (1999) para os casos analisados, ao incluir conteúdos baseados na realidade para discussão nas telenovelas, os autores ajudam a construir a agenda focalizando um assunto real, interpretando o quadro à luz de possíveis problemas que possam representar, normalizam o acontecimento em relação ao meio social pelas cenas de outros acontecimentos cotidianos que localizam, com maior ou menor intensidade, como os acontecimentos científicos vão se acomodar no cotidiano ficcional, mas que bem podia ser real, sendo que os personagens funcionam como os porta-vozes

que não deixam o assunto sair de pauta, alimentado por novos acontecimentos que se intercalam com acontecimentos da 'vida cotidiana', que continua, com o elemento novo – o acontecimento, no caso, científico, cujo agendamento está sendo focado. A passagem de fases é indicada no quadro a seguir:

Quadro 2: comportamento dos enredos de telenovela na construção de agenda para temas científicos

Construção da agenda	Comportamento da Novela	Barriga de Aluguel	O Clone
Fase 1	os autores ajudam a construir a agenda focalizando um assunto real	a gravidez de Ana (Cássia Kiss) se desenvolvendo no útero de Clara (Cláudia Abreu)	a clonagem de Lucas (Murilo Benício)
Fase 2	Interpretação do quadro à luz de possíveis problemas que possam representar	a disputa entre as mães biológica e de aluguel	perda de identidade do clone e da matriz
Fase 3	Acontecimento é 'normalizado' em relação ao meio social	Ana e Clara vivem suas vidas, demonstrando que o problema, se não foi resolvido, ao menos foi assimilado	a clonagem vira sinônimo, na linguagem popular, de 'cópia', enquanto a vida segue seu rumo, representado, na ficção, pelas cenas de outros acontecimentos cotidianos
Fase 4	Personagens são porta-vozes que não deixam o assunto sair de pauta	Julgamentos para ver com qual das mães ficará a guarda do bebê disputado	Disputa entre a matriz e o clone pelo amor da mesma mulher

Semelhante perspectiva vem a complementar os estudos sobre o comportamento dos diversos meios do processo do agendamento que defendem, tal como McClure e Patterson (1976 apud WOLF, 1999) ao investigarem as eleições presidenciais americanas de 1972, uma maior eficácia dos meios impressos frente à TV. A explicação é o caráter fragmentário das notícias televisivas, incapazes de oferecer aprendizagem. Em trabalho sobre o mesmo pleito e com semelhante preocupação, McCombs destaca qual o papel, enfim, assumido por cada um dos meios:

A televisão tem um certo impacto, a curto prazo, na composição da agenda do público. O melhor modo de descrever e distinguir essa influência será, talvez, chamar 'agenda-setting' à função dos jornais e 'ênfase' à da televisão (McCOMBS, 1976 apud WOLF, 1999, p. 162)

A função de enfatizar, no caso brasileiro, é bastante atendida pelas características da telenovela brasileira. Se as notícias são fragmentárias e as novelas, por representarem uma arte, antes de tudo, ligada ao popular e ter em sua fórmula a redundância como ingrediente principal, tem potencial para funcionar como complemento capaz de jogar a luz necessária para elucidar certos fatos cuja brevidade do telejornal não foi capaz de explicar completamente. Mais que isso, são capazes de chamar atenção do telespectador mais desatento para certos fatos reais que porventura tenham passado despercebidos em meio à sucessão, por vezes um tanto quanto ilógica, dos acontecimentos telejornalísticos.

2.6.1. Da realidade à ficção: telenovelas e agendamento

A hipótese do *agenda-setting* leva em conta, em todos os estudos fundamentais, os conteúdos jornalísticos nos mais diversos meios de comunicação. Neste trabalho, entretanto, o foco da análise é um produto ficcional: a telenovela. Embora não se tenha a pretensão, aqui, de fazer um estudo aprofundado sobre o assunto, é aceita aqui a função de agendamento para as telenovelas até como fundamentação para a hipótese principal levantada, referente ao potencial desse tipo de ficção para divulgar Ciência.

Semelhante perspectiva é apresentada por Coutinho (2001), que aponta a verossimilhança como possibilitadora da transposição da hipótese da *agenda-setting* do jornalismo para a ficção.

Embora não sejam, claramente, a expressão do real, as narrativas presentes em nossas telenovelas buscam guardar uma lógica análoga à dos acontecimentos do cotidiano dos telespectadores. Assim, ainda sem o compromisso de serem 'verdadeiras', as narrativas seriadas em televisão apresentam, na maioria dos casos, a aparência de verdade no que diz respeito à preocupação em apresentarem possibilidades concretas e condizentes às lógicas de ações individuais ou coletivas (COUTINHO, 2001, p. 6).

A aproximação com o real tem sido uma forma de legitimação da telenovela brasileira. O teor de realismo das últimas produções determina um cuidado apurado em reproduzir os gêneros primários tal como ocorrem na vida real – ou ao menos como é esperado socialmente que ocorram – para que, mesmo descontextualizados da esfera íntima, sejam facilmente vendáveis como tal. As réplicas de diálogo, as conversas interiores dos personagens, as cartas perdem o caráter íntimo que as caracterizam no plano do real e ganham nova dimensão na ficção, seja pelo alcance que passam a ter, seja pela complexidade comunicativa que assumem sem, contudo, o espectador deixar de se sentir especialmente tocado pelos temas e desdobramentos retratados.

Essa propriedade de entrar na intimidade das pessoas, já que veicula informações por meio do aparelho que possuem em ambientes privados de suas casas, e simular enunciados primários é a grande responsável pela vocação de servir de agente de transformação ao introduzir informações e padrões de comportamento, desenvolver motivação e criar expectativas, ideais de atuação e modos de vida (MALCHER, 2001). É a televisão, em particular, a telenovela, que propicia a formação de novos padrões culturais, muitas vezes conflitantes com aqueles que até então vinham sendo construídos.

É dessa forma que Motter (1998, p. 92) coloca a telenovela como uma forma de “interação entre os cotidianos da ficção e da realidade concreta e o verdadeiro dialogismo que se processa entre ficção e realidade, numa permanente e recíproca realimentação, diluindo progressivamente os limites entre ambas”. O espectador acaba por se colocar como tal, passa a ter determinado comportamento (vestuário, linguagem etc.) porque consegue uma identificação direta com os mesmos. A ficção resgatada como realidade e a realidade vista através da ficção são características cada vez mais marcantes da ficção nacional; uma forma de autolegitimação.

Com o propósito de agendar temas do cotidiano para debate, conforme observa Motter (1988, p. 90), as telenovelas brasileiras acabam cruzando fronteiras. Elas fogem do folhetinesco do modelo

clássico ao incorporar temáticas sociais atuais, atualizando-as sempre que estas são postas em ação.

Na medida em que elas se tornam verossímeis ampliam consideravelmente a audiência, induzindo os dramaturgos a escrever obras cujas fronteiras imaginárias se diluem pouco a pouco. Por isso suscitam grande impacto na sociedade, uma vez que desde a eclosão do fenômeno elas já agendavam os temas das conversações diárias dos cidadãos. Mais do que isso: criam hábitos, mudam rotinas, inovam as relações sociais (MELO, 1999, p. 3).

É nos gêneros primários que compõem o gênero secundário telenovela que as mudanças sociais pouco a pouco são difundidas, pela proposta de novos comportamentos, legitimação de um menor grau de formalismo em atividades comunicativas como diálogos entre pais e filhos, uso de novas expressões etc.

De todos os países americanos, o gênero brasileiro é o que mais tem a preocupação de se pautar pela realidade. Por esse motivo, telejornais e noticiários em geral – e os temas por eles postos em relevo – constituem importante referencial para os autores. Em contrapartida, as telenovelas conseguem manter em foco as temáticas tratadas por mais tempo, ampliando a função defendida por McCombs para o meio televisivo apenas como 'ênfatizador'. Um indício da função agenda das telenovelas está nas matérias, por todos os meios, dedicadas aos temas em foco na ficção. Além dos veículos noticiosos tradicionais, as conversas informais são também influenciadas pelos temas mais polêmicos. Não é à toa que diversas matérias preocupam-se em mostrar como as pessoas copiam a moda das novelas ou passam a usar neologismos – como é o caso do já citado 'clone' para significar 'cópia' – usados amplamente.

As novelas analisadas oferecem diversos exemplos de temas emergentes nos veículos noticiosos graças às tramas da ficção: fertilização *in vitro*, clonagem, drogas, cultura muçulmana. Em reportagem sobre a Ética na clonagem humana, a autora das novelas, Glória Perez, concedeu entrevista à Revista Ciência Hoje (edição de outubro de 2001) cujo teor traz à tona mais algumas aproximações possíveis entre condições de produção das notícias e da ficção: consulta a especialistas, pesquisas em veículos informativos, consultores especializados permanentemente monitorando a trama.

Para localizar a telenovela enquanto agenda, vale recorrer às limitações do poder da agenda do jornalismo. Para Clóvis de Barros Filho (1995), a comprovação da hipótese da agenda estaria restrita às agendas pública e institucional. Para além da dificuldade de verificação da vinculação ente a agenda da mídia (jornalismo) e a agenda interpessoal, o autor acredita que as agendas privada e intrapessoal não sofrem qualquer impacto em relação aos conteúdos apresentados via meios de comunicação. Por considerar possível o agendamento do jornalismo capaz de influenciar nas esferas mais pessoais (nem que seja somente do ponto de vista cognitivo, ao permitir uma acumulação de informações formadoras de uma visão de mundo com a qual novas informações são confrontadas), o ponto de vista defendido pelo presente estudo aponta para a crença no agendamento se processando mais efetivamente na lacuna apontada por Barros Filho. Afinal, as narrativas ficcionais parecem ser dirigidas especialmente ao consumo individual, inclusive porque o acompanhamento da história exigiria uma espécie de 'afastamento' do mundo social aliado a um 'diálogo' com o imaginário de cada telespectador, ao menos na hora da exibição, durante o consumo dos capítulos. Dessa forma, é possível buscar, inclusive, uma vinculação entre os conteúdos ficcionais e o chamado 'interesse público', que representa um dos principais parâmetros orientadores do jornalismo (ao menos em tese), incluindo o televisivo. Assim, ao funcionar como um indicativo para a constituição do interesse dos telespectadores, as telenovelas transformam-se em agenda para os jornais.

Há, ainda, outro ponto de aproximação entre o gênero ficção seriada televisiva e aqueles para os quais McCombs e Shaw defendem a função do agendamento. O fornecimento de modelos do *standard* com o qual cada nova informação precisa ser confrontada para completar o processo comunicativo. Ao focar temas complexos e abordar os possíveis problemas que podem trazer para a sociedade, como a disputa pela maternidade ou a criação de vidas humanas sob controle exclusivo da mão do homem, as novelas acabam por fornecer novos 'padrões' de realidade para os que acompanham pouco ou nada dos avanços científicos por outros meios como os jornais, sugerindo

uma linha de pensamento sobre seus efeitos e suas implicações no cotidiano.

Dessa forma, o presente estudo defende que a hipótese do *agenda-setting* pode ser utilizada como importante ferramenta de análise e abordagem dessa interação entre os conteúdos ficcionais e jornalísticos, oferecendo novos indícios na investigação do papel das telenovelas na sociedade de massa.

3. A Construção de Sentidos na Telenovela

O objetivo deste capítulo é verificar como a significação se processa nas telenovelas, tipo de trama ficcional em que diálogos, imagens, músicas e efeitos unem-se para representar um discurso – no caso, o discurso sobre a Ciência que, diariamente, invade milhares de lares no Brasil, contribuindo para o entendimento individual e coletivo de mundo. A Análise do Discurso oferece o referencial para lançar um olhar de compreensão sobre esse objeto,

3.1 Fundamentos da Análise do Discurso e de sua vertente crítica

O reconhecimento da dualidade constitutiva da linguagem, do seu caráter ao mesmo tempo formal e atravessado por entradas subjetivas e sociais, provocou um deslocamento dos estudos lingüísticos centrados, até então, na língua, para a busca por operar a ligação entre o que é dito e as condições históricas para a constituição desse dizer, o ponto de articulação dos processos ideológicos e dos fenômenos lingüísticos ao qual convencionou-se chamar discurso. A Análise do Discurso (AD) é a disciplina que se ocupa em investigar as relações de uma linguagem agora não mais entendida como neutra e natural.

Dentro da ampla bibliografia de Análise do Discurso, escrita ao longo dos mais de quarenta anos desde o surgimento da disciplina iniciada por autores franceses na década de 1960 e desenvolvida por estudiosos de diversas nacionalidades, a obra a ser destacada aqui, por oferecer um referencial bastante adequado ao problema em questão, é a do inglês Norman Fairclough, pioneiro e principal teórico de uma linha da AD que se diferencia da vertente francesa pelo privilégio dado ao caráter social da construção de um discurso, além de prever a possibilidade de contribuição de outras áreas capazes de

favorecer o trabalho do analista, seguindo uma tendência de enfraquecimento dos limites entre as Ciências Sociais.

No livro *Discurso e Mudança Social*, Fairclough (2001) postula o que chama de Análise Crítica do Discurso (ACD), um planejamento de análise da fala e da escrita oriunda da lingüística crítica, da crítica semiótica e de um modo de investigação sócio-politicamente oposicionista de pesquisa da linguagem, do discurso e da comunicação, que vê sentido no discurso como linguagem e prática social. Isso porque, para o autor, o discurso é um poderoso modo de ação, para além da representação.

Para dar corpo a essa teoria, Fairclough defende que estrutura social e discurso mantêm uma relação dialética, sendo a primeira, ao mesmo tempo, constitutiva e constituída pelo segundo.

O discurso contribui para a constituição de todas as dimensões da estrutura social que, direta ou indiretamente, o moldam e o restringem: suas próprias normas e convenções, como também as relações, identidades e instituições que lhe são subjacentes. O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91).

Ao contribuir para a construção da estrutura social, o discurso passa a ser um importante condutor do fenômeno da mudança. É a partir dessa constatação que o projeto da ACD se volta para a identificação das estratégias de manipulação, legitimação, criação de consenso e outros mecanismos influenciadores do pensamento e das ações em benefício da manutenção do poder (FAIRCLOUGH, 2001). No caso do presente estudo, essa propriedade da ACD pode contribuir para compreender até que ponto o discurso sobre a Ciência nas novelas promove mudança – que pode ser notada desde a simples inclusão de um termo no vocabulário cotidiano, como ocorreu com a palavra ‘clone’, saído da esfera da Genética para a ‘boca do povo’ como sinônimo de cópia, até marcas mais complexas como mudanças de comportamento e ideologia – e continuidade.

De ingênuo divertimento, o discurso telenovelesco toma vulto do ponto de vista da possibilidade de mudança social ao abordar assuntos

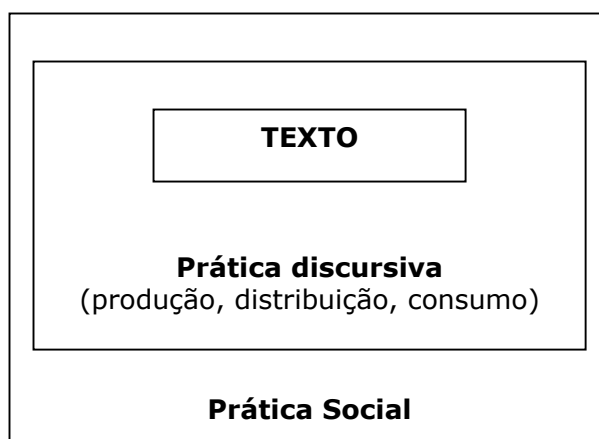
cotidianos mesmo que com o objetivo primordial de entretenimento. Como é pretensão de toda comunicação convencer o interlocutor (VANOYE, 1993), fica fácil perceber que, ao ser a mais massiva das atrações, é ampla a possibilidade de contribuir para mudanças sociais ou para a garantia da manutenção do discurso difuso sobre Ciência na sociedade.

O autor define seus conceitos de discurso e análise do discurso tridimensionais, ponto principal de sua teoria:

Qualquer 'evento' discursivo (isto é, qualquer exemplo de discurso) deve ser considerado como simultaneamente um texto, um exemplo de prática discursiva e um exemplo de prática social. A dimensão do 'texto' cuida da análise lingüística de textos. A dimensão da 'prática discursiva', como 'interação', na concepção 'texto e interação' de discurso, especifica a natureza dos processos de produção e interpretação textual – por exemplo, que tipos de discurso são derivados e como se combinam. A dimensão de 'prática social' cuida de questões de interesse na análise social, tais como as circunstâncias institucionais e organizacionais do evento discursivo e como elas moldam a natureza da prática discursiva e os efeitos constitutivos/construtivos referidos anteriormente (FAIRCLOUGH, 2001, p. 22)

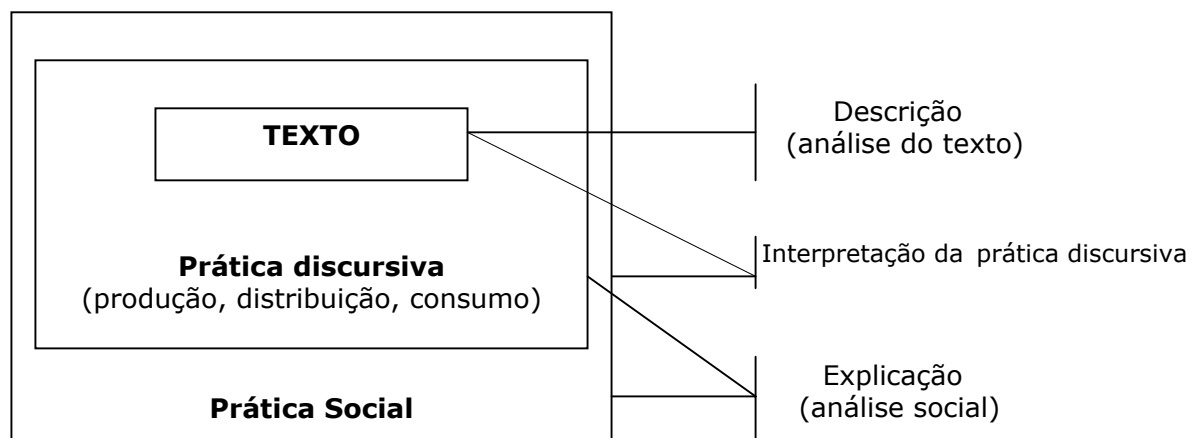
A figura 2 é a representação gráfica do discurso tridimensional de Fairclough, no qual um exemplo de texto só pode ser compreendido sob a condição de representar, também, um exemplo de prática discursiva e prática social. As dimensões representativas de prática social, prática discursiva e texto são reproduzidas na figura 2 tal como propostas por Fairclough.

FIGURA 2: reprodução do quadro representativo da concepção tridimensional do discurso (Fairclough, 2001, p. 101).



Como a análise de cada uma das três esferas não ocorre de forma independente, as setas acrescentadas ao modelo de Fairclough na figura 3 chamam atenção para a inter-relação entre as análises do texto, da prática discursiva de que é originário e da prática social que explica a sua existência tal como é.

FIGURA 3: adaptação do quadro tridimensional do discurso (Fairclough, 2001)



Concepção tridimensional de discurso significa, portanto, considerar o discurso não apenas como um ente fechado em si, apenas textos, palavras, mas como o produto de um determinado contexto, que o molda ao mesmo tempo em que é por ele moldado. O autor faz ainda uma ressalva quanto ao risco de compreensão errônea sobre a relação entre duas as dimensões do discurso: “prática discursiva aqui não se opõe à prática social: a primeira é uma forma particular da última” (FAIRCLOUGH, 2001, p.99). Semelhante observação abre caminho para a complementação da figura apresentada pelo teórico como a representação gráfica da tridimensionalidade do discurso (que corresponde apenas aos campos Prática Social – Prática Discursiva – Texto da figura 2) que implica a necessidade de combinar as três análises para a compreensão satisfatória do evento observado. Assim, a prática social é importante para o entendimento de como se dá a prática discursiva, necessária, por sua vez, na descrição, ou análise textual. Esta, entretanto, também oferece importantes pistas para a análise da prática discursiva, que deixa suas marcas na materialidade

do discurso – o texto; e sendo a prática discursiva pertencente à prática social, é também importante para o entendimento global do evento.

3.2 Elementos para uma análise das telenovelas baseada em Fairclough

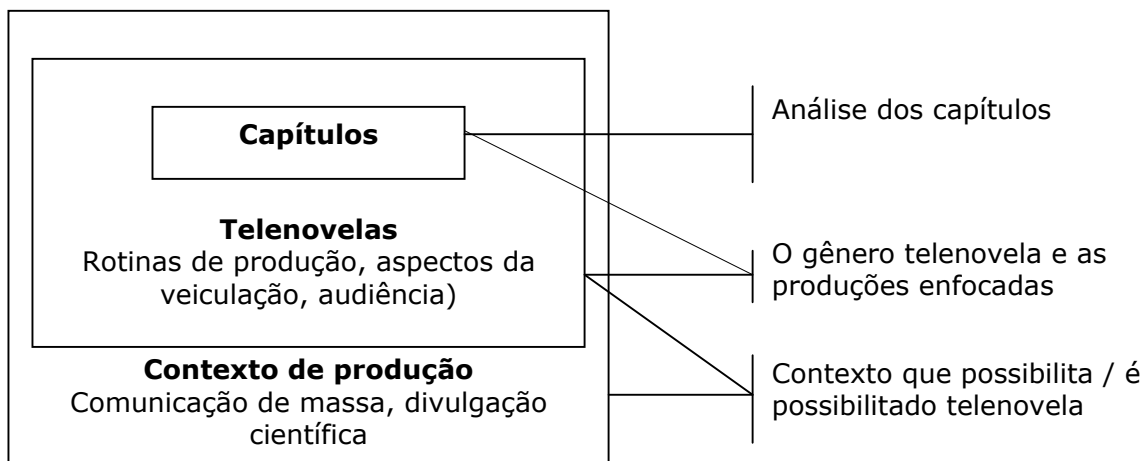
Transportada para a análise empreendida, a metodologia implica a necessidade de investigar além da textualidade do discurso presente nos capítulos das novelas – textos das falas, música, imagens – para compreender as razões pelas quais a materialidade textual se apresenta de uma determinada forma e com um determinado conteúdo e não outros. Ou seja, para compreender um discurso que se materializa em sons e imagens, como é o caso dos capítulos de telenovela, é necessário também investigar o gênero telenovela como produto proveniente de um certo contexto social. Mais que isso, é necessário compreender o local ocupado por um discurso em sua materialidade dentro de um contexto de práticas sociais e discursivas para entender por que ocorre da forma como se apresenta e o papel que desempenha na formação/manutenção do contexto que o possibilita – em qual medida ficção e realidade se opõem, em qual medida são complementares na relação telenovela e contexto social.

Na expectativa de atender a metodologia proposta por Fairclough, o trabalho aborda duas dimensões do discurso – a prática social e a prática discursiva – enfocadas nos capítulos anteriores para articular com a análise do discurso das telenovelas (as falas das personagens, as formas como suas ações são organizadas e os significados nelas presentes) em referência ao contexto social brasileiro, no qual o objeto é construído, principalmente no tocante ao tratamento que a Ciência recebe, seu papel, mecanismos de divulgação e composição identitária, para atender ao interesse central deste trabalho.

A figura 4, adaptada do quadro teórico apresentado por Fairclough, elucida em que medida a teoria do autor oferece uma base importante para a análise aqui empreendida. Ela permite melhor

demonstrar como será a realização da análise dos capítulos das novelas enfocadas a partir da perspectiva crítica do discurso.

FIGURA 4: Adaptação do gráfico da concepção tridimensional do discurso apresentada em *Discurso e Mudança Social* para os propósitos de análise das telenovelas *O Clone* e *Barriga de Aluguel*



A perspectiva apresentada consiste em um princípio a ser perseguido no decorrer da análise do gênero ficcional representado pelas telenovelas *Barriga de Aluguel* e *O Clone*. Transportando as postulações de Fairclough para a análise do local da Ciência, torna-se pertinente observar o lugar de fala do cientista nas tramas de ficção.

3.2.1 Macroanálise

Segundo Fairclough (2001), não há procedimento fixo para se fazer análise do discurso; os passos devem estar de acordo com as especificidades do projeto e com o ponto de vista do analista (p. 275). O autor recomenda, até para evitar que se leve em conta apenas a subjetividade do analista, uma seqüência de itens a ser observados (não necessariamente na ordem apresentada a seguir):

- 1) análise das práticas discursivas – processos de produção, distribuição e interpretação (no nível da macroanálise);
- 2) análise dos textos (microanálise da prática discursiva);

3) análise da prática social da qual o discurso faz parte (macroanálise).

Os capítulos anteriores fornecem dados para empreender os dois níveis de macroanálise da metodologia da ACD. A prática social corresponde ao contexto que possibilita ao gênero telenovela ter as características que apresenta atualmente no Brasil: itância influente que exerce grande impacto sobre o chamado 'senso comum' da sociedade, ao mesmo tempo em que é a sua representação. Baixa escolaridade e poucas opções de lazer ao alcance das classes menos favorecidas garantiram as condições ideais para que a Televisão se tornasse a grande fonte de informação e divertimento dos brasileiros. Pouco depois da chegada do novo meio de comunicação, a telenovela foi descoberta como programa capaz atrair e fidelizar audiência, estratégia usada com sucesso principalmente na Rede Globo de Televisão, emissora que, atualmente, garante as maiores audiências e, conseqüentemente, concentra a maior parte das verbas publicitárias destinadas à TV.

O desenrolar da história da telenovela brasileira, a necessidade de legitimação e de obedecer ao que manda o Código de Radiodifusão Brasileiro⁴⁰, que determina que as televisões devem veicular prioritariamente programas de cunho educativo e cultural, contribuíram para que, ao gênero original telenovela, fossem incorporados como temperos brasileiros a verossimilhança e a preocupação em discutir temas cotidianos.

Os aspectos técnicos que permitem que as novelas brasileiras assumam semelhantes características fazem parte da análise macro no nível da prática discursiva. As condições de produção dizem respeito, principalmente, ao propósito de atender aos mandos da indústria cultural da qual as emissoras de TV fazem parte, produzindo programas – bens culturais – segundo a mesma lógica que rege qualquer empresa capitalista – o lucro –, visão instituída no País pela já citada Rede Globo.

⁴⁰ Cavalcante, 1997, p. 71

É a lógica da produção industrial que dita a lei segundo a qual novela é obra aberta cuja trama deve seguir as variações dos índices de audiência, mantendo ou modificando a linha planejada pelo autor de acordo com o número de aparelhos de TV ligados no programa. A visão da produção como industrial fica representada pela grandiosidade do parque produtivo construído pela emissora no Rio de Janeiro e pelo poderoso esquema de 'escoamento' da produção, pautado na conquista de novos 'clientes' – de coisa de dona-de-casa, novela hoje é assistida por pessoas de variadas idades, de ambos os sexos e de todas as classes sociais, tendo instituído um 'gosto' geral por esse tipo de ficção. A grade de programação elaborada de modo a fidelizar e tornar os horários de exibição referenciais na vida da audiência, as trilhas sonoras que tocam com frequência nas rádios e viram CDs nas prateleiras das lojas, os artigos de beleza e vestuário derivam de personagens da ficção, as revistas que se pautam em fatos da novela como se fizessem parte da vida real (o que, por sinal, é válido para uma boa parte dos que acompanham com ansiedade cada capítulo) são outras estratégias empregadas para 'escoar' a produção industrial da telenovela no Brasil.

Uma certa sensação de 'democracia' é dada pela participação do espectador na decisão sobre o que vai acontecer com os personagens. Mas o objetivo principal da novela brasileira ser uma obra aberta é permitir que ela atenda ao que esperam dela os mais assíduos no acompanhamento. Levando em conta o fato de ter como princípio o entretenimento, não há sentido em promover choques muito potentes sobre a audiência, sob a pena de não entreter.

As observações dos dois níveis de análise macro propostas pela metodologia da ACD permitem mostrar que a telenovela, no Brasil, apresenta potencial para atender aos propósitos da divulgação científica colocados no capítulo introdutório deste trabalho. A análise do texto, empreendida a partir do próximo tópico, permitirá uma maior aproximação a pistas sobre se esse potencial é ou não levado a cabo. Para tanto, cabe continuar a investigar mais elementos levantados pela Análise do Discurso.

3.2.2 Microanálise

Conforme a metodologia proposta por Fairclough (2001) para analisar criticamente o discurso, microanálise, a análise das cenas que fornecerão as bases para entender o funcionamento do discurso sobre Ciência nas novelas *Barriga de Aluguel* e *O Clone* corresponde à fase de microanálise. As cenas equivalem, portanto, ao texto que compõe, junto a outros elementos, o discurso sobre Ciência produzido pelas telenovelas. Para analisá-lo – mas sem perder de vista a ressalva de que a separação texto e práticas social e discursiva existe meramente a pretexto teórico –, vale recorrer a certos elementos, principalmente àqueles correspondentes ao que Fairclough convencionou chamar de 'interdiscursividade'.

Interdiscursividade corresponde à interdependência das práticas discursivas de uma sociedade, que consiste na relação dos textos com outros contemporâneos ou historicamente anteriores, ou seja, nas relações entre elementos provenientes de diversas formações discursivas, as quais consistem em sistemas de regras, sócio-históricamente variáveis, que “[...] tornam possível a ocorrência de certos enunciados, e não outros, em determinados tempos, lugares e localizações institucionais” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 65).

No presente estudo, o conceito de interdiscursividade torna-se pertinente para investigar a fronteira de uma formação discursiva – a da Ciência, difuso na sociedade – com outra – a da telenovela, discurso de entretenimento. Enquanto a primeira tem como lei a exaustividade da pesquisa até chegar à postulação de uma verdade, na segunda, a pretexto de 'prender' o telespectador, a dramatização tem o objetivo de demonstrar, discutir e preencher as lacunas ainda não ocupadas pelas verdades científicas com especulações. Enquanto a Ciência prefere manter as pesquisas restritas aos laboratórios até a comprovação e o jornalismo científico – como já dito, o meio padrão de divulgação – transforma hipóteses norteadoras em certezas modalizadas, a ficção tem a liberdade de interpretar, complementar, criar sobre as novas realidades sinalizadas, mesmo que ainda longe da existência real, porque as leis de sua formação discursiva o permitem.

Assim é que a produção de um clone humano, cuja possibilidade é apenas sinalizada pelas hipóteses e objetivos de projetos como o Genoma, é modalizada como possível em matérias como a que dá conta da gestação de um clone humano produzido por um cientista italiano⁴¹, e vira realidade na tela da ficção.

Para verificar em que medida se dá essa interface de formações discursivas, um recurso bastante pertinente por demonstrar como os discursos de outras formações ecoam no discurso sobre Ciência nas telenovelas estudadas é verificar a intertextualidade, o fenômeno segundo o qual:

Nossa fala é preenchida com palavras de outros, variáveis graus de alteridade e variáveis graus do que é de nós próprios, variáveis graus de consciência e de afastamento. Essas palavras de outros carregam com elas suas próprias expressões, seu próprio tom avaliativo, o qual nós assimilamos, retrabalhamos e reacentuamos (BAKTHIN, 1986, p. 89)

Essa propriedade dos textos de estarem repletos de outros textos implica uma heterogeneidade discursiva que permite vislumbrar a relação entre memória e discurso, assim sintetizada por Brandão (1998):

Toda produção discursiva, que se efetua sob determinadas condições de uma dada conjuntura, faz circular formulações já enunciadas, fórmulas que constituíram o ritual que presidia a enunciação de um discurso anterior, isto é, certos enunciados estão na origem de atos novos, retomados ou transformados, qual a força da sua permanência. (p. 128).

As formas de retomada desses textos anteriores na produção de um novo podem ser dar em variados graus de heterogeneidade, com elementos intertextuais claramente separados do restante do texto pelo uso de aspas ou verbos *discendi* – caso da heterogeneidade mostrada – ou diluídos, integrando estrutural e estilisticamente o texto em questão – caso da heterogeneidade constitutiva. Tanto a heterogeneidade constitutiva quanto a heterogeneidade mostrada consistem, segundo Authier-Revuz (1982), “[...] na inevitável presença do outro no discurso” (p.99)

⁴¹ Revista *IstoÉ* 1682, p. 62

As noções de intertextualidade e de interdiscursividade importam para o presente estudo na medida em que a presença de elementos de determinados textos e de determinadas formações discursivas, marcados ou não nos diálogos e cenas das telenovelas, pode representar indícios importantes para confirmar ou derrubar as hipóteses norteadoras levantadas. Um exemplo é demonstrado no diálogo a seguir, reproduzido de uma cena da telenovela *O Clone*⁴². Nela, Albiéri é apresentado ao geneticista Simonetti pelo presidente do Conselho de Ética, Dr. Vilela:

CL1
<p>Vilela (a Albiéri): Eu queria apresentá-lo ao dr. Simonetti. Dr. Simonetti é extraordinário, um opositor ferrenho do Antinore</p> <p>Dr. Simonetti: É claro, não se pode clonar um ser humano. Não dá pra aplicar essa tecnologia em seres humanos. Isso é bravata, mentira. Essa gente quer aparecer a todo custo e sai por aí vendendo enganos.</p> <p>Vilela: Essa também sempre foi a minha posição. É o que eu sempre digo a esses geneticistas que aparecem por aqui dizendo que vão fazer o clone, que já fizeram...</p> <p>Membro do conselho: O que é que não se faz por quinze minutos de sucesso...</p> <p>Simonetti: Pois eu desafio a qualquer um a me mostrar um resultado como esse. Não há hipótese nenhuma, senhores, uma experiência como essa não pode dar bons resultados.</p> <p>Vilela: Eu acho q nós todos aqui concordamos plenamente com o doutor Simonetti. Aliás, eu gostaria de me desculpar, Albiéri, mas eu já cedi o horário da sua palestra ao nosso querido dr Simonetti. Eu tenho certeza que você vai compreender que, afinal de contas o dr. Simonetti tem muito a nos dizer sobre o tema clonagem humana, hoje em dia é o centro das nossas discussões mundialmente</p> <p>Albiéri:É, eu estou vendo, realmente ele tem muito a dizer...</p> <p>Albiéri sai.</p>

Na cena, percebe-se a menção a fatos que, se pressupõe, o telespectador já conhece, por constarem em textos amplamente divulgados na sociedade, como, por exemplo, que o geneticista Severino Antinori, citado, existe na vida real – interdiscurso Genética/ficção – e tornou-se famoso por defender a clonagem humana, tendo anunciado, inclusive, que o projeto de gerar um clone

⁴² Para facilitar a discussão, as cenas estão identificadas por siglas – BA para *Barriga de Aluguel* e CL para *O Clone*, seguidas de seus respectivos números.

humano já estaria em andamento no ano de 2001⁴³. A incredulidade com que algumas matérias tratam a produção do clone humano é reproduzida pelo personagem Simonetti, quando ele diz ser impossível aplicar as técnicas de clonagem de animais em seres humanos, e reforçada por Vilela, que já apresenta o colega como 'extraordinário' por ser opositor de Simonetti. Mas é justamente aí que reside a problematização. Os telespectadores sabem que Albiéri já contou ao presidente da comissão de Ética que fez um clone e que este já atingiu a idade adulta. A forma como Vilela se comporta, ao concordar com Simonetti, ora trocando olhares com Albiéri, ora evitando encará-lo, mostra uma postura de polidez, mecanismo de proteção para um profissional que resolve encobrir a verdade para 'não complicar' o colega – Albiéri –, que realizou a clonagem humana sem submetê-la ao conselho de Ética, mas que, ao mesmo tempo, é dubiamente apresentado como um comportamento que pode revelar uma certa inveja de Vilela em relação ao feito de Albiéri. Há uma clara comparação entre Albiéri, um personagem fictício, e Antinori, um personagem real, sendo inclusive, criada uma certa rivalidade entre os dois para ser o primeiro a realizar o clone humano.

A cena CL1 representa também um exemplo claro de pressuposição - "*proposições que são tomada pelo(a) produtor(a) do texto como já estabelecidas ou 'dadas' "* (FAIRCLOUGH, 2001, p. 155) - na medida em que toma como 'já dadas' informações tais como a identidade de Severino Antinori e o que significa ser seu opositor, e, ainda, porque é possível compará-lo a Albiéri, embora, no diálogo, não se tenha feito menção a nenhum texto específico – o que seria perfeitamente possível, por exemplo, se fosse usado um recorte de jornal para comentar uma notícia. A noção de pressuposição é importante no presente estudo para analisar de quais informações já circulantes na sociedade parte o discurso sobre Genética nas telenovelas.

Já a forma como os personagens se comportam na cena, por exemplo, em combinação com as falas apresentadas, cria identidades

⁴³ *IstoÉ*, 1682, p. 62

sociais para cada um dos participantes. Assim é que o comportamento austero, as vestimentas, o tom de voz os classificam como cientista, sendo que uns estão em posições sociais mais elevadas que outros. O tom complacente com que Simonetti, generosamente, divide seus grandes conhecimentos com os colegas é uma amostra, reforçado pela fala de Vilela, que o apresenta como 'extraordinário' e avisa a Albiéri que cederá o horário da palestra que ele daria para que Simonetti pudesse falar do muito o que sabe sobre clonagem humana. Aos outros, diante de tal fato, só resta concordar com as posições do colega, o que ocorre nas falas dos membros do Conselho de Ética e de Vilela, mesmo que este soubesse que o colega estava errado quanto à impossibilidade da técnica de clonagem ser aplicada a seres humanos. Tal comportamento também cria uma certa aura de polidez, o que pode resultar em uma identidade social um tanto dúbia para o cientista em geral, já que, na cena, os cientistas Vilela e Albiéri são retratados como pessoas que podem faltar com a verdade para se resguardar ou resguardar a estrutura da qual fazem parte.

Essa construção de identidade corresponde, na Análise Crítica do Discurso, ao que Fairclough convencionou chamar *Ethos*:

As diversas características que vão em direção à construção [...] de identidades sociais na amostra. O 'ethos' envolve não apenas o discurso dos personagens, mas seu corpo todo. [...] Não é apenas o modo como os personagens falam que sinaliza o 'ethos'; é o efeito cumulativo de sua disposição corporal total – o modo como se sentam, sua expressão facial, seus movimentos, seus modos de responder fisicamente ao que é dito [...] (FAIRCLOUGH, 2001, p. 208 e 287)

Ou seja, a construção social dos personagens cientistas se dá não só a partir de suas falas, mas da forma como se comportam, como tratam a seus pares e aos outros, como se relacionam com as diversas situações criadas a partir da trama.

Na utilização dessas categorias, serão consideradas, também com base nos estudos de Fairclough, propriedades analíticas relacionadas ao vocabulário, à gramática, à estrutura textual e à força. Conforme o autor, as três primeiras relacionam-se às funções 'relacional' e 'identitária' da linguagem, enquanto a última vincula-se à função 'ideacional'. Tais funções correspondem, respectivamente, a

três aspectos dos efeitos do discursos já expostos – a contribuição do discurso para a constituição de identidades sociais, de relações sociais e de sistemas de conhecimento e crença. O vocabulário corresponde às palavras individuais usadas pelos personagens focalizados, na tentativa de compreender determinadas escolhas vocabulares que levam à produção de certos sentidos em detrimento de outros. A gramática diz respeito à forma como as palavras são reunidas. Aspectos como o tipo de oração (declarativa, interrogativa, imperativa, exclamativa etc) usada e suas escolhas de voz (ativa ou passiva) estão entre as possibilidades analíticas. A estrutura textual corresponde à 'arquitetura' das falas, que permite observar as interações estabelecidas entre os personagens, identificando, por exemplo, quem controla as falas e em quais situações, como os assuntos abordados são introduzidos e desenvolvidos, como as expressões são avaliadas pelos demais e como os personagens reagem às avaliações.

Estabelecidas as bases de análise, o capítulo a seguir empreenderá uma análise dos primeiros e últimos capítulos das novelas *Barriga de Aluguel* e *O Clone* com o objetivo de verificar as hipóteses norteadoras do presente estudo.

4. O Discurso Sobre Ciência em *O Clone* e *Barriga de Aluguel*

Os tópicos a seguir descrevem certos aspectos das cenas e da construção das personagens que dão importantes pistas para alcançar os objetivos do presente trabalho, cuja preocupação principal, como mencionado, é discutir se as telenovelas brasileiras, ao utilizarem temas científicos como centrais em suas tramas, fazem ou não divulgação científica. Para tanto, a análise centra-se, basicamente, em verificar como a Ciência é tratada segundo os parâmetros de confiança e risco enquanto sistema perito e como é composta a identidade do cientista, segundo os parâmetros de relação com o trabalho, relação com o outro e realização pessoal.

Os diálogos presentes nas cenas dos primeiros e últimos capítulos de *Barriga de Aluguel* e *O Clone*, como será visto oportunamente, muito dizem a respeito do que se está querendo verificar na análise aqui empreendida⁴⁴. Além das cenas propriamente ditas (imagens), também são úteis recursos como scripts, *releases* para a imprensa, sinopses e matérias publicadas em jornais.

4.1. A Ciência na telenovela *Barriga de Aluguel*

Em *Barriga de Aluguel*, o cenário relacionado à Ciência é um hospital onde trabalham, essencialmente, duas equipes: a do Dr. Molina (Mário Lago) e Tadeu (Jairo Matos) no Posto de Saúde e a moderna clínica de Genética onde Dr. Baroni (Adriano Reys) confortavelmente atende suas pacientes. Os cenários são significativos do atrito que se estenderá por toda a trama entre o pronto-socorro e a clínica de Genética, em torno das necessidades e propósitos das

⁴⁴Por questões jurídicas, a Rede Globo de Televisão disponibiliza fitas de primeiro e último capítulos das telenovelas da emissora. Além do material concedido pela Rede Globo, que incluiu, além dos referidos capítulos, sinopses oficiais e cópias de recortes de jornais de São Paulo e Rio de Janeiro sobre as produções, a análise utilizará capítulos da telenovela *O Clone* gravados durante sua exibição, scripts e outras informações sobre as duas telenovelas disponíveis em sites.

Ciências médicas, funções que exercem na sociedade e qual a divisão de recursos seria a mais justa e permitiria o melhor desempenho da função social da Medicina. A defesa da supremacia da medicina tradicional é defendida pelas cenas em que Molina sofre com a falta de recursos para atender seus pacientes – gente pobre, em geral, que necessita da generosidade do médico para cuidar da saúde.

Já a defesa da função social da pesquisa Genética vem fundamentalmente da personagem Ana (Cássia Kiss), cujo maior projeto de vida é ter um filho. Nem o sucesso nas quadras de vôlei, nem o casamento bem-sucedido com Zeca (Vítor Fasano) preenchem o vazio que a personagem sente pela falta de um filho. Logo no primeiro capítulo, Ana passa pela felicidade de se descobrir grávida para, logo em seguida, perder o filho. Na cena seguinte ao aborto de Ana, o personagem Baroni é apresentado ao telespectador como o responsável pelo nascimento de gêmeos, filhos de um casal que por métodos normais jamais conseguiriam ter filhos. O contraste decepção/realização funciona como argumento favorável à engenharia Genética.

Mas a Ciência não é retratada, em *'Barriga de Aluguel'*, apenas nos âmbitos da função social e do destino dos recursos. A discussão central da novela, conforme relata a sinopse oficial reproduzida no capítulo anterior, é a maternidade, questão a partir da qual a Ciência é retratada de forma mais incisiva. Na contramão das dezenas de tramas ficcionais em torno da investigação de paternidade, em *Barriga de Aluguel* o problema é a maternidade. Sem o desenvolvimento da engenharia Genética, o parto era a maior prova da maternidade, dispensando exames de DNA ou qualquer processo comprobatório. A intervenção da Ciência, entretanto, tornou uma questão antes natural em problema. José Carlos Júnior, a criança gerada no útero de Clara (Cláudia Abreu) a partir do óvulo fecundado de Ana foi disputado na Justiça pelas duas 'mães'.

As possibilidades resultantes dos avanços científicos – como a de uma mulher estéril ser mãe – podem trazer problemas e reverter crenças até então incontestáveis.

4.1.1 Análise das cenas

Para dar suporte à Análise do Discurso sobre a Ciência em *Barriga de Aluguel*, as seguintes cenas serão analisadas:

BA1	Baroni faz o parto dos primeiros gêmeos de proveta do Rio de Janeiro
BA2	Molina e Tadeu discutem no Pronto-Socorro
BA3	Ana recorda trechos da consulta com Baroni
BA4	Ministros do STJ decidem qual das mães terá a guarda de Carlinhos
BA5	Depoimentos de populares sobre a guarda de Carlinhos
BA6	Ezequiel discursa contra a decisão dos ministros
BA7	Ana e Clara resolvem compartilhar parcialmente a guarda de Carlinhos
BA8	Tadeu conversa sobre Aída com um colega de trabalho

A estrutura narrativa do primeiro capítulo de *Barriga de Aluguel*, do qual fazem parte BA1, BA2 e BA3, é totalmente montada em dicotomias. Ana e Clara protagonizam mundos contrários: enquanto uma tem sucesso, mora na Zona Sul e deseja muito ser mãe; a outra mora no subúrbio, batalha para 'vencer na vida' e, algo que não fica muito claro, aparentemente, provoca um aborto pelo pai de seu filho, com quem, ao que parece, teve um relacionamento rápido e pautado em ilusões, não ter aceitado assumir a criança. Em Ciência, os opostos se apresentam pelas figuras dos médicos Molina e Baroni, cujas personalidades serão desconstruídas mais adiante. Enquanto um dedica-se à medicina tradicional, sonha em montar um centro de medicina popular e tem dificuldades em conseguir financiamento para os projetos; o outro é retratado como alguém que se dedica à Genética, tem abundante verba para suas experiências e é reconhecido como um renomado especialista.

BA1 'apresenta' a Ciência para o telespectador de *Barriga de Aluguel*:

BA1: Baroni faz o parto dos primeiros bebês de proveta do Rio de Janeiro:

Luisa: É uma pena que a imprensa não tenha documentado o parto.

Baroni: Se eu soubesse que ia ser um sucesso assim eu teria feito uma convocação geral. Mas pensando bem, seria um risco. Se acontece alguma coisa com a mãe ou com as crianças eles teriam caído de pau em cima de mim.

Luisa: Você tem razão, foi melhor ter se resguardado

Baroni: Eu não vou dar munição para os meus opositores...

Luisa: Mas eu acho, Baroni, que, com esse acerto, você cala a boca da oposição interna...

Baroni: Calar, não sei se calo. Mas pelo menos neutralizo, o que já não é pouco.

[...]

Luisa: Parabéns, parabéns, parabéns. Você conseguiu! Parabéns.

Baroni: Consegui, e se tem alguém que sabe o que isso significa pra mim, esse alguém é você.

Luisa: Eu sei...

Baroni: Luisa, por favor, faça com que a notícia seja levada o conhecimento de todo mundo através dos pais... Fale com eles. Nós já tínhamos acertado sobre isso. Pra que não interpretem mal, vejam a coisa como uma vaidade pessoal.

Luisa: Claro, pode deixar.

Baroni: Ah, os primeiros gêmeos de proveta do Rio de Janeiro. Eu fiz os primeiros gêmeos de proveta do Rio de Janeiro. Eu fiz!

A cena BA1 ilustra como a Ciência pode tornar possível o sonho das pessoas, o que é notado pelo ar de felicidade dos pais. O ambiente da clínica, limpo, o tom de preocupação durante o parto inspiram confiança, reforçada pelo fato de a intervenção ter sido bem sucedida. A alegria com que Baroni comemora o feito de ter 'fabricado' os primeiros bebês de proveta do Rio de Janeiro também induz o telespectador a entender esse feito como algo positivo.

As comemorações com mais essa conquista da Genética são ofuscadas por alguns outros elementos em cena: em primeiro lugar, Baroni revela a preocupação de não chamar a Imprensa para acompanhar todo o procedimento por precaução: se algo desse errado, não deveria ser noticiado. Tal teor de diálogo pode lançar dúvidas sobre a idoneidade dos métodos de divulgação. Para proteger sua face⁴⁵, o cientista optou por 'usar' o recurso da divulgação apenas

⁴⁵ 'proteção de face é um dos métodos de 'polidez' enunciados por Leech (1983 apud FAIRCLOUG, 2001). Trata-se de recursos que os falantes se utilizam no ato da enunciação para garantir uma boa receptividade e manter uma imagem positiva.

porque a experiência deu certo, e, mais, para manter a imagem de seriedade, pediu que sua assistente providenciasse para que a divulgação partisse dos pais, embora o interesse maior nesse ato fosse, claramente, do médico. Ao negar vaidade – ‘(...) para que não interpretem mal. Vejam isso como uma vaidade pessoal’ -, o médico constrói para si uma imagem altamente vaidosa. Para o telespectador fica claro que, interpretar o fato de Baroni chamar a Imprensa apenas porque a experiência deu certo é interpretar ‘bem’, ‘corretamente’, embora na textualidade das palavras o dito seja exatamente o oposto.

A interpretação que se quer dar sobre o comportamento do cientista fica ainda mais clara no final da cena, quando, sozinho, e por isso mesmo livre da necessidade de qualquer convenção, Baroni mostra todo o seu contentamento por ter sido o primeiro a fazer os primeiros bebês de proveta do Rio de Janeiro.

Ao subverter o significado das palavras, Baroni lança para o espectador uma visão um tanto cínica, reforçada mais ainda com a percepção de que há um romance entre o médico, casado com outra mulher, e Luisa, sua assistente – claramente visível pela mudança de tom do diálogo, de profissional a íntimo, que ocorre na passagem do ambiente dos corredores da clínica para o interior da sala do médico. As felicitações, comparáveis às de qualquer outro membro da equipe antes de fechada a porta da sala de Baroni, tornam-se mais entusiasmadas e acompanhadas de contato físico que denota envolvimento mais íntimo, como abraço, quando o casal está sozinho.

O poder de controlar a propagação da verdade que Baroni revela no trecho de diálogo com as considerações sobre não ter chamado a Imprensa – e que pode ser reforçada com interpretações do tipo ‘quem mantém secreto um caso extraconjugal pode muito bem esconder um erro médico’ – se traduz, na arquitetura das falas, pela concordância, em todas as trocas de turno, da assistente para com quem o médico fala. E mais, mesmo quando é ela quem introduz os temas da conversação, ela o faz de modo a esperar de seu interlocutor concordância. Se não há concordância, Luisa recua, revelando não deter o controle de turno mesmo nos assuntos introduzidos por ela na conversa.

BA 2: Diálogo entre Tadeu e Molina no Pronto-Socorro:

Molina: É um absurdo. Gastar rios de dinheiro num País miserável como esse para fabricar bebês em laboratório. E o Baroni lá, posando de bem-feitor da humanidade.

Outro médico: Coberto de dólares. Enquanto nós aqui...

Molina: Conseguiu mais seis meses.

Tadeu: O quê?

Molina: Com a façanha de hoje o Baroni vai ficar mais seis meses instalado aqui na nossa área, de acordo com o diretor do hospital, provisoriamente, é claro.

Tadeu: E você concordou com isso?

Molina: Eu não fui consultado, fui comunicado.

Tadeu: Mestre, esse homem veio para ficar aqui um semestre, e já está aqui há dois anos. Sabe quando ele vai sair daqui? Nunca. Quem acaba saindo somos nós. Nós nunca vamos conseguir implantar aqui o nosso centro de medicina popular. Isso aqui vai acabar virando uma fábrica de bebês de proveta.

Molina: Você também está exagerando...

Tadeu: E você está entregando tudo de bandeja nas mãos do Baroni.

Molina: Eu? Eu estou entregando?

Tadeu: O chefe é você... Quem é o responsável pelo projeto de medicina popular, não é você?

Molina: E o que você sugere que eu faça? Que eu pegue o Baroni pela gola do paletó e o bote no meio da rua? Ah, francamente. Vontade pra isso não me falta... Mas mete uma coisa na cabeça, criatura: não é assim que as coisas se resolvem.

Tadeu: Eu não sinto firmeza em você, Molina. Não sinto pulso.

Molina: Ah, você chegou agora, eu estou aqui há quarenta anos

Tadeu: Pois é... E quando consegue interessar alguém a financiar o projeto, quando a coisa vem pra sua mão, você deixa escapar, Molina. Aqui so tem um espaço e uma verba. Somos nós ou eles.

Molina: É preciso sempre um pouco de tranqüilidade, um mínimo de tranqüilidade pra mudar alguma coisa. Você fica cego, se perde sempre na revolta... Você é um incendiário, Tadeu

Tadeu: E você um Dom Quixote.

Molina: É, pode ser.

Tadeu: Mestre, você só sabe sonhar. Se o sonho ameaça virar realidade, você recua.

Contrastando com a imagem final da cena 1, com Baroni comemorando seu sucesso no tranqüilo ambiente da clínica de fertilidade, a cena 2 inicia-se com o ambiente agitado e barulhento do pronto-socorro. Mal dá para acreditar que os dois cenários façam parte do mesmo hospital, como fica claro com o diálogo travado entre Molina e seu assistente, o médico Jairo. Fica claro, pelas falas dos

personagens, quem são os 'opositores' que seriam neutralizados, segundo o que disse Baroni a sua assistente na cena 1, pelo sucesso no parto dos bebês de proveta – ao discutirem devido ao espaço conquistado pelo geneticista no hospital (segundo Tadeu, por conta da falta de pulso de Molina), os dois médicos revelam-se claramente desfavoráveis às intenções de Baroni, que consideram impossíveis de conciliar com as suas próprias. E as intenções da equipe de Molina são colocadas como de cunho mais 'social': independente de reconhecimento ou alimento de vaidade (pelo menos, se há essa motivação, não é registrada por nenhum elemento cênico), deseja implantar um centro de saúde para atender pessoas carentes. O conflito ocorre porque, aparentemente, só há verba para seguir um caminho: dar mais espaço à 'fábrica de bebês de laboratório' (segundo palavras de Molina) – investindo em tecnologia – ou ampliar o número de atendimentos básicos.

Na conversa entre Molina e Jairo, o respeito do assistente é demarcado pela denominação de 'Mestre' atribuída a Molina. Apesar disso e ao contrário do verificado no colóquio entre Baroni e sua assistente, Jairo e Molina mostram-se hierarquicamente simétricos em relação ao controle dos turnos da conversação, por vezes até brigando para ficar com a 'última palavra'. Não é à toa que, apesar de reverenciar Molina com o título de Mestre, Tadeu sente-se à vontade para tratá-lo por 'você'.

Essas cenas, acompanhadas de quatro outras, do último capítulo, permitem observar como é tratada a figura do cientista em *Barriga de Aluguel*. Centradas em ambientes amorosos, algo em comum entre as cenas é que mostram mulheres tentando refazer suas vidas, nem sempre com sucesso, destruídas por relacionamentos com os médicos Baroni e Tadeu. Na primeira delas, Luisa, ex-assistente e ex-amante de Baroni, volta à clínica de fertilização acompanhada de seu noivo apenas para resgatar alguns papéis. Ao entrar na clínica e encontrar o antigo amor com uma nova namorada, tem um surto histérico, revelando ainda não ter conseguido esquecer o passado. Ao perceber isso, o noivo a abandona, enquanto Baroni, impassível, destina a Luisa apenas um olhar de reprovação por sua atitude

inconveniente. Exibida no último capítulo, tal cena resulta quase em uma profecia de que Luisa jamais conseguirá se refazer das seqüelas de ter se relacionado com Baroni, apontado, dessa forma, como um homem egoísta, que usa as pessoas sem se preocupar com o bem-estar delas.

Outra cena mostra a personagem Aída (Renée de Vielmond) e Laura (Tereza Seibnitz) tentando recompor a relação mãe-filha abalada por ambas terem se relacionado com Tadeu, que trava o seguinte diálogo sobre Aída com um colega de profissão:

BAS: Tadeu conversa com um colega sobre Aída

Tadeu: Ela se entendeu com a Laura, saiu de lá do apart-hotel

Colega: Pode ser que isso acabe com as suas esperanças, Tadeu, mas foi melhor pra ela, não foi?

Tadeu: Se foi bom pra ela, foi ótimo pra mim. Não se preocupe, Duarte, eu já recuperei a razão. No fundo, no fundo eu me senti desafiado. Só isso, ta bom? Se ela tivesse dito sim, eu certamente já teria desistido. Não adianta a gente querer ser diferente, Duarte. O amor não é uma prioridade de vida pra mim.

Ao contrário de Baroni, Tadeu demonstra uma certa preocupação com sua antiga parceira, embora isso não se revele por meio de nenhuma sensação de remorso. Agindo como uma espécie de porta-voz de sua classe, Tadeu revela que o amor não é sua prioridade de vida, posto ocupado pela carreira.

Homens sedutores, mas um tanto quanto insensíveis aos sentimentos corriqueiros dos seres humanos, eis uma das possibilidades de interpretação das cenas anteriormente descritas. Como se substituíssem as paixões mundanas pela dedicação a uma religião: a Ciência. Como recompensa, em troca dos amores perdidos, esperam conquistar o reconhecimento e o sucesso, motivo pelo qual Tadeu abandonou o 'mestre Molina', outro que se dedicou à 'religião' Ciência, só que em busca de outro tipo de recompensa: a ajuda ao próximo. Atitudes semelhantes às encontradas nos personagens da próxima novela analisada.

Percebe-se, portanto, que o cientista, em *Barriga de Aluguel*, é retratado por meio de figuras que vão do idealismo à canalhice, convergindo para o que Giddens (1991) chama ambivalência

fundamental em relação ao sistema perito – pelo que se deposita de confiança nele -, traduzida por atitudes de hostilidade ou medo que se manifestam via estereótipos do cientista louco ou com pouco domínio da vida social. O segundo estereótipo é o mais indicado para os médicos retratados, embora a abnegação de Molina, por exemplo, possa ser considerada, para muitos e em uma sociedade capitalista, uma espécie de loucura.

Apesar de não ter uma preocupação comparável a *O Clone*, como será visto adiante, em forjar uma identidade cheia de nuances para o cientista, seria por demais simplista encerrar apenas com essas observações o tópico acerca da construção da identidade do cientista em *Barriga de Aluguel*. Afinal, fosse assim, na novela, talvez os personagens passassem a ver os cientistas como pessoas que não merecem confiança. Não é isso o que acontece, assim como também na 'vida real' as pessoas geralmente confiam nos cientistas por mais que o classifiquem como 'loucos'.

A cena BA3 retrata um procedimento científico – a consulta médica – apenas a pretexto de introduzir para os telespectadores o drama de uma das protagonistas: apesar de desejar muito ter um filho, Ana não pode engravidar. É Baroni quem assegura isso a ela, afirmando categoricamente ser 'definitiva' a avaliação de sua infertilidade.

BA 3: Ana recorda trechos da consulta com Baroni enquanto joga – e perde – a final do campeonato de vôlei:

Baroni: eu nunca engano ninguém, digo sempre a verdade, por mais que ela possa doer.

[...]

Baroni: Não tenha esperanças, é definitivo.

[...]

Baroni: Você não pode ter filhos.

Encerrado o capítulo com o final da cena BA3, temos montado o quadro a partir do qual a Ciência e os cientistas são apresentados aos que se dispuseram a acompanhar toda a trama criada por Glória Perez. Interessa observar como a posição dos ambientes de

segurança/insegurança da Ciência se intercalam, mas nem por isso destróem a credibilidade do conhecimento perito, observação que fica clara pelo efeito que a avaliação de Baroni provoca sobre a personagem Ana. Mesmo com todos os aspectos negativos demonstrados na conduta de Baroni, quando da exibição da cena final, todos os recursos – sonoplastia, expressões faciais da atriz, imagens da bola indo ao chão determinando a perda de vários pontos no jogo de vôlei – se unem para dar uma dramaticidade condizente com a crença na avaliação do médico como verdadeira. Uma forma de interpretar como isso é possível é resgatada pela oposição científico/sacro. Enquanto nas sociedades pré-modernas, o caráter sacro era a única garantia de veracidade absoluta dos fatos, na modernidade a confiança em sistemas peritos, como já dito, substitui a necessidade de associar conhecimento com ‘perfeição’ no sentido religioso. O fato de ter ‘pecados’ não tira do perito a possibilidade de domínio e aplicação eficaz dos conhecimentos adquiridos por meio da razão, enquanto, em sociedades pautadas na crença em forças sobrenaturais, havia a figura do ‘intermediário’, alguém que não poderia compartilhar dos defeitos inerentes à condição humana para ser merecedor de tal benefício.

Humanizado, o cientista pode apresentar comportamentos de caráter duvidoso em outros setores de sua vida e continuar a merecer credibilidade, posto que seu conhecimento é pautado na razão, em comprovações terrenas. O ambiente de risco para a Ciência que deriva de certos comportamentos imperfeitamente humanos torna-se mais problemático nas discussões sobre a Ética dos procedimentos científicos, cujos efeitos nem sempre são suficientemente discutidos antes de praticadas as experiências, como retratado ao longo da trama e sintetizado nas cenas do último capítulo.

A análise dessas cenas iniciais permite encontrar algumas pistas sobre o tratamento dado à Ciência e à potencialidade da telenovela de comportar divulgação científica. Por exemplo, sinaliza para a discussão sobre o destino dos recursos pelo embate Molina *versus* Baroni, o que corresponde ao papéis Cívico e Mobilização Popular defendidos por

Krishman (1985 apud Albagli, 1996) para a divulgação científica (ver introdução).

A cena BA1 dramatiza uma situação que já era realidade na época de exibição: o nascimento de bebês a partir da fecundação *in vitro*, o que corresponde à primeira parte da segunda hipótese norteadora do presente estudo – ao incluir temas científicos nos enredos, as telenovelas contribuem para o conhecimento dos avanços tecnológicos e de suas implicações sociais. Assim é que, ao assistir ao primeiro capítulo de *Barriga de Aluguel*, aqueles que ainda não sabiam ser possível tal experiência ficaram sabendo se tratar de uma realidade já constituída, o que é possível não apenas pelo texto de Glória Perez mas pela repercussão antes e durante a exibição dos capítulos, cujo papel desempenhado inclui esclarecer o público sobre o que há de real sendo apresentado.

A utilização de recursos dramáticos, que tem por função chamar atenção, despertar interesse, também pode, no entanto, ser fator de confusão. Isso porque não parece ficar claro, para o totalmente leigo, até onde vai a inspiração da autora na realidade e a exata medida de sua criatividade. Um exemplo disso é a personalidade que constrói para o médico Baroni, cujo caráter pode macular a imagem geral da classe científica, caso o absolutamente leigo não consiga estabelecer a fronteira entre o que é inspirado na realidade e o que é puramente ficcional.

A oposição já apontada entre os personagens Baroni e Molina parece dar conta da segunda parte da segunda hipótese norteadora dessa análise, sobre a propriedade da telenovela de fazer circular informações que levem a um entendimento das implicações sociais do fazer científico. Isso porque, a partir do confronto das rotinas, projetos e propósitos da Genética e da medicina tradicional, que convivem no mesmo hospital (sociedade) e necessitam lutar pelo espaço devido à falta de verba para levar adiante os projetos ligados às duas áreas, o espectador é levado a refletir sobre o interesse social nas duas áreas, já que investimento em Genética implica destinar uma verba que poderia ser destinada para a medicina popular na atenção aos mais carentes (papéis de Mobilização Popular e Cívico da divulgação

científica, como já explicitado). Essa discussão percorre todo o período de exibição, ganhando novos elementos, chegando a ganhar textualidade na fala de um personagem, o ministro do Superior Tribunal de Justiça (STJ), no último capítulo.

O capítulo final se dedica, centralmente, a retratar os efeitos que a experiência científica de gerar em uma mulher o filho de outra pode provocar. A polêmica gerada em torno da maternidade do menino Carlinhos é retomada no julgamento que decidiu, em segunda instância, qual das duas mulheres deveria exercer o direito de ser considerada mãe da criança. A cena inicial traz os ministros do Superior Tribunal de Justiça votando o pedido de Clara, que havia ganhado na Justiça o direito de ficar com o menino, mas perdera mediante o recurso de Ana.

BA4: ministros do STJ votam para decidir quem é a mãe de Carlinhos

Juiz: Retorno a palavra para Sua Excelência, o ministro relator para a prolação do seu voto.

Ministro relator: A ilustre juíza que decidiu a espécie na primeira instância ressaltou o inusitado da situação em exame e destacou a gravidade do conflito no plano emocional. Não se trata da entrega de um bem material, mas de um ser humano, pelo qual duas mães disputam. No caso da inseminação em foco, duas são as mães. Aquela que, impossibilitada de gerar, teve o seu óvulo artificialmente fecundado, e a segunda, mulher que empresta seu útero para a gestação do óvulo assim fecundado. Na conceituação dos estudiosos, Ana Paranhos é a mãe de Direito, Clara Ribeiro é a mãe de fato. Esse tipo de experiência é uma realidade desconcertante no mundo atual. Melhor que a lei desde logo a proibisse, ou pelo menos estabelecesse mecanismos de controle a sua prática, que no meu entender constitui desvio ético condenável. Não deixa de ser uma ironia atroz que se tolere tal prática em um País como o Brasil, com milhares de crianças abandonadas, vagando famintas pelas ruas das grandes cidades, diariamente vilipendiadas e assassinadas, vítimas indefesas de uma sociedade insensível. Diante dessa triste e vergonhosa realidade, em vez de se buscar o caminho humano e solidário da adoção, cria-se uma vida em laboratório, o que, a meu ver, constitui um desvirtuamento dos propósitos superiores da engenharia Genética.
[...]

Ministro relator: O desenvolvimento da Ciência criou uma situação que não foi prevista por legislação alguma. Na ausência da Lei, cabe-nos enfrentar essa situação com objetividade, vencendo os componentes emocionais que naturalmente a cercam. O juiz não é apenas a boca que pronuncia a lei como entendia Montesquieu. O juiz não pode ser prisioneiro de normas legais rígidas e estanques, nem pode estar atrelado a tradições e costumes que já foram superados pela dinâmica da vida moderna. O direito, como se sabe, é fórmula de equilíbrio social. E cabe ao juiz assegurar esse equilíbrio no mundo contraditório dos nossos dias.
[...]

Ministro relator: Nos julgamentos anteriores, o que se valorizou foi unicamente o fato da maternidade. Os interesses de Ana Aguiar e Clara Ribeiro constituíram a pedra de toque da questão. Acredito que essa colocação seja equivocada. Já se diz, com muita propriedade, que os pais não têm direito aos filhos. O Estatuto da Criança e do Adolescente ora em vigor confirma e amplia a idéia de que o interesse dos filhos deve se sobrepor ao interesse dos pais.
[...]

Ministro relator: O direito dos filhos deve prevalecer sobre a divergência dos pais
[...]

Ministro relator: Portanto, quando está em jogo o direito de um menor, os possíveis direitos e interesses dos pais perdem a relevância.
[...]

Ministro relator: E há de prevalecer o interesse dos filhos. Ora, sob esse enfoque, elaborei o meu voto.
[...]

Ministro relator: O objetivo da Justiça é assegurar a essa criança o desenvolvimento psicológico pleno, sem maiores traumas que possam advir pela forma com que foi concebida e gerada. Clara

Ribeiro, a mãe de aluguel, a gerou em seu ventre mas não lhe transmitiu a marca de sua individualidade. É o código genético que dá a essa criança as características da família a que pertence. É o código genético que a prende a seus antepassados e que define o seu comportamento psicológico. O 'eu' íntimo dessa criança veio da mulher doadora do óvulo, veio de Ana Paranhos de Alencar. É com ela que o menor se identifica no complexo de suas emoções, inclinações e tendências. É ela, a mãe biológica, a verdadeira mãe.

[...]

Ministro presidente:

O eminente relator apresentou sólidos argumentos. Mas, se é verdade que sem a mãe biológica não haveria nascimento, também é verdade que sem a chamada mãe de aluguel não teria havido a gestação, e, portanto o nascimento da criança. Há que se levar em consideração o fato incontestável da maternidade que a lei civil ampara. No estágio atual do nosso direito, mãe é aquela que dá à luz a criança, no caso presente, mãe é a chamada mãe de aluguel.

[...]

Ministro presidente: A decisão de primeira instância que ao reconhecer a maternidade de Clara Ribeiro, a mãe de Aluguel, se ajusta à tradição do nosso Direito e reflete os sentimentos do nosso povo sobre a delicada questão ora em julgamento. Assim, conheço do recurso para dar-lhe provimento e em decorrência, restabelecer o direito da recorrente Clara Ribeiro à posse e guarda da criança gestada em seu ventre. É o voto.

Ministro presidente: Como vota o senhor ministro Mauro Vaz?

Ministro: Voto com o ilustre relator.

A seqüência BA4 inicia com uma cena enunciativa que simula um tribunal. Localizando melhor, não se trata de um tribunal qualquer, mas de uma sessão do Superior Tribunal de Justiça, o que é possível perceber pelas vestimentas e pelo tratamento por 'ministros' dado a cada um dos componentes da mesa. As leis do gênero julgamento são respeitadas quanto a algumas de suas características – austeridade, cuidado com o vocabulário, correção gramatical, manutenção da ordem no auditório. Tudo para manter a aura que o Direito possui, na vida real, de garantir os direitos dos cidadãos, sendo capaz de resolver os conflitos, a partir da observação minuciosa do meio social. Assim como a Ciência, é também o Direito um sistema perito no qual os cidadãos modernos confiam para resolver as questões geradas pelas tensões de sua época, como destaca o personagem Ministro Relator ao defender a função do juiz:

O juiz não é apenas a boca que pronuncia a Lei como entendia Montesquieu. O juiz não pode ser prisioneiro de normas legais rígidas e estanques, nem pode estar atrelado a tradições e costumes que já foram superados pela dinâmica da vida moderna. O Direito, como se sabe, é fórmula de equilíbrio social. E cabe ao juiz assegurar esse equilíbrio no mundo contraditório dos nossos dias.

Refletindo por esse lado, fica clara a percepção do porquê de ambas as produções analisadas no presente trabalho terem apelado para o discurso jurídico na tentativa de resolver os conflitos gerados

pela aplicação do conhecimento científico: somente um sistema perito seria legítimo avaliador de um outro, sendo a inconclusividade de ambos os julgamentos, como será visto adiante, indício de que há furos nos dois sistemas tratados – um por promover avanços nem sempre condizentes com o objetivo de proporcionar bem-estar e o outro por não conseguir acompanhar a rapidez com que a sociedade se modifica, em muito graças ao próprio sistema de conhecimento.

Na fala do ministro relator, um resumo de todas as questões tratadas ao longo dos capítulos da novela: o que significa ser mãe: transmitir o código genético ou dar à luz? Mediante a existência dessa nova questão, antes impensável já que as duas ações eram indissociáveis, o que se deve levar em consideração para resolver o dilema da maternidade? A resposta do Direito, proposta pelo relator e confirmada pela maioria em votos obtida, é raciocinar pelo viés dos direitos da criança, mais uma instituição moderna que contrasta com a tradição, o que se pode perceber pela reação do pai de Clara, que questiona o fato de os filhos serem 'mais que os pais'. As reações da audiência também denunciam opiniões bem divididas entre 'tradicionalistas' e 'modernos', ou os que admitem um novo conceito de maternidade, baseado na Genética, segundo o qual ser mãe significa transmitir os genes, e os que ainda consideram que a maternidade é determinada por gestação e parto.

Como ditam as regras do gênero novela, as falas dos ministros se apresentam constantemente 'cortadas' por outras cenas, de simples mudança de *close* do ministro para a reação de algum personagem ou trama paralela dentro do próprio ambiente do julgamento a mudança completa de cena. Essas interrupções podem ter ou não relação com o assunto em julgamento. Os cortes do primeiro tipo – aqueles que têm relação com o assunto do julgamento – existem para contextualizar o telespectador sobre as reações dos personagens e precisam condizer com suas respectivas imagens. Assim, o pai da personagem Clara tem de reagir negativamente à opinião do ministro segundo a qual o direito dos filhos prevalece sobre o interesse dos pais; a personagem Iara tem de questionar se o ministro não tem mãe, por ter votado 'contra' Clara; e Ana usa palavras mais rebuscadas ao reagir às falas dos

ministros e suas reações são mais contidas. O outro tipo de corte corresponde à sucessão de cenas, comum em uma telenovela, que raramente exhibe uma cena muito longa sem entrecortá-la com outras, com o objetivo principal de dar maior 'leveza' e manter o suspense. No caso em questão, em se tratando de um último capítulo, várias subtramas foram 'resolvidas' enquanto se desenrolava o julgamento, como a relação de Aída (Renée de Vielmond) e Laura (Tereza Seibnitz), destruída por Tadeu.

É interessante observar, ainda, na cena analisada, que um dos ministros retoma, em sua fala, a discussão sobre o papel social da Genética. No primeiro capítulo, ela aparece por meio da disputa pelos recursos disponíveis no hospital onde trabalham Molina e Baroni. No último capítulo, a discussão ganha corpo, sendo demarcada na materialidade da fala – o ministro relator considera um 'desvirtuamento' do papel social da Genética a mãe de aluguel diante da quantidade de crianças órfãs no Brasil. Tal discussão, no entanto, não é levada adiante, prevalecendo o ingrediente folhetinesco do apelo emocional na centralidade de toda a cena na dramaticidade da disputa e reações psicológicas das duas mães.

Antes de serem revelados os votos dos ministros, Glória Perez concedeu aos telespectadores o direito de 'opinar' por meio da exibição de depoimentos, recurso que viria a ser melhor explorado em *O Clone* quando da campanha contra as drogas. Em *Barriga de Aluguel*, os depoimentos são apresentados como se fizessem parte da transmissão televisada do julgamento, a qual estava sendo assistida em um bar de subúrbio carioca pelos vizinhos de Clara. A seguir, os argumentos do público que, na contagem de votos pró cada uma das partes, empatou quanto ao direito a maternidade de Ana e Clara.

BA5: Depoimentos de populares sobre quem deve ficar com Carlinhos

1 – FEIRANTE NEGRO. AO FUNDO, BANCA DE FRUTAS

Eu acho que a 'Crara' é que tem que ficar com o Carlinho. A 'Crara' tem que ficar com o Carlinho porque ela gerou nove meses.

2- Senhora

O filho é da Ana porque o gen é dela e a outra só emprestou a barriga

3 – Jovem negra:

Ah, porque a Clara já sabia de tudo, entendeu? Então ela, ela assinou papel. Ela não tem direito a criança. Ela vendeu a barriga... Ela 'tava sabendo de tudo, ela não foi enganada.

4 – Homem de óculos escuros

O óvulo dela, foi o espermatozóide do marido dela, então eu acho que a criança, legalmente, deveria ficar com a Ana.

5 – Mulher de óculos

Eu também acho que deve ficar com a Ana

6 – Homem de óculos

A Clara que tem que ficar com a criança

7 – Menina:

Ela que sentiu a dor, né?

8- Senhor barbudo com camisa do Vasco:

Vai ficar com a Clara, beleza pura! (de polegar levantado em sinal positivo)

Com a exposição dos depoimentos, fica ainda mais clara a distância entre a opinião pública, movida pela Moral - 'ela (Clara) já sabia de tudo', 'ela assinou o papel', 'ela vendeu a barriga' - , sentimentos passionais - 'ela sentiu a dor' -, ou aos novos conhecimentos científicos - 'o filho é da Ana porque o gen é dela' -, da opinião jurídica, legitimando ainda mais esta última pela racionalidade dos argumentos e uma certa capacidade de observar à distância.

A reação à supremacia da opinião do Direito, em segundo plano, a vitória da Ciência na validação da ação de criar novos parâmetros para a maternidade vem do Testemunha de Jeová Ezequiel, pai de Clara:

BA6: Pregação de Ezequiel

Ezequiel: Ai da humanidade porque a ira de Deus vai se abater sobre ela. Chegou o Apocalipse, chegou o fim dos tempos. A humanidade toda foi seduzida pela besta do Apocalipse e ta afrontando o Criador, querendo corrigir a Sua obra. Tão destituindo Deus e se colocando no lugar Dele. Enchem a boca quando dizem que podem criar gente dentro de um laboratório e são aplaudidos pelo povo, pela Polícia e pela Justiça.

(encerra o discurso caminhando em direção ao Palácio do Planalto)

O monólogo é encenado em Brasília, tendo como pano de fundo os prédios da administração pública que caracterizam o Estado, mais um ícone moderno. Mais uma vez, o discurso científico é confrontado com o discurso religioso, quando Ezequiel menciona a criação de vidas em laboratório como uma afronta ao Criador, uma tentativa de corrigir Sua obra, argumentos semelhantes ao do personagem Ali em *O Clone*. É de Ezequiel o papel de representar todos aqueles que não conseguem compreender a Ciência em seus propósitos e a assimilam

como uma criação 'demoníaca', tendo como protagonistas cientistas ateus que passam por cima de qualquer coisa.

Por fim, a impossibilidade de resolver o impasse criado pela atuação da Ciência fica clara com a cena final:

BA7: Clara encontra Ana e Carlinhos na praia

Clara: Carlinho!

Clara: Marcaram um novo julgamento. Vai ser em setembro. Depois desse, não vai ter mais nenhum

Ana: Eu tenho confiança no júri

Clara: Ninguém aceitou esse resultado do julgamento, sabia?

Ana: É, muita gente tem me procurado na rua, muita gente tem dito que está do meu lado, eu gosto disso.

Clara: É. Muitas mães vêm falar comigo na rua também. Entendem o que eu sinto. Até criança vem falar comigo.

Ana: Eu acho, Clara, que independente da decisão do júri, se pra mim ou pra você, eu acho que a gente vai ter que encontrar uma solução pra vida. Você não acha, não?

Clara: Tamo tentando, num tamo?

(Termina a novela, com Carlinhos sendo conduzido pelas areias da praia guiado pelas duas mães)

Fica visível a necessidade de encontrar novas formas de vida, adequadas às conformações familiares possibilitadas pelo avanço científico. Ao mesmo tempo que a Ciência resolve antigos problemas, como a infertilidade, gera outros não planejados, como numa espécie de 'efeito colateral' tratável somente com a intervenção de outras instâncias da vida moderna, que talvez ainda esteja por emergir.

A amizade, ainda que visivelmente frágil e ameaçada, entre as duas mães resulta em uma aura de otimismo quanto ao futuro das três vidas centralmente envolvidas – Carlinhos, Ana e Clara. Apesar disso, ao contrário do 'felizes para sempre' tradicional das novelas, sobretudo as exibidas no horário das 18h, não há como exercer um controle total necessário sobre a vida cheia de possibilidades da modernidade a ponto de garantir um futuro permanentemente seguro e feliz: o máximo que se pode sinalizar é a disposição para 'tentar' resolver os problemas futuros, que certamente estão por vir, cujas características nem sempre são vislumbráveis.

4.2 A Ciência na telenovela *O Clone*

Ao lado da cultura árabe - e, como ordena a receita de sucesso de qualquer novela, o amor -, a Ciência foi retratada em '*O Clone*' de maneira muito mais central que em '*Barriga de Aluguel*'. Isto porque as complicações geradas pelos avanços científicos - notadamente, o desenvolvimento de um clone humano - tornam-se ponto de partida de muitas das discussões enfocadas.

A Ciência se desenvolve, fundamentalmente, no laboratório do Dr. Albiéri (Juca de Oliveira), um geneticista conhecido internacionalmente por fabricar clones de animais. Detentor de conhecimento suficiente para fazer o clone humano, um dos sonhos do cientista é tornar-se internacionalmente famoso graças a esse feito, como será verificado quando da análise, no primeiro capítulo da novela, de como a Ciência é apresentada ao telespectador.

O conflito principal gerado pela Ciência é a necessidade de forjar nova identidade para o clone humano quando este atinge a idade adulta. Cópia de Lucas (Murilo Benício), Leo (Murilo Benício) revive, vinte anos mais tarde, experiências semelhantes às vivenciadas por sua matriz. Esse encontro do passado com o presente causa transtornos a vários personagens, principalmente para Jade (Giovanna Antonelli), que enxerga em Leo o Lucas que ela gostaria de ter de volta, mas que havia sido profundamente modificado com o tempo. Já para Leo, o fato de ser um clone provoca uma crise existencial ainda maior que a retratada por outros personagens.

Sofisticando a discussão de '*Barriga de Aluguel*' sobre maternidade, em '*O Clone*', maternidade e paternidade entram em discussão, agora com tintas muito mais carregadas nos tons tecnológicos que na trama das 18h. Criado por Albiéri a partir de uma célula de Lucas e o óvulo de Deusa (Adriana Lessa), Leo possui código genético idêntico ao de sua matriz, tendo, portanto, geneticamente, a mesma filiação. Por outro lado, Deusa, assim como Clara (Cláudia Abreu) em '*Barriga de Aluguel*', emprestou, ainda que involuntariamente, o útero para que o embrião se desenvolvesse.

4.2.1 Análise das cenas

Para análise, foram selecionadas as seguintes cenas de *O Clone*:

CL2	Albiéri apresenta suas experiências de clonagem de animais em uma conferência
CL3	Diálogo entre Albiéri e Ali
CL4	Albiéri observa as pirâmides do Egito com Diogo e Lucas
CL5	Albiéri sonha ser o primeiro a produzir o clone humano
CL6	Albiéri é entrevistado durante um coquetel no Marrocos
CL7	Júlio informa a Albiéri sobre a denúncia de Edna
CL8	Leo pede que Albiéri não o abandone
CL9	Ali relata o destino dos personagens cujas vidas foram alteradas com a experiência da clonagem

Logo no primeiro capítulo, é possível perceber que *O Clone* é uma novela muito mais 'científica' que *Barriga de Aluguel*. Cerca de dez dos cinquenta minutos de novela são dedicados integralmente ao tema. Na primeira cena, a preocupação é apresentar Albiéri, um cientista bem-sucedido, o que é possível perceber pelo fato de ele ocupar uma tribuna, da qual fala para uma platéia visivelmente interessada, sobre as novas técnicas de clonagem que utiliza nas fazendas de Leônidas Ferraz (Reginaldo Faria):

CL2: Albiéri apresenta suas experiências de clonagem de animais em uma conferência
<p>Albiéri: Os animais que hoje apresento a vocês são vidas fabricadas em laboratório. São clones, obtidos pelo método de separação do embrião. São produtos de uma pesquisa pioneira que eu e minha equipe estamos desenvolvendo para as empresas de exportação e importação de Alimentos Leônidas Ferraz.</p> <p>Esse rebanho demonstra o quanto já dominamos as técnicas de clonagem. Ainda há um longo caminho pela frente, mas a partida foi dada: 'o gênio saiu da garrafa'. Cabe a nós, cientistas, continuar desenvolvendo essas pesquisas cuidando sempre de não cair na tentação de ultrapassarmos os limites impostos pela Ética.</p> <p>Aplausos da platéia</p>

É possível observar, na cena, um tom claramente didático. O objetivo é apresentar o tema, explicar o que é a clonagem e do que ela é capaz a todos aqueles que ainda não sabem ou não atentaram para o fato de já ser possível clonar animais de grande porte como os apresentados pelo Dr. Albiéri no primeiro capítulo da novela. Segundo

matéria da Revista *Veja*⁴⁶, é possível que isso aconteça para contemplar a grande parcela de espectadores das classes B, C e D, incluindo os seis milhões de famílias que compraram o primeiro aparelho de TV com o Plano Real. Outra interpretação possível para a adoção do discurso didático é a própria repercussão causada por *Barriga de Aluguel* ao abordar temática científica e sua utilização como fonte de informação por algumas classes da audiência.

Devido à necessidade de despertar e manter o interesse, a apresentação exaustiva do assunto seria inviável em uma primeira cena. Talvez por isso a autora tenha optado por apenas 'tocar' em vários dos assuntos discutidos ao longo da trama no que se refere ao tema Genética mas sem se aprofundar: a clonagem de animais colocada como uma técnica já dominada; a necessidade de um rigoroso controle ético, como Albiéri faz questão de explicitar ao final de sua fala, remetendo para a discussão sobre clonagem de seres humanos, que logo seria introduzida. Outras observações são tratadas a partir de elementos extratextuais – que fazem parte da cena enunciativa sem necessariamente compor as falas dos personagens: a forma de se comportar da platéia, que observa silenciosa e atentamente a palestra, aplaudindo, entusiasmada, o cientista ao final de sua fala, mostra que se trata de uma atividade que confere grande *status* social, além de ser rentável, caso contrário não seria desenvolvida para uma empresa de importação e exportação.

Ao abordar rapidamente os assuntos, sem aprofundá-los, a autora correu o risco de incorrer em uma das faltas que são apontadas pelos cientistas como comuns nos textos de divulgação: a simplificação. Para tornar a matéria mais compreensível para os leigos, os divulgadores costumam recorrer a metáforas e explicações superficiais sobre a metodologia, o que costuma gerar conflito com os cientistas que têm suas pesquisas simplificadas para compreensão popular. Em *O Clone*, a simplificação se dá na rápida explicação dada ao processo de clonagem, o que leva a entender, inclusive, que, uma vez dominada a técnica de reprodução de animais a partir de células-

⁴⁶ O país de Jade. Revista *Veja*, 3 de abril de 2002, p. 117.

tronco, é possível usá-la para a clonagem de qualquer ser vivo, entendimento reforçado pela própria experiência de clonagem humana encenada quanto pelas várias vezes em que o personagem Albiéri garantiu que a Ciência já seria capaz de clonar humanos, o que compromete uma possível vocação da cena de responder pelo papel educacional da divulgação científica defendido por Krishman (apud ALBAGLI, 1996).

O tom didático segue nas cenas seguintes. Em uma delas, da qual foi retirada o diálogo reproduzido a seguir, Albiéri visita o Egito com os afilhados Diogo e Leo (personagens gêmeos interpretados por Murilo Benício):

CL4: Albiéri observa as pirâmides do Egito com Diogo e Lucas
<p>Albiéri: Meninos, do alto dessas pirâmides quatro mil anos nos contemplam. E pensar que daqui a mais quatro mil anos elas ainda vão estar aí. E quem sabe a gente também não esteja?</p>
<p>Lucas: Ah, Albiéri!</p>
<p>Diogo: Pode ser que um dia ninguém mais morra, não é?</p>
<p>Albiéri: E mesmo que morra, e se a gente fizer um clone, uma cópia da gente, já pensaram? Cada vez que eu for ficando velho, eu faço uma cópia novinha de mim. É um jeito de ficar eterno, de vencer o tempo, a morte. Os antigos tentaram vencer o tempo com as múmias. A tentativa do século XXI vai ser o clone.</p>
<p>Lucas: Albiéri, se você pudesse clonar alguém, quem você clonaria?</p>
<p>Diogo: Quem, Albiéri? Quem?</p>
<p>Albiéri: Sabe o que a esfinge diz pro homem: 'Decifra-me ou te devoro'. É isso. Ou deciframos o enigma da vida ou ela nos devora. [...]</p>
<p>Albiéri: Bom, vamos voltar pro hotel que daqui a duas horas a gente pega o avião pro Marrocos...</p>

Segundo o que ensina Albiéri a seus afilhados, a Ciência tem o propósito de 'desvendar o enigma da vida para tornar os homens imortais', aperfeiçoando os métodos empregados para isso, desde a mumificação até a Clonagem.

Até aí, nada demais, não fosse a apresentação do seguinte diálogo do personagem consigo mesmo, logo após a palestra encenada na primeira cena de *O Clone*:

CL5: Albiéri sonha ser o primeiro a produzir o clone humano

Albiéri: Há muito tempo a Ciência sabe o que é necessário para fazer um clone humano. e quando algo é tecnicamente viável, não há porque não fazê-lo. Eu fui apenas o mais ousado entre meus pares.

[...]

Albiéri: Fazer o reflexo de Narciso sair das águas. A imagem sair do espelho e conviver comigo. Essa minha imagem teria alma. Teria vida própria. Eu seria eu dividido em dois corpos.

[...]

Albiéri: Seria um milagre de Deus ou uma cilada da vaidade humana?

Apesar de revelar, em seus pensamentos e na conversa informal com os afilhados, a curiosidade em relação à clonagem de seres humanos, o cientista não a revela em público. Ao contrário, nega a validade da idéia e seu interesse:

CL6 Albiéri responde a jornalistas em um coquetel:

Albiéri: Se é possível clonar um ser humano hoje? Teoricamente, é, mas, quem está interessado? Não seria nem ético...

Me interessa a clonagem de animais, isso sim.

Repórter: só para fechar a idéia: o senhor acha que a clonagem humana pode vir a ser uma realidade?

Albiéri: Tudo o que o homem sonha, é possível que se torne realidade. Aliás, um antigo filósofo alemão dizia que a humanidade só sonha sonhos que pode realizar.

A prática da polidez revelada durante a conferência sobre os animais clonados nas fazendas de Leônidas (CL2) fica clara em CL5 – apesar de defender, publicamente, o controle austero da clonagem pela Ética em CL2, Albiéri sonha em ser o primeiro a clonar um humano mesmo que a Ética ainda não permita esse tipo de experiência. Em CL6 o cientista ainda se diz desinteressado no tema clonagem humana e assegura que essa não seria uma prática Ética.

Em *O Clone* o cientista assume uma identidade composta a partir da vaidade de dominar a técnica e ser pioneiro. Mais ainda, o embate Religião X Ciência, que passa longe da figura do cientista em *Barriga de Aluguel*, tem em Albiéri praticamente um símbolo: o personagem passou a se dedicar à Ciência após ter 'brigado' com Deus, deixando a idéia de ser seminarista e tornando-se ateu.

As suspeitas sobre o caráter confuso de Albiéri se confirmam no último capítulo, como é possível ver em CL7.

CL7: Pelo celular, Albiéri fica sabendo da denúncia de Edna contra ele

Albiéri: Júlio, e aí, confirmou? Você tem certeza?

Júlio: Foi violentíssima a entrevista da Edna, Albiéri, violentíssima. Não, a Anita não tava lá não a própria presença dela já seria um apoio ao que a Edna tava dizendo. A Edna contou pra ela mais ou menos o que tinha dito.

Albiéri: E o que foi que ela contou a ela? Não é possível? Foi isso que ela falou? Ela falou de mim com essas palavras?

Júlio: Na verdade, ninguém sabe como vai repercutir. Você pode ser incensado ou apedrejado em praça pública, não há meio termo. Não, eu não faço idéia. Não tem como fazer uma previsão.

Albiéri: Então quer dizer que eu posso ta acabado?
É isso o que você quer dizer?
Júlio, diga, diga com todas as letras.

Júlio: Albiéri, mesmo que você seja aplaudido, não vai ser por todo mundo. Ninguém aplaudido por todo mundo, nem mesmo Cristo foi. Há sempre um que por inveja, ou mesmo por convicção, acaba investindo contra você.

Albiéri: Eu não vou suportar, Júlio, eu não vou suportar. Eu prefiro a morte, Júlio... Eu vou desligar

Albiéri (pensa): Eu fujo... Eu desapareço.

O diálogo entre Albiéri e seu companheiro de trabalho revela um total despreparo do primeiro para lidar com a falta de popularidade, a cobrança pela atitude de ser pioneiro na clonagem humana sem se submeter ao controle da Ética. Tanto é que Albiéri pensa em fugir, para não ter que responder ao processo. Sua decepção é ainda maior por não ter sido reconhecido como um cientista à frente de seu tempo. Tal comportamento revela um despreparo emocional, semelhante ao que acontece com os outros personagens cientistas centrais em *Barriga de Aluguel*, o que revela uma tendência da autora em considerar que tal comportamento é o mais usual entre os personagens que se dedicam à Ciência: ao colocá-la sempre em primeiro lugar, à frente até de suas vidas pessoais, tornam-se pessoas frágeis do ponto de vista emocional, o que pode ser bastante prejudicial para aqueles que os rodeiam, como aconteceu com as personagens Edna (Nívea Maria), Aída (Renée de Vielmond), Luisa (Nicole Puzzi) e até mesmo Clara (Cláudia Abreu), que, em *Barriga de Aluguel*, tem um romance com o médico Tadeu mas termina saindo do relacionamento bastante desiludida com o parceiro, a quem ajuda,

inclusive, a concluir os estudos com o dinheiro ganho com o aluguel da barriga.

Tal comportamento do cientista pode ser considerado, ao mesmo tempo, como fator de risco e confiança na Ciência como sistema perito: ao mesmo tempo em que pode ser entendida como atividade para a qual os cientistas dedicam integralmente suas vidas, preocupando-se em desenvolver tecnologias que melhoram o bem-estar da humanidade, tanto empenho gera uma expectativa de reconhecimento que pode determinar ações mais interessadas em reconhecimento pessoal que em avanço científico.

O comportamento de Albiéri, a discrepância entre seus pensamentos, suas atitudes e suas falas públicas, revela uma personalidade que não é totalmente 'boa' nem 'má', característica da nova concepção de telenovela. Suas ações são motivadas pela crença de que a Ciência precisa avançar, e que para tanto é necessário uma dose de ousadia, mas também pela vaidade de querer ser reconhecido como o cientista ousado responsável maior pelo avanço da Genética em sua área.

Outra cena que, no último capítulo, é exemplar de como a personalidade de Albiéri é confusa para a resolução de problemas. Ao anunciar que pretende desaparecer mundo afora, o cientista recebe um pedido de Leo para que não o deixe sozinho:

CL8: Leo pede que Albiéri não o abandone

Albiéri: Eu tô bem, Leo.

Leo: Mas eu não tô bem sozinho. Você não entende? Pai, você é a única pessoa que pode me dar um lugar nesse mundo. Só você tem o poder de dizer quem eu sou, quem é minha família, qual o meu lugar nesse mundo. Você tem o poder até de fazer uma pessoa igual a mim pra que eu não ficasse tão sozinho aí nesse mundo

O cientista criou o clone humano e não sabe como resolver os problemas gerados por sua atitude, como descreve o personagem Ali quando narra o final da história de *O Clone*. Além de interferir na imagem do cientista, cenas como essa discutem os riscos das experiências científicas, principalmente quando não discutidas amplamente para a aprovação de sua realização, o que, aliás, é comum ocorrer.

Tal composição para o personagem cientista corresponde ao que Giddens (1991) aponta como efeito da ambivalência da sociedade diante do cientista, manifesta via estereótipos. No caso de Albiéri, o estereótipo é o do pouco domínio da vida social. Trata-se de uma personalidade incapaz de lidar com fundamentos básicos da vida em sociedade como as sanções. Isso se reflete pelos comportamentos adotados, expressões de receio e forma negativa de reagir às avaliações (FAIRCLOUGH, 2001).

Para finalizar o capítulo e a telenovela *O Clone*, o personagem Tio Ali (Stênio Garcia) narra como cada um dos personagens seguiu sua vida. Para os personagens envolvidos com a trama científica, o desfecho foi o seguinte:

CL8:Ali relata o destino dos personagens cujas vidas foram alteradas com a experiência da clonagem

Ali: Albiéri é um deus e não sabe o que fazer da sua criatura. Quis tomar o lugar de Ala e Ala o segurou pelo topete.

Ele é o Senhor do céu, da Terra, e de tudo o que se passa entre o céu e a terra. Só ele tem a chave de todos os mistérios. Ele criou tudo o que existe. Criou os humanos e pendurou no pescoço de cada um o seu destino.

[...]

Ali: O juiz reconheceu Deusa como a mãe do Leo. Leônidas foi considerado o pai. O destino de Deusa era esperar o filho. Esperou por ele antes de ele nascer. E espera agora, depois de nascido. E vive de fazer seus shows enquanto espera.

Assim como em *Barriga de Aluguel*, o final sinaliza positivamente para a Ciência. Segundo o que conta Tio Ali, a vida seguiu seu rumo com resoluções, mesmo que provisórias, capazes de neutralizar as situações criadas. Para Deusa, por exemplo, parece ser muito mais interessante a espera sem-fim pelo filho do que a inexistência dele.

Outra comparação pertinente entre as duas novelas refere-se ao contrastes Tradição X Novidade. O contraponto para a avançada tecnologia não ficou, em *O Clone*, por conta de outra facção científica mais tradicional – como em *Barriga de Aluguel*, pela medicina praticada pelo Dr. Molina -, mas do contraste entre o Ocidente e o Oriente retratado a partir da cultura árabe. Em uma das contraposições, o personagem Tio Ali (Stênio Garcia) acusa Albiéri de

querer tomar o lugar de 'Ala' (Deus), o único que pode criar vidas com propriedade. É o que se vê no diálogo a seguir:

CL8: Diálogo entre Albiéri e Ali

Albiéri: Ficamos aqui até o final do mês, depois meu amigo Leônidas segue com os filhos pra Paris e eu volto pro Cairo.

Ali: Montou seu laboratório no Rio de Janeiro? Vai se fixar por lá? Continua com essa história de clones?

Albiéri: É, eu consegui um bom financiamento pra continuar minhas pesquisas no Brasil, sim.

Ali (rindo): Pra quem foi seminarista, tá de bom "tamanho"

Albiéri: É, um dia eu quis ser padre

Lucas: E porque é que não foi?

Albiéri: Um dia eu briguei com Deus, ou ele brigou comigo, eu não sei bem

Ali: Ué, brigou com Deus mas não consegue se desligar dele. Tanto que quer tomar o lugar de Deus. Querendo deixar de ser criatura pra se tornar criador.

Albiéri: Hoje eu não vou aceitar provocações, Ali.

Ali: Vocês estão brincando com fogo com essa história de clonagem, criar a vida. Isso é um poder grande demais pra ser manipulado por aprendizes de feiticeiro, Dr. Frankenstein.

Albiéri: É claro que essas experiências vão ser subordinadas a regras Éticas.

Ali: Regras Éticas? Albiéri, não se iluda. As únicas regras que contam no Ocidente são as regras de mercado.

Não é à toa que as duas telenovelas apostaram nos contrapontos para apresentar a Ciência. Assim como as identidades sociais são construídas a partir da diferença em relação a uma identidade considerada 'natural', também na composição de uma identidade para as novas tecnologias e possibilidades oferecidas pela Ciência, a autora Glória Peres o faz a partir da oposição das novas realidades com a realidade já estabilizada para o espectador.

Como ocorre em *Barriga de Aluguel*, a falta de delimitação precisa entre o que é inspirado em fatos reais e o que é somente fruto da imaginação da autora, ainda que a partir de realidades apenas sinalizadas para o futuro, pode gerar confusão na audiência menos familiarizada com outras fontes de informação. Exemplo disso é a crença na existência real da experiência com clonagem humana, que pode ser reforçada por cenas como a analisada no capítulo anterior,

em que Albiéri foi apresentado ao Dr. Simonetti, opositor do cientista italiano Severino Antinori, sendo este um personagem real.

4.3 O tratamento da Ciência nas novelas *O Clone e Barriga de Aluguel*

Analisadas as cenas que apresentam e resolvem os conflitos retratados em Ciência nos primeiros e últimos capítulos de cada uma das tramas, é possível retomar agora algumas das colocações dos capítulos anteriores com o objetivo de discutir os possíveis efeitos de sentido ecoados pelo discurso veiculado.

Percebe-se, inicialmente, que a Ciência é retratada como uma instância em que tudo é possível. Ao antecipar os possíveis efeitos dos avanços tecnológicos na vida das pessoas, as telenovelas enfocadas respondem ao que Giddens (1991) classifica como riscos fundamentais da Modernidade em relação aos sistemas peritos: a consciência do risco como risco, pois, ao contrário do domínio da religião, no qual o conhecimento não tem lacunas, a Ciência está sempre em busca de dominar os fenômenos mais rebeldes, o que nem sempre é possível ou por vezes demora; além disso, os perigos corridos coletivamente são conhecidos por todos, ao menos em tese, principalmente, devido à propriedade da divulgação científica em fazer circular as informações.

As novelas também contribuíram para levar o conhecimento científico para além da comunidade científica (REIS, 2002), a partir de uma comunicação não formal (TARGINO, 2001), e ainda com a vantagem de possuir um espaço para discussão bem maior em extensão que os gêneros tradicionais de divulgação da Ciência. Além disso, possuem um amplo público cativo, que claramente aprovou, pelos resultados dos índices de audiência, a forma de abordagem do tema nas duas tramas.

As observações feitas até agora permitiriam classificar facilmente o discurso sobre a Ciência nas novelas analisadas como divulgação científica, não fosse a pertinência de mais um fator: a relação Real X Ficcional.

A liberdade garantida à telenovela pelo fato de ser obra de ficção faz com que as situações retratadas nas cenas resultem em equívocos, sobretudo, para os que porventura não tenham conhecimento prévio dos assuntos tratados. Como foi emblemática a cena CL1, a intertextualidade *Novela X Jornalismo*, duas formações discursivas distintas, com rotinas de produção completamente diversas, pode confundir o receptor de forma que ele não seja capaz de estabelecer a diferença entre o real e o fictício, inviabilizando o cumprimento dos requisitos básicos da divulgação científica evidenciado por Reis⁴⁷: “Divulgação científica é a veiculação em termos simples da Ciência como processo, dos princípios nela estabelecidos, das metodologias que emprega”.

Isso porque, por meio da ficção, as novelas podem preencher as tais lacunas apontadas por Giddens (1991) que tornam arriscado o sistema social baseado na perícia técnica. Assim é que o simulacro de metodologia retratado para a clonagem de animais (por meio de uma simplificação extrema) é dado como capaz de ser empregado também na clonagem de seres humanos, embora, na vida real, não haja evidência segura disso. Ao trilhar por esse caminho, a novelista não parece querer negar ou resolver o problema do risco, o que pode ser visto pelo modo como a Ciência é retratada nas duas produções: ao mesmo tempo em que é retratada como instituição capaz de tornar realidade o impossível, a Ciência – assim como outros sistemas peritos – não consegue resolver os problemas que cria, como fica claro com a análise do julgamento que decidiu sobre a guarda do bebê disputado por Ana e Clara. A aplicação dos conhecimentos científicos pela Engenharia Genética passa de celebrada pela capacidade de resolver os problemas da humanidade a acusada de criar novos problemas para os quais não é capaz de encontrar uma solução.

Esse possível efeito de insegurança confirma a hipótese formulada por Giddens (1991) de que o conhecimento técnico pode ser

⁴⁷ Entrevista com José Reis. MASSARANI, Luisa et alli. *Ciência e Público*. Rio de Janeiro: Casa da Ciência – Centro Cultural de Ciência e Tecnologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2002. pág. 76.

abalado pela maior quantidade de conhecimentos sobre ele, com a consciência sobre o risco.

O preenchimento das lacunas do conhecimento científico parece ter o objetivo, portanto, de permitir o exercício de profetizar, discutir o que aconteceria se a Ciência chegasse a utilizar determinados recursos, do que resulta um ambiente igualmente arriscado. Apesar de trabalhar no campo da imaginação, a pauta real confere às produções uma certa confiabilidade quanto ao que profetiza, afinal, a experiência com o clone humano por vezes não parece estar muito distante – que o digam as diversas matérias sobre experiências bem-sucedidas de cópias de animais de porte cada vez maior. Os casos de aluguel de útero logo chegaram às páginas dos jornais, exigindo decisões como a de alguns países que proíbem a prática ou permitem apenas um acordo não-remunerado entre parentes próximos.

Outro ponto interessante a ser observado quando do confronto das análises de cenas das duas novelas tratadas é a evolução do *ethos* do cientista, construído, tal como postula Fairclough (2001), não só pelas palavras proferidas, mas pelo comportamento adotado, expressões, fragilidades. Em *Barriga de Aluguel*, os personagens são construídos com menos ambivalências. Baroni possui uma Ética duvidosa na vida profissional – parece ter como únicas preocupações lucro e prestígio – enquanto Molina é seu contraponto, um abnegado. Em *O Clone*, há uma preocupação muito maior em compor um personagem com maiores nuances e contradições: Albiéri, o personagem principal do núcleo científico, tem seus momentos de crise pela experiência de clonar o afilhado, principalmente pelo envolvimento emocional com as partes envolvidas, tendo sido, inclusive, a dor pela perda do afilhado que o fez tomar, definitivamente, a decisão de clonar um ser humano. Apesar da vaidade que revela a personalidade para ele construída, trata-se de um cientista preocupado com o rumo que tomará a Ciência, tanto que demora duas décadas para tomar a decisão de anunciar a experiência da Clonagem, o que faz somente devido a pressões de Deusa, mãe do clone, e do próprio Leo, interessado em saber a sua origem.

Considerações finais

O presente trabalho se ocupou da forma como Ciência e cientista são abordados em duas telenovelas – *Barriga de Aluguel* e *O Clone* – com o objetivo de verificar a vocação do gênero para divulgar Ciência.

Os levantamentos e observações feitos ao longo das últimas pouco mais de cem páginas apontam para a telenovela como um complemento da divulgação científica, entendida, conforme exposto na Introdução, como o ato de levar o conhecimento científico para além dos domínios dos laboratórios. Como foi possível observar na análise das novelas, existe, no discurso sobre a Ciência, fatores de aproximação com o discurso sobre Ciência de gêneros tradicionais de divulgação – a saber, jornalismo científico – na medida em que, tal como o jornalismo científico, as telenovelas buscam referências em acontecimentos reais e simplificam a linguagem carregada de jargões técnicos empregada pelos cientistas para que seja compreendida por todos e assim possa inserir a sociedade na discussão dos rumos que a Ciência deve tomar, desempenhando, tal como lembra Krishman (1985 apud Albagli, 1996), papéis cívico e de mobilização popular. É o caso das discussões levantadas sobre a divisão dos recursos entre as diversas áreas da Ciência ou os propósitos da Genética desejáveis para a sociedade. Soma-se a esses fatores de aproximação com a divulgação científica tradicional a quantidade de tempo de que dispõe a telenovela, maior que qualquer outro gênero na televisão brasileira com o qual possa ser comparado, e que pode, com isso, adotar um discurso muito mais didático e abrangente a todas as classes.

Essas observações poderiam fazer com que este estudo finalizasse com a confirmação da hipótese segundo a qual as telenovelas possuem grande potencial para constituir importante veículo de divulgação científica, capaz de amenizar a carência por informações científicas daqueles que não têm acesso a outros meios de informação, seja porque os meios tradicionais não lhes chamam

atenção, seja porque nem todos os receptores são capazes de entender a linguagem da divulgação científica tradicional e/ou ainda ela não dispõe de tempo/espço suficiente para contextualizar e explicar as informações de forma a possibilitar a compreensão de todos. Respondendo por 60 minutos diários cada telenovela da programação televisiva, a telenovela seria capaz de incluir, no rol de destinatários das mensagens científicas, uma parcela muito mais ampla da população, podendo ser considerada como um meio informal de divulgação (Targino, s.d.), ou, ainda, como parte dos chamados 'colégios invisíveis', ampliando a idéia de intercâmbio interpessoal de Bueno (1984 apud Gomes, 2000), não fossem alguns outros fatores relacionados à produção e consumo, além de características do próprio texto, que também necessitam ser considerados.

Há algumas razões apontadas na análise empreendida no presente estudo que impedem que a telenovela seja considerada, ela própria, divulgação científica. Em primeiro lugar, o fato de ser, essencialmente, uma obra de ficção, compromete a vocação da telenovela como divulgadora. Ao poder mesclar, livremente, o que é ficção com fatos reais, perde a austeridade com que o jornalismo científico, por exemplo – para comparar novamente com o tipo tradicional de divulgação científica mais amplamente difundido –, necessita trabalhar a informação científica, transmitindo-a com a maior fidelidade possível ao público. No caso da telenovela, não há necessidade de fidedignidade, mas apenas de verossimilhança, o que pode, e quase sempre faz, conforme análise das cenas, uma enorme diferença em termos de opções dramáticas, passíveis de sofrer modificações conforme ditem as pesquisas de opinião sobre os destinos da trama, e, principalmente, em torno dos efeitos de sentido provocados. Ao expor no mesmo patamar e como participantes de um mesmo e homogêneo discurso sobre Ciência, os capítulos de *Barriga de Aluguel* e *O Clone* impossibilitam aquele mesmo destinatário descrito no parágrafo anterior, para quem as informações sobre Ciência veiculadas tradicionalmente são inacessíveis, a diferenciar o que é fruto da pesquisa da autora e o que é contribuição de sua imaginação.

Em ambas as novelas, o mérito maior, em termos de abordagem de Ciência, é antecipar para a sociedade as possíveis conseqüências de determinados caminhos que podem ser seguidos pelo desenvolvimento científico, trazendo o tema para debate. Considerando essa avaliação como verdadeira, fica claro que a capacidade de delimitar os campos da ficção e da realidade é condição para alcançar esse objetivo.

Tem-se, portanto, o seguinte quadro quanto à comprovação ou não da hipótese 1 (reconhecimento do potencial da telenovela como veículo alternativo de divulgação científica): é inegável contribuição da telenovela em fazer circular informações científicas, o que pôde ser visto no significativo aumento de matérias científicas nas revistas de circulação geral, um indício de que a abordagem da Ciência pela ficção faz com que as pessoas se interessem mais pelo tema. Além disso, *O Clone* – exibida no horário das 20h, horário que parece o mais pertinente para a temática, tanto que uma das críticas para *Barriga de Aluguel*, na época que foi ao ar, é não ter sido exibida no horário mais adequado ao tema abordado – teve 15 inserções nas revistas semanais de informação geral durante o período de exibição, muitas das quais por meio de personagens tomados como exemplo em matérias sobre Genética. Em segundo lugar, as novelas são capazes de ampliar e até mesmo criar o interesse em discutir temas transversais ligados à Ciência, tais como Ética, limites das experiências e questões emocionais envolvidas. Em oposição a esses dois pontos levantados, há que se considerar as limitações do produto telenovela para divulgar Ciência.

Diante do exposto, o presente estudo sugere a validade da telenovela como um veículo complementar à divulgação científica. Essa solução confirma parcialmente a hipótese 1 na medida em que reconhece os dois lados envolvidos na questão da divulgação da Ciência pelas telenovelas – sua inegável contribuição em fazer circular informações e sugerir pautas para conversas interpessoais e meios de comunicação, ao mesmo tempo em que se deve considerar a natureza dessas informações circuladas, muitas vezes verossímeis mas inverídicas.

Para funcionar satisfatoriamente como complemento à divulgação científica tradicional, a telenovela necessita do trabalho da própria divulgação científica na medida em que é só por meio da informação que o público vai conseguir diferenciar o real do ficcional e o que é opinião do autor do que se pauta por dados concretos, contribuindo para debates que possam vir a interferir, de fato, na sociedade. Além disso, só com o trabalho da divulgação científica tradicional o espectador vai conseguir relacionar as discussões empreendidas nas telenovelas com sua vida concreta.

Outro ponto a ser considerado é a reprodução, no discurso da telenovela, de certos aspectos do senso comum sobre Ciência e, principalmente, cientista. As instâncias de confiança e risco são reproduzidas enquanto são mantidos os estereótipos para os cientistas. Manutenção, aliás, que resulta em reforço, posto que, concordando com Fairclough (2001), não existe discurso que não leve à mudança social.

Ao reproduzir determinados aspectos do senso comum sobre Ciência e contribuir com outros, as cenas analisadas levam à confirmação da hipótese 2, que versa sobre a contribuição das telenovelas para o conhecimento social dos avanços tecnológicos. Mesmo que misturado à ficção, são as conquistas da Ciência que estão sendo mostradas.

Todas essas considerações acerca da possibilidade de propagação de Ciência nas tramas fictícias das novelas só são pertinentes, aliás, devido a uma mudança de atitude do público em relação ao tema Ciência, tanto que possibilitou que as duas novelas estudadas fossem sucesso de audiência, ao contrário do que aconteceu na década de 70, por exemplo, quando abordar Ciência era fator de fracasso de público, desacostumado, segundo a crítica da época, com tamanha sofisticação temática. Seja devido a um trabalho mais ostensivo de divulgação que já foi motivador das tramas ou mérito da autora, o fato é que Ciência parece ter se tornado de fato um tema passível de marcar presença definitiva nas novelas. Da mescla de informações 'sérias' a respeito do fazer científico e seus propósitos com fatos espetacularizados e situações criadas apenas para conferir

carga dramática é que surge sua vocação para complementar o trabalho dos divulgadores. Complemento este obviamente implicado com o fato de ser o gênero, antes de tudo, entretenimento, estando comprometido, primordialmente, com a conquista da audiência.

Mesmo em se tratando de estudos focalizados em algumas cenas de duas telenovelas, o presente estudo espera ter dado sua parcela de contribuição para a compreensão de como o discurso sobre Ciência ecoa na sociedade, para além dos laboratórios e congressos entre pares. A repercussão de *Barriga de Aluguel* e *O Clone*, com identificação imediata das duas novelas com o tema Ciência a credenciam como amostra válida das contribuições das novelas para a divulgação da Ciência.

Respondidas as questões que nortearam o presente estudo, os pontos levantados abrem caminho para outras investigações que podem ser empreendidas, por exemplo, para aprofundar a questão do agendamento dos meios de comunicação ou mesmo das conversas interpessoais pelas telenovelas.

A hipótese de que as telenovelas contribuem para circular informações científicas pode motivar, ainda, diversos estudos na área de divulgação, incluindo estudos de recepção, dado o fato de ser um produto de alto consumo. É mais uma pretensão do presente estudo, no momento em que chega ao seu final, instigar a curiosidade de outros pesquisadores a empreender estudos baseados na riqueza do objeto telenovela e na importância de divulgar Ciência e promover uma ampla participação popular nas discussões acerca dos temas científicos no contexto brasileiro.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel. (s.d.). *Comunicação e Indústria Cultural* (s.l.). p. 287-295, 1978.

ALBAGLI, Sarita. Divulgação Científica: informação científica para a cidadania? *Ciência da Informação*, vol. 25, n. 3, p. 396 – 404. Brasília, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, 1996.

AUTHIER-REVUZ, J. *Hétérogénéité Montréal et Hétérogénéité Constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours*. DRLAV 26, Centre de Recherches de l'Université de Paris VIII, 1982.

AQUINO, R. S. L. et al. *História das Sociedades*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.

BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na Ciência da Linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALOGH, Annamaria. *O Discurso Ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Edusp, 2002.

BARROS FILHO, Clóvis. *Ética na Comunicação*. São Paulo, Moderna, 1985.

BORELLI, Sílvia Helena Simões. *Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas*. Intercom: anais do VXIV Congresso de Comunicação, 2001.

BORELLI, Sílvia Helena Simões; PRIOLLI, Gabriel. (org.) *A Deusa Ferida: por que a Globo não é mais a campeã absoluta da audiência*. São Paulo: Summus, 2000.

BRANDÃO, Maria Helena H. Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. 7. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A Telenovela*. São Paulo: Ática, 1985.

CLONAGEM Humana: os limites entre o necessário e o possível. *Ciência Hoje*. Disponível em: <<http://www.Uol.com.br/cienciahoje/ch/ch176/clone.htm>> Acesso em 21 Jan. 2004.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao Roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COUTINHO, Iluska. *A Aplicação da Agenda-setting em Conteúdos Ficcionalis*. {CD ROM}. XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2001

DANIEL FILHO. *O Circo Eletrônico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

ECO, Humberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

EPSTEIN, Isaac. Comunicação e Saúde. In: MELO, José Marques et al. (org). *Mídia em Debate – da história midiática às mediações da Ciência*. Adamantina, SP: Edições Omnia, 2001

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e Mudança Social*. Brasília: Editora UnB, 2001.

FERNANDES, Ismael. *Memória da Telenovela Brasileira*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

GIDDENS, Anthony. *As Conseqüências da Modernidade*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

GLÓRIA Perez: perfil da candidata. Prêmio Revista Cláudia 2001. Disponível em: <http://premioclaudia.abril.com.br/2002/gloria_perez01.html>. Acesso em 20 set. 2003

GOMES, I. M. A. M. 2000. A Divulgação Científica em Ciência Hoje: características discursivo-textuais. Tese (doutorado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2000.

GOMES, I. M. A. M. *Dos Laboratórios aos Jornais: um estudo sobre jornalismo*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1996

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. A Indústria Cultural: o iluminismo como mistificação da massa. In: LIMA, L.C. *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 169 – 214.

LE COADIC, Yves-François. *A Ciência da Informação*. Brasília: Briquet de Lemos, 1996.

LINS DE BARROS, Henrique. A Ciência e a Cidade. In: MASSARANI, Luisa et alli. *Ciência e Público*. Rio de Janeiro: Casa da Ciência – Centro Cultural de Ciência e Tecnologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2002

LOPES, M. I. V.; BORELLI, S. H. S.; RESENDE, V. R. *Vivendo com a Telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus, 2002.

LUNGARZO, Carlos. *O Que é Ciência*. São Paulo: Brasiliense: 1989.

MACHADO, Arlindo. *A Televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2001

MACIEL, Luiz Carlos. A experiência de ontem. Revista Bravo Online, n. 49. Disponível em: <<http://bravonline.uol.com.br/revista/bravo49/tv/index.php>> Acesso em 21 Jan. 2004.

MALCHER, Maria Ataíde. *Gênero ficcional televisivo*. Intercom: anais do XXIV Congresso de Comunicação, 2001.

MASSARANI, Luisa et alli. *Ciência e Público*. Rio de Janeiro: Casa da Ciência – Centro Cultural de Ciência e Tecnologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2002

MARQUES DE MELO, José. *As telenovelas da Globo: produção e exportação*. São Paulo: Summus, 1988.

_____. Impasses do Jornalismo Científico. In: *Comunicação & Sociedade*, n. 7, 1982, p. 19-24.

_____. *Telenovela: de Gata Borralheira a Cinderela Midiática*. XXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 1999. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/xxii-ci/gt21/21m01.PDF>> Acesso em 26 Jul. 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

_____. *Hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

MOTTER, Maria Lourdes. Ficção e Realidade – Telenovela: um fazer brasileiro. *Ética e Comunicação*, São Paulo, n. 2, p. 41-50, ago./dez. 2000.

_____. Telenovela: arte do cotidiano. In: *Comunicação e Educação*, 13. Moderna: São Paulo, set-dez 1998, p. 89-102.

O CLONE – site oficial. Disponível em: <http://www.globo.com/oclone>. Acesso em 1º ago. 2004

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso*. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2001.

ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. 1991. *Telenovela, história e produção*. São Paulo, Brasiliense.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura* São Paulo: Brasiliense, 1994.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

POSSENTI, Sírio. *Discurso, Estilo e Subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

PRADO, Ricardo Ribeiro. *A realidade e a fantasia no cotidiano das novelas de televisão*. S.l., s.d.

RAMOS, José Mário Ortiz; BORELLI, Sílvia Helena Simões. A Telenovela Diária. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia; RAMOS, José Mário. *Telenovela – história e produção*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ROBERTS, Roland. *Mapeamento da condição global: globalização como um conceito central*. In: FEATHERSONE, Mike. (coord.) *Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1994.

ROCHA, Everaldo P. Guimarães. *A sociedade do sonho – comunicação, cultura e consumo*. 3ª ad., Rio de Janeiro: Mauad.

SAMPAIO, Rafael. *Propaganda de a a z: como usar a propaganda para construir marcas e empresas de sucesso*. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

SCHIAVO, Márcio Ruiz. *Sexualidade e Saúde Reprodutiva nas Telenovelas* [artigo]. 1998. Disponível em: <http://www.adolesc.br/bvs/adolesc/P/pdf/volumes/volume9_2.pdf>. Acesso em 1º ago. 2004.

_____. *Telenovelas brasileiras: suporte eficaz para mensagens sócio-educativas*. [artigo]. S.d. Disponível em: <http://www.socialtec.org.br/download/marketing_mix_download/marketing_mix_promocao_social/telenovelas_educacao.doc>. Acesso em 1º ago. 2004.

SODRÉ, Muniz. *O Monopólio da Fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

TARGINO, Mª das Graças. *Divulgação de resultados como expressão da função social do pesquisador*. S.l., 2001

_____. S.d. *Comunicação científica: uma revisão de seus elementos básicos*. Informação & Sociedade, v. 10, n. 2, p. 37-85.

TELEDRAMATURGIA. Disponível em: <http://www.teledramaturgia.hpg.com.br>. Acesso em 1º ago. 2004.

VANOYE, Francis. *Usos da Linguagem*. 9 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

ZAMBONI, L. M. S. *Heterogeneidade e Subjetividade no Discurso da Divulgação*. Dissertação (Mestrado). PUC – SP, 1997.

ANEXO A

Sinopses⁴⁸ das novelas citadas

2-5499 ocupado: de 22 de julho a setembro de 1963. Novela de Dulce Santucci sobre o romance entre uma detenta (Glória Menezes) que trabalha como telefonista em um presídio e um advogado (Tarcísio Meira). A história começa quando a moça atende, por engano, uma ligação do advogado e os dois se apaixonam sem nunca terem se visto.

Agora é que são elas: Novela das 18h, exibida entre 24 de março e 6 de setembro de 2003. A trama de Ricardo Linhares, inspirada na idéia original de Paulo José, gira em torno do vilarejo de São Francisco das Formigas, distrito de Santana de Bocaiúvas e do personagem Juca Tigre (Miguel Falabela), abandonado no altar por Antônia (Vera Fischer). O passado dos dois acaba por prejudicar o vilarejo, já que Juca Tigre torna-se o prefeito da cidade e Antônia, a presidente da cooperativa de mulheres que sustentam o distrito.

Bebê a bordo: Globo, 19h, de 13 de junho de 1988 a 11 de fevereiro de 1989. Novela de Carlos Lombardi. A saga da pequena Heleninha (Beatriz Bertú), cujo nascimento aconteceu no carro de Tonico Ladeira (Tony Ramos), com quem a mãe da menina, Ana (Isabela Garcia), pega uma carona para fugir da polícia. A trama se desenrola, a partir daí, pela batalha para ficar com Heleninha entre a avó, Laura (Dina Sfat), Tonico e Ana, e a busca por saber quem é o pai da criança.

Bem amado, O: a saga de Odorico Paraguaçu para inaugurar o novo cemitério da cidade de Sucupira, do qual é prefeito. Para alcançar esse objetivo, Odorico arma tramas para que morra alguém. Dias Gomes abordou as promessas vazias dos políticos na primeira novela em cores da televisão brasileira. De 24 de janeiro a 9 de outubro de 1973, no horário das 22h.

Beto Rockefeller: de 4 de novembro de 1968 a 30 de novembro de 1969. Tupi, 20h. História da Alberto (Luiz Gustavo), um vendedor de loja de sapatos que passa a freqüentar a alta roda por meio de sua namorada rica, Lu (Débora Duarte). A trama se complica quando Beto se apaixona pela suburbana Cida (Ana Rosa) e sua origem ameaça ser descoberta pelos amigos ricos.

Bruxas, As: Novela de Ivani Ribeiro, a trama central era composta pelos encontros de um grupo de amigos que se analisavam entre si. Saiu do ar antes do previsto devido a resposta pouco entusiasmada do público. Na época, a razão cogitada foi que o tema era demasiado sofisticado. TV Tupi, de 18 de maio a novembro de 1970, às 20h e 21h30.

⁴⁸ Fonte: <http://www.teledramaturgia.com.br>

Cabana do Pai Tomás, A: de 7 de julho de 1969 a 1º de março de 1970. Novela de Edy Maia exibida pela Globo no horário das 19h. As desventuras de Pai Tomás (Sérgio Cardoso), um escravo negro que segue mudando de dono e enfrenta senhores de engenho cada vez mais cruéis. O cenário: os Estados Unidos na época da Guerra de Secessão.

Carmen: de 5 de outubro de 1987 a 14 de maio de 1988, a rede Manchete levou ao ar, às 21h30, a história criada por Glória Perez sobre uma jovem de subúrbio (Lucélia Santos) que promete servir a uma Pombagira em troca de poder de sedução sobre todos os homens.

Casarão, O: cinco gerações da família de Deodato Leme (Oswaldo Loureiro) testemunhadas pelo casarão da fazenda Água Santa. A derrocada da família é completa com a industrialização e a crise de 1929. O casarão acaba demolido para a construção de uma ferrovia. Novela de Lauro César Muniz para o horário das 20h, de 7 de junho a 11 de dezembro de 1976.

Da cor do pecado: História do homem que tem a chance de viver a vida de outro. Paco (Reynaldo Gianecchini), tido como morto em um acidente de helicóptero, assume a vida de seu irmão gêmeo Apolo, cuja existência só se torna conhecida após o acidente. A partir da paixão do personagem, branco e rico, por Preta (Taís Araújo), jovem feirante negra, o autor, João Emanuel Carneiro, aborda também o preconceito. Estreou no dia 26 de janeiro de 2004, no horário das 19h.

De corpo e alma: Diogo (Tarcísio Meira) abala o seu casamento com Antônia (Betty Faria) ao se apaixonar por Betina (Bruna Lombardi), que morreu num acidente de carro logo após ser abandonada pelo juiz. Seu coração é transplantado para Paloma (Cristiana Oliveira). Na semana de estréia da novela, o Incor de São Paulo, que há dois meses não registrava doações, recebeu nove órgãos para transplante. De 3 de agosto de 1992 a 6 de março de 1993, às 20h. Trama de Glória Perez.

Direito de nascer, O: Tupi, 21h30, de 7 de dezembro de 1964 a 13 de agosto de 1965. Novela de Talma de Oliveira e Teixeira Filho, contou a história da paixão entre Maria Helena (Natália Timberg) e Alfredo Martins (Amilton Fernandes), cujos pais são inimigos. O pai de Maria Helena a obriga a se exilar em uma das fazendas da família por ter ficado grávida de Alfredo e depois manda matar secretamente a criança, que é salva por Dolores (Isaura Bruno), uma negra empregada da casa. Dolores acaba sendo acusada de ter seqüestrado o bebê, que cresce, torna-se adulto, e passa a freqüentar, como amigo da família, a casa do avô, a quem salva a vida.

Dono do mundo, O: de 20 de maio de 1991 a 4 de janeiro de 1992. Novela de Gilberto Braga sobre a vingança de Márcia (Malu Mader) contra o inescrupuloso cirurgião plástico Felipe Barreto (Antônio Fagundes).

Ébrio, O: a história de um médico (Ricardo Nóvoa) que se entrega à bebida após ter sido enganado pela esposa Marieta (Líria Marçal). Tido como morto, troca de identidade e passa a ser conhecido como 'o ébrio'. Baseada na peça de Vicente Celestino, a novela de José e Heloísa Castellar foi exibida na Globo de 8/11/65 a fevereiro de 1966 no horário das 20h.

Escalada: A novela de Lauro César Muniz para o horário das 20h contou a trajetória do caixeiro-viajante Antônio Dias (Tarcísio Meira), no período de 1940 a 1975, tendo como pano de fundo momentos da história do Brasil. De 6 de janeiro a 26 de agosto de 1975, na Globo.

Espelho mágico: novela de Lauro César Muniz exibida pela Globo no horário das 20h de 15 de junho a 5 de dezembro de 1977. Retratou o dia-a-dia de um grupo de pessoas ligadas ao meio artístico. O objetivo foi ir de encontro à idéia de que artistas são mitos inalcançáveis. Com Tarcísio Meira e Glória Menezes.

Eu Prometo: Última novela de Janete Clair. Tem como trama central o dilema de Lucas Cantomaia (Francisco Cuoco) entre a carreira de deputado e sua vida pessoal. Exibida entre 19 de setembro de 1983 e 17 de fevereiro de 1984 pela Rede Globo, às 22h.

Explode coração: de 6/11/95 a 4/5/96, novela de Glória Perez exibida às 20h. Romance proibido entre a cigana Dara (Tereza Seiblitiz) e o empresário Júlio (Edson Celulari). O personagem de Isadora Ribeiro, Odaísa, cujo filho Gugu estava desaparecido, se juntou às verdadeiras Mães da Cinelândia., no Rio. Em uma das cenas, Rosemary Pedrosa Araújo exibiu no ar a foto de seu filho desaparecido há dez anos. Seis dias depois, reencontrou a criança, que havia sido seqüestrada pelo pai.

Filhas da mãe, As: Comédia de Sílvio de Abreu, mistura farsa e chanchada a uma narrativa folhetinesca tendo como personagens principais Lulu de Luxemburgo (Fernanda Montenegro), Arthur Brandão (Raul Cortez), Manolo (Tony Ramos) e Regina Case (Rosálva). A idéia de 'costurar' cinco sitcoms distintos por meio de rap foi sucesso de crítica mas não agradou ao público do horário, que, segundo pesquisas, não entendia a trama. De 27 de agosto de 2001 a 19 de janeiro de 2002.

Gabriela: Baseada no livro homônimo de Jorge Amado. Novela de Walter George Durst exibida no horário das 22h, de 14 de abril a 24 de outubro de 1975.

Irmãos Coragem: Globo, 20h, de 29 de junho de 1970 a 15 de julho de 1971. Novela de Janete Clair. Saga da família Coragem, do interior de Goiás, que vive do garimpo. Luta dos irmãos contra o coronel Pedro Barros (Gilberto Martinho), um grande latifundiário, que rouba um diamante valioso encontrado pelo irmão Coragem João (Tarcísio Meira). Para complicar, João se apaixona pela filha de Pedro, Lara (Glória Menezes).

Laços de família: de 5 de junho de 2000 a 3 de fevereiro de 2001. A trama de Manoel Carlos para o horário das 20h relata o romance entre Helena (Vera Fischer) e Edu (Reyanldo Gianechinni), iniciado pouco antes do Reveillon de 2000. O jovem rapaz desperta a paixão de Camila (Carolina Dieckmann), filha de Helena, que começa a disputar o rapaz com a mãe. Helena abre mão do rapaz para a filha, que, mais adiante, se descobre com Leucemia. Helena, então apaixonada por Miguel (Tony Ramos), resolve ter um filho com Pedro (José Mayer), pai biológico de Camila, para que a criança salve a vida da irmã.

Moça que veio de longe, A: de maio a julho de 1964, Excelsior, 19h. Novela de Ivani Ribeiro sobre o amor impossível entre a empregada doméstica Maria Aparecida (Rosamaria Murtinho) e Raul (Hélio Souto), filho do patrão, que vivem um amor impossível.

Mulheres apaixonadas: Novela de Manoel Carlos exibida, no horário das 20h, entre 17 de fevereiro e 11 de outubro de 2003. Helena, após 15 anos de relacionamento com o músico Téo, se sente infeliz em seu casamento e reecontra um antigo namorado, César, a quem ela abandonara no passado para se casar. Com essa trama principal e diversas outras paralelas, o autor discutiu temas como lesbianismo, violência doméstica, alcoolismo, desrespeito contra os idosos.

Partido alto: novela das 20h de Aguinaldo Silva e Glória Perez, exibida entre 7 de maio e 24 de novembro de 1984. Isadora (Elizabeth Savalla) se envolve com o professor Maurício (Cláudio Marzo), que por sua vez é assediado por sua aluna Celina (Glória Pires), filha do bicheiro Célio Cruz (Raul Cortez), metido no mundo da contravenção. Célio mantém dois lares: o oficial, com Isildinha (Célia Helena), e a amante Jussara (Betty Faria), porta-bandeira de uma escola de samba. Para o capítulo final, a produção da novela providenciou um desfile de carnaval que parou a Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro.

Pecado capital: de 24 de novembro de 1975 a 5 de junho de 1976. Novela de Janete Clair sobre Carlão (Francisco Cuoco), um motorista de Táxi que namora Lucinha (Betty Faria) e se depara com um dilema: ficar ou não com o dinheiro de um assalto que foi esquecido em seu carro. Carlão e Lucinha terminam se separando e a moça começa a namorar Salviano (Lima Duarte), um rico industrial. Em 1998, foi regravada e exibida no horário das 18h.

Por amor: Globo, de 13 de outubro de 1997 a 23 de maio de 1998, 20h. Novela de Manoel Carlos sobre uma mãe que abre mão do filho temporão em favor da filha mais velha. Helena (Regina Duarte) e Eduarda (Gabriela Duarte), mãe e filha, vão para a maternidade juntas e dão à luz praticamente na mesma hora. Ao perceber que o filho de Eduarda, que não pode mais ser mãe, morreu, Helena troca o seu filho, vivo, pelo filho morto de Eduarda, que passa a ser criado como neto de Helena.

Que rei sou eu?: O bastardo Jean-Pierre (Édson Celulari) é o legítimo herdeiro do trono de Avilan, um reino corroído pela corrupção de seus governantes. Na ausência do sucessor do trono, os conselheiros reais nomeiam um mendigo, mas a trama é desfeita por Jean-Pierre. A novela de Cassiano Gabus Mendes para o horário das 19h faz uma paródia do Brasil. De 13 de fevereiro a 16 de setembro de 1989.

Redenção: de 21 de maio de 1966 a 2 de maio de 1968. Excelsior, 19h. Novela de Raimundo Lopes com 596 capítulos. A chegada do dr. Fernando Silveira (Francisco Cuoco) à cidade de Redenção causa alvoroço. Após ter se casado e ficado viúvo de Ângela (Mirian Mehler), começam a pairar sobre ele suspeitas de que não seja de fato um médico.

Roque Santeiro: exibida no horário das 20h, de 24 de junho de 1985 a 22 de fevereiro de 1986, a novela de Dias Gomes retratou o dia a dia na fictícia cidade de Asa Branca, que gira em torno da fé em Roque Santeiro (José Wilker), um antigo coroinha que, dezessete anos antes, havia morrido defendendo a cidade dos homens do bandido Navalhada (Oswaldo Loureiro). Só que Roque Santeiro não estava morto, e retornou à cidade ameaçando acabar com o mito – e com a economia sustentada pela fé nos milagres que lhe eram atribuídos.

Sabor da paixão: Intenção de criar uma Cinderela moderna com a história de Diana (Letícia Spiller) e Alexandre Paixão (Luigi Baricelli). A situação se complica quando Diana descobre que as terras herdadas por seu pai foram ocupadas indevidamente por Zenilda (Arlete Sales), mãe de Alexandre, que produz nelas o melhor vinho da região. A novela não obteve a audiência desejada para o horário, e, com média de 24 pontos, acabou tendo o final antecipado em pelo menos 30 dias. De Ana Maria Moretzohn, exibida entre 30 de setembro de 2002 e 21 de março de 2003 no horário das 18h na Globo.

Seu único pecado: novela de Dulce Santucci, exibida pela Record em outubro de 1969, no horário das 19h50. História de um jovem que vai para São Paulo à procura do tio, um industrial, e passa a namorar uma empregada da fábrica. A situação se complica quando a filha do patrão – sua prima – se apaixona por ele. Com Ademir Rocha e Suzana Vieira

Sua vida me pertence: Tupi, 20h, de 21 de dezembro de 1951 a 8 de fevereiro de 1952. Novela de 15 capítulos escrita por Walter Forster com Vida Alves protagonizando o primeiro beijo da televisão brasileira.

Vale Tudo: de 16 de maio de 1988 a 6 de janeiro de 1989. Novela de Gilberto Braga, trouxe, na sinopse, a história de Maria de Fátima (Glória Pires), jovem movida pela certeza de que a honestidade não compensa. Com essa convicção, ela vende a única propriedade da família, uma casa em Foz do Iguaçu, e se muda para o Rio de Janeiro com o intuito de tentar ganhar a vida como modelo. Raquel (Regina Duarte), mãe de Maria de Fátima, é exatamente o oposto da filha. Ao ser enganada por ela, também se muda para o Rio, onde ascende de vendedora de sanduíche natural a dona de uma cadeia de restaurantes.

Véu de noiva: Novela de Janete Clair com direção de Daniel Filho, exibida entre 10 de novembro de 1969 e 27 de junho de 1970. O ponto de partida foi o noivado desfeito no dia do casamento quando Andréa descobre que seu noivo Luciano está apaixonado por sua irmã, Flor. Flor fica grávida de Luciano e, não querendo ser mãe solteira, entrega o filho para a irmã, que a essa altura já casara com outro, criar. Anos mais tarde, Flor se casa e, descobrindo que não pode mais ser mãe, briga com a irmã para reaver a guarda do filho.

ANEXO B

Matérias sobre ciência publicadas em *Veja* e *Istoé* no período de 20/8/1989 a 1º/6/1991

Revista *Veja*

Edição	Título
1099 4/10/1989	A Igreja se move
1106 2/11/1989	Rigor na proveta
1127 25/4/1990	A raiz genética do alcoolismo
1132 30/5/1990	Atalho para a cura
1134 13/6/1990	Algas fazem combustível
1142 8/8/1990	Raízes genéticas
1142 8/8/1990	A escolha do sexo do bebê
1144 22/8/1990	Consumidora
1178 24/4/1991	Gene da longevidade
1182 15/5/1991	Os machos de proveta

Revista *Istoé*

Edição	Título
1040 23/8/1989	Mãe de alto risco
1099 10/10/1990	Receita do corpo
1116 13/2/1991	Injeção de esperança
1122 27/3/1991	Arma mortal

ANEXO C

Matérias sobre ciência publicadas em *Veja* e *Istoé* no período de 1º/10/2000 a 15/6/2002

Revista *Veja*

Edição	Título
1670 11/10/2000	O bebê salvou a irmã
1670 11/10/2000	Aborto químico
1671 18/10/2000	Uma nova safra de Dollys
1676 22/11/2000	As novas teorias do "pai do DNA"
1680 20/12/2000	Quem somos nós?
1681 27/12/2000	O que a genética fez no ano que passou
1688 21/2/2001	As surpresas da genética
1688 21/2/2001	Parecem de cera
1690 7/3/2001	Nem Dolly escapa
1693 28/3/2001	Aquele fio de cabelo comprido
1694 4/4/2001	O país que vendeu o DNA de seu povo
1696 18/4/2001	A revolução dos bichos
1699 9/5/2001	Tudo por um filho
1700 16/5/2001	Saber ou não saber
1703 6/6/2001	A águia de proveta
1706 27/6/2001	Incesto de proveta
1707 4/7/2001	Papai e mamãe de proveta
1715 29/8/2001	"Eu não sou Hitler"
1724 31/10/2001	Clínica de fertilização
1734 16/1/2002	A célula que pode salvar a sua vida
1747 17/4/2002	Os filhos do silêncio
1752 22/5/2002	O tubo não é tudo de bom

Revista *Istoé*

Edição	Título
1619 11/10/2000	Um bebê, duas vidas
1619 11/10/2000	Transgênico natural
1620 18/10/2000	Apartheid biológico
1620 18/10/2000	Vaca de Noé
1622 1º/11/2000	Bebês saudáveis
1624 15/11/2000	Adotei um embrião
1628 13/12/2000	Filho único
1628 13/12/2000	Galinhas dos ovos de ouro
1629 20/12/2000	Entre Galileu e Dolly
1631 3/1/2001	Cientistas ingleses vão clonar embriões humanos
1631 3/1/2001	Batata avisa agricultor quando precisa de água
1631 3/1/2001	O encontro da cultura e da genética
1632 10/1/2001	Nasce o primeiro bebê gerado por técnica inédita
1633 17/1/2001	Transgênico
1635	Imitando Deus
1637 14/2/2001	Jovens ratinhos velhos
1637 14/2/2001	Show dos bilhões
1637 14/2/2001	Ameaça misteriosa
1638 21/2/2001	Fábrica da vida
1640 7/3/2001	Nova geração

1640	7/3/2001	O gene da asma
1642	21/3/2001	Cópias humanas
1643	28/3/2001	Vitória nacional
1644	4/4/2001	Coração renovado
1645	11/4/2001	Vigor juvenil
1645	11/4/2001	Mosca cítrica
1648	2/5/2001	15 é o número do pânico
1648	2/5/2001	Fábrica de genes
1648	2/5/2001	A culpa é do gene
1649	9/5/2001	Ratos me mordam
1651	23/5/2001	Nosso irmão, o chimpanzé
1651	23/5/2001	Perigo genético
1653	6/6/2001	Transgênico do bem
1653	6/6/2001	Águia de proveta
1654	13/6/2001	Príncipes das marés
1657	4/7/2001	EUA querem criar gato que não cause alergia
1658	11/7/2001	Gravidez inédita
1658	11/7/2001	Fértil na terceira idade
1659	18/7/2001	Comida de sobra
1660	25/7/2001	A vida como ela é
1661	1º/8/2001	Trânsito livre
1662	8/8/2001	Mais uma chance para o coração
1663	15/8/2001	No limiar da eternidade
1665	29/8/2001	Ai que medo!
1666	5/9/2001	Fonte da juventude
1667	12/9/2001	Pequena orça
1667	12/9/2001	Sangue sintético
1671	10/10/2001	A coelha do menino
1672	17/10/2001	Orgulho nacional
1673	24/10/2001	Bebê de prancheta
1674	31/10/2001	Quase lá
1679	5/12/2001	Fábrica de gente
1680	2/12/2001	Mina de papel
1681	9/12/2001	Frankenstein
1682	6/12/2001	Brasil mapeia bactéria de 1001 utilidades
1682	6/12/2001	Livro da vida
1682	26/12/2001	Clone brasileiro
1682	26/12/2001	Eternidade
1684	2/1/2002	Genoma dos ovos de ouro
1685	16/1/2002	Tesouro preservado
1686	23/1/2002	Deu a louca no mundo
1688	6/2/2002	Clone, a missão
1689	13/2/2002	Eu clono sim
1689	13/2/2002	O feitiço contra o feiticeiro
1690	20/2/2002	Cópia carbono
1691	27/2/2002	Adeus à cárie
1692	6/3/2002	Superclone
1693	13/3/2002	China anuncia a clonagem de embriões humanos
1694	20/3/2002	Doutor em empresário
1694	20/3/2002	Gota contra o mal
1695	27/3/2002	Sente o meu perfume, amor
1697	10/4/2002	Comida Frankenstein
1697	10/4/2002	Existe um clone em algum lugar do planeta?
1697	10/4/2002	Arca de Noé
1697	10/4/2002	Donos da vida
1698	17/4/2002	Casal de lésbicas surdas optaram por gerar filhos também surdos
1698	17/4/2002	As versões e o fato
1698	17/4/2002	Ventre profano
1699	24/4/2002	Mandíbula clonada
1700	1º/5/2002	Xerox

1701	8/5/2002	Na primeira fila
1702	15/5/2002	Acupuntura para fertilização
1702	15/5/2002	Nova arma
1704	29/5/2002	Mordida secreta
1704	29/5/2002	Rosa-choque
1704	29/5/2002	Arco-íris
1705	5/6/2002	Parque da Tasmânia