

**UNIVERSIDADE PAULISTA - UNIP**

**PROGRAMA DE DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO**

**REALISMO SOCIAL NA TELENOVELA  
INGLESA: Elementos de representação em  
*Coronation Street***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de doutor em Comunicação.

**ELAINE NOGUEIRA DIAS**

**São Paulo**

**2017**

**UNIVERSIDADE PAULISTA - UNIP**

**PROGRAMA DE DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO**

**REALISMO SOCIAL NA TELENÓVELA  
INGLESA: Elementos de representação em  
*Coronation Street***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de doutor em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Antonio Adami.

**ELAINE NOGUEIRA DIAS**

**São Paulo  
2017**

Dias, Elaine Nogueira.

Realismo Social na telenovela inglesa: elementos de representação em Coronation Street. / Elaine Nogueira Dias. - 2017. 127 f.

Tese de Doutorado Apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2017.

Área de Concentração: Configuração de Linguagens e Produtos Audiovisuais na Cultura Midiática.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Adami.

1. Coronation Street. 2. Telenovela. 3. British Soap. 4. BBC. 5. ITV. I. Adami, Antonio (orientador). II. Título.

**ELAINE NOGUEIRA DIAS**

**REALISMO SOCIAL NA TELENOVELA**  
**INGLESA: Elementos de representação em**  
***Coronation Street***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de doutor em Comunicação.

NOTA: \_\_\_\_\_ DATA DA APROVAÇÃO: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Prof. Dr. Antonio Adami (orientador)  
Universidade Paulista - UNIP

---

Prof. Dr. Laurindo Lalo Leal Filho  
Universidade de São Paulo - USP

---

Profa. Dra. Daniela Jakubaszco  
Universidade Municipal de São Caetano do Sul - UMSCS

---

Profa. Dra. Carla Montuori Fernandes  
Universidade Paulista – UNIP

---

Profa. Dra. Simone Luci Pereira  
Universidade Paulista - UNIP

## DEDICATÓRIA

## **AGRADECIMENTOS**

## SUMÁRIO

RESUMO.....	09
ABSTRACT.....	10
GLOSSÁRIO .....	11
INTRODUÇÃO .....	12
CAPÍTULO 1 – Televisão e a premissa do serviço público	
1.1. Considerações sobre cultura de massa: o estigma da televisão .....	18
1.2. O legado americano: televisão e consumismo .....	25
1.3. O modelo britânico: nascimento e consolidação da BBC .....	30
1.4. Public Service Broadcasting e o processo de descentralização .....	35
1.5. Independent Television e a concepção de Coronation Street .....	40
CAPÍTULO 2 – Realismo social na perspectiva histórica	
2.1. Realismo Social e a British Soap .....	45
2.2. Década de 60 – Uma nova forma de se fazer televisão .....	55
2.3. Década de 70 – Abordagem acadêmica e a representação da mulher ....	61
2.4. Década de 80 – Crise e concorrência: as novas British Soap .....	66
2.5. Década de 90 – A telenovela como palco de debate social .....	71
2.6. Década de 2000 – A era do protagonismo do público .....	77
CAPÍTULO 3 – Coronation Street e as histórias do cotidiano	
3.1. Introdução ao recorte temático .....	83
3.1.1. Tema 1 – Morte .....	87
3.1.2. Tema 2 – Humor .....	91

3.1.3. Tema 3 – Vilania .....	94
3.1.4. Tema 4 – Traição .....	96
3.1.5. Tema 5 – Acidente .....	100
3.1.6. Tema 6 – Casamento .....	102
3.1.7. Tema 7 – Temas Sociais .....	106
3.1.8. Tema 8 – Simbólicos .....	111
3.1.9. Tema 9 – Despedidas .....	114

CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	118
----------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA .....	123
--------------------	-----

Referências bibliográficas

Dicionários e outras fontes de consulta

ANEXOS .....	128
--------------	-----

Anexo 1. Concepções sobre TV pública

Anexo 2. Licenças de rádio e TV no Reino Unido

Anexo 3. Reflexões sobre cultura

Anexo 4. Personagens icônicos de Coronation Street

Anexo 5. Lista de casamentos em Coronation Street

Anexo 6. Lista de óbitos em Coronation Street

Anexo 7. Lista de nascimentos em Coronation Street

Anexo 8. Premiações do British Soap Awards – voto popular

Anexo 9. Premiações do British Soap Awards – voto dos jurados

Anexo 10. Press pack ITV – 50 anos de Coronation Street

Anexo 11. Decupagem de ‘Coronation Street – 50 years, 50 moments’



## RESUMO

A telenovela é um produto televisivo que simboliza uma das mais relevantes expressões da cultura popular em todo o mundo, despertando há décadas o interesse acadêmico especialmente quanto ao seu impacto social no que diz respeito às massas de telespectadores. Nesta pesquisa, temos como intenção explorar o lugar representativo da teledramaturgia no Reino Unido tendo como objeto de estudo a telenovela inglesa Coronation Street, em produção neste país desde 1960, e cuja trama retrata a vida das famílias de classe operária de uma comunidade fictícia do norte do país. O fato de uma telenovela ser produzida e transmitida continuamente por quase 6 décadas constitui um fato pouco comum e pouco conhecido entre as produções seriadas ao redor do mundo e por esta razão desperta curiosidade e o especial interesse em sua história e sobrevivência. Portanto, através da contextualização histórica sobre as bases da TV britânica e sobre a essência narrativa de Coronation Street verificamos que um dos principais fatores que elucidam o êxito e longevidade desta telenovela é a sua capacidade de se manter relevante em sua representação do cotidiano, o que pode ser compreendida não apenas nos moldes do Realismo Social, mas também no diálogo entre o entretenimento e o serviço de interesse público, entre o poder da televisão como meio de comunicação de massa e gerador de conteúdos de entretenimento dirigido às massas, e o lugar representativo de Coronation Street na sociedade inglesa através de sua narrativa e temáticas.

**Palavras-chave:** 1. Coronation Street. 2. Telenovela. 3. British Soap 4. Realismo Social. 5. BBC. 6. ITV

## ABSTRACT

Soap opera is a genre in television that best represents one of the most relevant expressions of popular culture all over the world, and for decades now has inspired academic research specially regarding how it socially impacts the masses of audience. In this paper, we intend to explore the representative place of this form of drama series in the United Kingdom. As our object of study, we have chosen the British soap opera Coronation Street, in production since 1960, with a narrative that portrays the life of a working-class community of the north of England. The fact a soap opera may be produced and broadcast continually for almost 6 decades constitutes a not very common feature within drama production around the world, and for that reason alone generates curiosity and a special interest in its history and survival. On that note, through the historic assessment of the British television and the narrative essence of Coronation Street, we have concluded that one of the main reasons for Coronation Street's success and longevity lays in its ability to remain relevant in the representation of everyday life, what can be comprehended not only on the basis of the Social Realism, but also in the dialog between entertainment and public service, between the power of television as mass media and producer of entertainment content for the masses, and the representative place of Coronation Street in the British society through its narrative and themes.

**Keywords:** 1. Coronation Street. 2. Telenovela. 3. British Soap 4. Realismo Social. 5. BBC. 6. ITV

## GLOSSÁRIO

**British Soap** - telenovela inglesa em sua singularidade narrativa considerando os elementos específicos deste tipo de produção (ver capítulo 2, item 2.1)

**Broadcast** – (verbo) transmitir, emitir ou difundir via rádio, TV ou internet

**Broadcasting** – (substantivo) a transmissão, emissão ou difusão

**Broadcaster** – (agente) transmissor, emissor, canal. Utilizamos este termo ao nos referirmos redes de televisão, como BBC e ITV.

**Novela** – usaremos este termo sempre que tratarmos da telenovela brasileira. Ao nos referirmos a outras modalidades, usaremos sempre o termo telenovela.

**Personagem icônico** – personagens ícones. Nesta pesquisa, se refere aos 50 personagens considerados mais importantes em Coronation Street nos primeiros 50 anos de produção (1960-2010). Não são necessariamente protagonistas, mas possuem estas características e/ou fazem parte de storylines mais importantes. Uma lista completa com os nomes e período de atuação consta no anexo 4.

**Storyline** - constitui as séries de eventos que acontecem em uma determinada história. No caso da telenovela inglesa, vários storylines acontecem ao mesmo tempo e cada um envolve múltiplos personagens, portanto não necessariamente cada personagem tem seu próprio storyline.

**Momento** - refere-se à uma fração específica de um determinado storyline. Uma lista completa com os 50 principais momentos (partes de storylines) de Coronation Street, base para o desenvolvimento do capítulo 3, está disponível no anexo 11.

**Plot** – o mesmo que storyline

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa trata do lugar social e dos mecanismos de representação das telenovelas no Reino Unido tendo como objeto de estudo a telenovela inglesa *Coronation Street*, em produção no país por mais de 5 décadas.

O interesse na realização deste trabalho tem como origem, primeiramente, o próprio interesse nas questões relativas ao poder da televisão como meio de comunicação de massa e como produtora de conteúdos de entretenimento para as massas. Ao refletir sobre a cultura popular, John Street afirma que “enquanto a política se torna mais e mais uma apresentação de imagens para a mídia, o entretenimento deixa de ser simples diversão” (apud SÁ MARTINO, 2013, p. 172). O conceito de entretenimento não está somente ligado à ideia de divertir, mas ao entretenimento como espaço oportuno de discussão que pode e deve ser usado no processo de articulação social, pois, ainda segundo o autor, “os produtos da cultura de massa são responsáveis por alterar comportamentos e se estruturam como um canal no questionamento de atitudes e situações” (idem, p. 173).

Assim como acreditava-se que o advento da televisão inevitavelmente dizimaria o espaço do rádio (o que não aconteceu exatamente desta forma), acreditava-se também que a internet pouco a pouco dizimaria o espaço da mídia impressa e da televisão. Porém, conforme pesquisa<sup>1</sup> de 2013 sobre hábitos de mídia, a televisão de sinal aberto segue sendo o principal meio de consumo de conteúdos midiáticos no Brasil, abrangendo 94% da população. No Reino Unido, segundo outra pesquisa<sup>2</sup>, estima-se que os britânicos consomem uma média de 4 horas de conteúdos televisivos diariamente, seja através dos aparelhos de TV convencionais ou de equipamentos que permitam o consume *on demand*, como tablets, celulares e SmartTVs. Esta reflexão nos direciona aos nossos primeiros questionamentos (ou problemas de pesquisa) sobre o estigma associado à televisão.

Quanto às justificativas, nossa escolha por *Coronation Street* como objeto de estudo se deve, primeiramente, pela singularidade e relevância desta categoria de

---

<sup>1</sup> Pesquisa de Opinião Pública - Democratização da Mídia. Fundação Perseu ABRAMO (2013). Amostragem: 2.400 entrevistas distribuídas em 120 municípios (sendo 14,3% em zonas rurais).

<sup>2</sup> BARB – Broadcaster’s Audience Research Board 92017) – Fonte: <http://www.barb.co.uk/download/?file=/wp-content/uploads/2017/03/BARB-Trends-in-Television-Viewing-2016.pdf>

programação como parte da cultura popular em todo o mundo. Segundo Hobsom (2003), a telenovela representa a forma perfeita de se fazer televisão, pois “alcança e retém a audiência, [...] cria controvérsia, promove lucros publicitários [...] e gera discussão, estudo, análise e espanto diante de sua sobrevivência e evolução” (p. xii). Para ilustrar a relevância dos números de audiência no Reino Unido, a autora explica que um total de 45 horas semanais de telenovelas é assistido por cerca de 32 milhões de expectadores, ou seja, 75% da população adulta do país. A questão dos números de audiência, do capital envolvido e das discussões em torno das temáticas presentes nas telenovelas são pontos que podem ser observados em diversos países, inclusive no Brasil, contudo a observação da autora sobre o ‘espanto diante da sobrevivência’ está relacionada ao tempo de vida das telenovelas inglesas, produzidas por anos e décadas continuamente, o que é uma importante marca do modelo de produção de teledramaturgia neste país: Em 2016, *Coronation Street* (ITV) completou 56 anos e sua principal concorrente, *EastEnders* (BBC) completou 31 anos, além de outras telenovelas inglesas que apresentam este mesmo paradigma em termos de longevidade.

Mesmo não sendo a única telenovela inglesa com tais características, *Coronation Street* foi a precursora deste modelo, e é a mais antiga em produção no país, e por isso foi eleita como objeto desta pesquisa. Assim, outra justificativa é o ineditismo, quando considerado o objeto, e a relevância científica dado que, apesar de não se tratar de um estudo comparativo, a investigação sobre outras perspectivas comunicacionais e de outras formas de se compreender o papel da televisão e de se produzir teledramaturgia inevitavelmente fomentará o estabelecimento de contrastes entre aquilo que conhecemos (a televisão e a telenovela no Brasil) e aquilo que é novo, na forma da compreensão do modelo britânico de televisão e das peculiaridades de suas telenovelas.

Os problemas de pesquisa, como explica Bonat (2009, p. 10) correspondem às indagações e inquietudes situadas no entremeio entre aquilo que a pesquisa busca responder e a constatação propriamente dita. Nesta conjuntura, podemos dizer que nosso principal problema de pesquisa refere-se à longevidade das telenovelas inglesas, ou, mais especificamente, à pergunta-problema: que fatores possibilitam que *Coronation Street* se mantenham no ar durante tantos anos?

Outros questionamentos se referem ao papel da televisão como prestador de serviço de interesse público, aos estigmas associados à cultura de massa e à programação de entretenimento produzida pela televisão para consumo das massas, e o lugar da telenovela enquanto elemento de representação social. Nosso interesse pela função social da telenovela, e portanto por seus elementos de representação, nos guiam no sentido das reflexões sobre a telenovela enquanto agente de transformação. Pesquisadores como Sabido e Bandura, são responsáveis, na América Latina, por estudos sobre entretenimento educativo (ou *E-E: Entertainment Education*) e teoria social cognitiva na assimilação sócio-cultural através dos produtos de mídia, especialmente as séries dramáticas, como as telenovelas. Porém, a especificidade do modelo inglês de produção em teledramaturgia está ancorado na relação entre elementos muito específicos, que demanda uma abordagem que englobe questões de identidade e de classe na sociedade britânica através de uma perspectiva histórica. Por esta razão, a obra *British Social Realism*, de Samantha Lay, nos resultou pertinente como embasamento teórico na compreensão dos elementos que compõe o Realismo Social, a partir do qual buscaremos compreender os elementos de representação da telenovela inglesa.

No tocante à metodologia, esta é uma pesquisa qualitativa, que desenvolveremos a partir de pesquisa bibliográfica embasado na perspectiva histórica através do método hipotético-dedutivo. A pesquisa qualitativa, segundo Newcomb (in JENKEN & JANKOWSKI, 1991) com frequência não está fundamentada na lógica, e sim no acesso e oportunidade de acesso a determinadas informações e dados, o que significa que o percurso de pesquisa consiste de fatores internos e externos que não dependem exclusivamente do controle do pesquisador. Godoy (1995) afirma que “os pesquisadores qualitativos estão preocupados com o processo e não simplesmente com os resultados ou produto” (p. 63), e é com base nesta premissa que foi determinada a abordagem histórica como forma de responder aos problemas da pesquisa. Schudson trata da abordagem que ele chama de *history proper*<sup>3</sup> nos estudos de comunicação, discorrendo sobre as dificuldades em se estabelecer o impacto cultural das instituições midiáticas e seus conteúdos devido à falta de dados adequados disponíveis, pois uma considerável parte destes dados são fornecidos

---

<sup>3</sup> O termo “*history proper*” foi mantido em seu idioma original para evitar que uma tradução livre descaracterizasse seu sentido em Português. Compreendemos o termo *history proper* como sendo a ‘historicidade da história’ ou da contextualização dentro da perspectiva histórica.

pelas próprias instituições de forma ‘quantitativa’ sem o estabelecimento do paralelo histórico. O autor questiona:

Como certas mudanças, não apenas entre diferentes mídias, mas transformações na organização, ideologia, relações econômicas ou patrocínio político de um certo tipo de mídia, estão relacionadas com as mudanças na experiência humana? [...] A comunicação midiática deve ser compreendida como as práticas sociais e aspectos culturais, não apenas como tecnologia (in JENSEN & JANKOWSKI, 1991, p. 181, 186)

Quando bem sucedida, esta abordagem permite, por exemplo, compreender como a comunicação se transforma não apenas enquanto tecnologia, mas como experiência humana. Orlandi afirma que “se, de um lado, há imprevisibilidade na relação do sujeito com o sentido, da linguagem com o mundo, toda formação social, no entanto, tem formas de controle da interpretação, que são historicamente determinadas” (2007, p. 10). Compreendemos, portanto, que para responder ao questionamento sobre as razões que fundamentam a longevidade de *Coronation Street*, é imprescindível situarmos nosso olhar nas questões de contexto histórico.

Segundo Bonat (2009), o método hipotético-dedutivo foi pensado com a finalidade de funcionar no entremeio entre o método dedutivo, que supõe uma maior racionalização do problema, e do indutivo, que supõe a experimentação como forma de responder ao problema. Foi desenvolvido pelo filósofo Karl Popper na década de 1930 e utilizava como critério o ‘falseamento’, ou seja, a formulação de hipóteses a partir da observação do que constitui ou não a ciência, compreendendo como ciência aqueles conhecimentos comprovadamente imutáveis (como os fatos históricos), partindo da formulação das hipóteses e da refutação daquelas que não sejam ‘comprováveis’, com o objetivo de sustentar determinadas teorias acerca do objeto. Neste método, a pesquisa se encerra na comprovação das hipóteses, e por esta razão, na tentativa de responder ao principal problema de pesquisa – a longevidade de *Coronation Street*, e também aos demais problemas indicados – o lugar e função social da telenovela, as seguintes hipóteses serão consideradas:

**Hipótese 1:** A longevidade de *Coronation Street* é determinada pela incorporação, em seu modelo de produção, das diretrizes de prestação de serviço de interesse público que regem a TV no Reino Unido;

**Hipótese 2:** A longevidade de *Coronation Street* é determinada pela relevância social de sua narrativa atuando como espelho da sociedade e palco para a

discussão de temas de interesse público nos moldes do Realismo Social;

**Hipótese 3:** A longevidade de Coronation Street é determinada por sua pertinência temática que assimila as questões do cotidiano através de mecanismos de representação e reconhecimento que atraem e fidelizam a audiência

Inspirados pelo método de Schudson, organizamos esta pesquisa de forma que cada capítulo permita realizar o falseamento de uma destas hipóteses, seguindo o plano estrutural que apresentamos a seguir:

**Capítulo 1:** neste capítulo iniciaremos nossa reflexão sobre o estigma da televisão e da cultura de massa e da relação entre a televisão, o entretenimento produzido para as massas e o consumismo, enraizados no modelo norte-americano. Em seguida passaremos ao que consideramos ser a alternativa a este model apresentando a premissa de service público instituído com o padrão BBC, no Reino Unido, e a importância da abertura dos serviços comerciais como forma de democratizar e diversificar a produção televisiva neste país, o que foi determinante para a criação de novas formas de entretenimento popular, entre elas Coronation Street;

**Capítulo 2:** neste capítulo exploraremos os elementos característicos da telenovela inglesa nos moldes do Realismo Social e dos elementos que amparam a singularidade das telenovelas inglesas e da definição da British Soap. Apresentaremos também um recorrido histórico-social das 5 décadas que sucedem o lançamento de Coronation Street, buscando estabelecer um paralelo entre o contexto social e lugar e relevância de Coronation Street neste contexto;

**Capítulo 3:** neste capítulo iremos estabelecer o panorama temático através da análise dos 50 momentos mais importantes de Coronation Street, utilizando como recorte o documentário 'Coronation Street – 50 years, 50 moments', produzido pela ITV em comemoração aos 50 anos desta telenovela. Buscaremos também estabelecer um paralelo com os capítulos anteriores, relacionando as temáticas exploradas à contextualização histórica e às diretrizes que regem sua produção.



Outras obras, autores e fontes de consulta servirão como referência para o desenvolvimento geral da pesquisa, porém destacamos alguns como Santaella (2007; 2008) e Baldwin (2008) nas considerações sobre cultura, cultura de massa e comunicação de massa; Mander (1978), Cashmore (1998) e Sartori (2012) na discussão sobre o poder da televisão como meio de comunicação de massa e os estigmas associados ao modelo norte-americano e o consumismo; Leal Filho (1997), Finch (2003) e Johnson & Turnock (2005) na contextualização histórica da televisão no Reino Unido, especialmente em referência à BBC e ITV, no percurso de formação das diretrizes que regem o sistema britânico de comunicação pública; Marwick (2003), Rosen (2003) e Jenkins (2011) na perspectiva histórica pertinente ao contexto da sociedade britânica, necessários para estabelecer os paralelos com a produção de *Coronation Street*.

No âmbito específico da telenovela inglesa, destacamos primeiramente a obra de Dorothy Hobsom (2003), referência essencial na realização deste trabalho no que englobe tanto as questões históricas, como de produção e conceituação, e destacamos também Joannou (2000) e Brunsdon (1997) nas questões sobre a mulher e o feminismo; Livingstone (1988, 2005), Allen (1995), Creeber (2015), nas considerações gerais sobre as telenovelas inglesas e Kelly & Jones (2000), Egan (2010), Little (2010) e Randall (2010), autores de diferentes coleções comemorativas dos 40 e 50 anos de *Coronation Street*, que nos permitirão um contato mais próximo com os personagens, storylines e curiosidades de *Coronation Street*.

## **CAPÍTULO 1**

### **Televisão e a premissa do serviço público**

#### **1.1. Considerações sobre cultura de massa: o estigma da televisão**

A entendimento da televisão como elemento alienador e de certa forma hostil entre os meios de comunicação de massa tem suas raízes em questões complexas que envolvem muito mais do que a ideia de que a TV afasta as pessoas dos livros, ou que as relações familiares eram mais estreitas e sólidas antes que a televisão se tornasse um produto popular e acessível aos indivíduos de diferentes classes sociais. Contudo, nosso foco não é determinar a forma correta, especialmente através da televisão, de se expressar dadas formas de arte e cultura, e sim o que de fato constitui a cultura a partir de uma perspectiva de massas, buscando compreender a recorrente associação entre televisão e a baixa cultura. Esta ‘baixa cultura’ associada aos conteúdos produzidos na televisão está relacionada com fundamentos similares aos dos estudos do Mass Communication Research<sup>4</sup>, cuja intenção era determinar a relação entre codificação e decodificação, ou basicamente entre mensagem e sentido, nas experiências sociais coletivas dos povos e determinados grupos por meio da mídia. Entretanto, para falar de cultura de massa e mais especificamente de sua inserção no universo televisivo, nos interessa pensar primeiramente no conceito de cultura.

Diferentes pesquisadores em diferentes épocas tentaram cumprir a difícil missão de encontrar uma definição para ‘cultura’, termo que é amplamente utilizado mas que esconde toda a sorte de sentidos em suas mais diversas interpretações, sobretudo no âmbito da abordagem classista e intelectualizada do termo. Santaella (2008, p. 28) afirma que a palavra cultura é uma das mais complicadas de se definir e explica que tal dificuldade não ocorre necessariamente pela limitação das formas de

---

<sup>4</sup> Surge quando pesquisadores norte-americanos (cientistas sociais, filósofos e psicólogos do século XX), se interessam em compreender o rápido crescimento das mídias (jornal, rádio, cinema) e seu poder ideológico (SÁ MARTINO, 2009).

interpretação deste conceito e sim pelo excesso. A autora explica sua preferência pela definição de cultura através da semiótica<sup>5</sup> explicando que

muitas teorias da cultura, em áreas as mais diversas, apresentam características nitidamente semióticas, principalmente quando explicam a dimensão cultural através dos sistemas simbólicos de uma dada formação social. (...) Todo o esforço da semiótica se adereça para a investigação dos modos como os mais diferenciados processos de linguagem engendram-se, codificam-se e funcionam comunicativa e culturalmente (idem).

O pensamento de Santaella considera os sistemas simbólicos, a formação social e os processos de linguagem na criação dos códigos e sentidos que fundamentam a cultura com base nas mais diversas áreas de conhecimento. Isso justificaria, por exemplo, porque temos tendência a considerar que um indivíduo dotado de cultura é aquele conhecedor (e consumidor) das artes clássicas, mais acessíveis às classes sociais mais elevadas, pois estes fazem parte das formações sociais e sistemas simbólicos detentores do poder de geração de conteúdos culturais, muito antes do advento da televisão.

Também tendo em conta a diversidade de áreas às quais interessa buscar uma definição para o conceito de cultura, Baldwin (2008)<sup>6</sup>, propõe uma reflexão baseada em décadas de estudos em disciplinas como a psicologia, a educação, a política, a linguística, a semiótica, a antropologia, os estudos sociais, os estudos culturais, a comunicação, entre outras (Anexo 3). Percebemos a evolução do pensamento sobre o conceito de cultura começando por um entendimento com base nas roupas, artefatos, ferramentas e no 'refinamento' dos gostos e comportamentos de um determinado grupo (anos 60 e 70), a um pensamento mais fundamentado na experiência coletiva, nas apropriações e no sentido, através dos signos e símbolos (anos 80 e 90), e finalmente, no início de 2000, na definição de cultura através da ideologia, da complexidade dos valores pertencentes a um determinado grupo e que permitem a construção de sentidos através de seu discurso, história, memória, língua, entre outros.

---

<sup>5</sup> Doutrina filosófica geral dos sinais e símbolos tanto nas línguas naturais quanto nas artificialmente construídas; compreende três ramos: sintaxe, semântica e pragmática (MICHAELIS, 2016).

<sup>6</sup> Esta obra é uma atualização do livro "Culture: A Critical Review of Concepts And Definitions" (1952), de Alfred Kroeber e Clyde Kluckhohn, que buscaram também definir a cultura a partir de diferentes disciplinas, especialmente a antropologia, porém como um termo técnico, mais tarde revisitado por outros pesquisadores (Rosaldo in BALDWIN et al, 2008, p. ix).

No caso da televisão, este refinamento dos gostos era determinante de conteúdos com ares elitistas, considerado em alguns países como um dos ‘pecados’ da TV pública. Por outro lado, o padrão dos programas dominicais e de entretenimento geral dirigidos às massas eram considerados ainda como produtos de um tipo de cultura menos relevante. Quando MacDonald (apud Coelho, 2013, p. 14) trata das formas de manifestação cultural dividindo-as em superior, média e de massa, subentendendo-se por cultura de massa uma cultura ‘inferior’, apesar de considerar também a temporalidade na qual uma determinada produção cultural se insere, traz uma interpretação velada de que a cultura de massa é o mesmo que cultura de má qualidade e que esta cultura de má qualidade está enraizada nas produções de entretenimento, especialmente na televisão, como a telenovela, o reality show e os programas de auditório.

Mcquail (2013, p. 522) explica que entre os anos de 1930 e 1970, cultura de massa designava as formas inferiores de entretenimento dirigidas às massas populares, considerados uma “maioria sem formação e ‘inculta’”, mas que “as mudanças culturais e as novas percepções da cultura popular tornaram, em grande parte, redundante”. Houve grande influência da Escola de Frankfurt<sup>7</sup> no desenvolvimento da teoria crítica dos estudos culturais e de mídia, definido por Mcquail (2013, p. 525) como uma abordagem “pessimista da cultura de massa [que] foi, paradoxalmente, um estímulo para uma revalidação posterior de formas culturais populares”. Esta revalidação é realmente paradoxal mas não causa estranheza pois se dá na medida em que fatores mais complexos das relações sociais são consideradas no processo de compreensão destes termos, como interpretado por Santaella e Baldwin, e cujo exemplo de aplicação prática veremos quando tratarmos do contexto da criação da telenovela *Coronation Street*.

A discussão sobre as diferentes percepções sobre a cultura de massa foi abordada também por Humberto Eco (apud SÁ MARTINO, 2013, p. 136) considerando que, nos anos 60, a cultura de massa já era parte integrante do universo cultural no mundo, e também que “gostando dela ou não, era impossível voltar atrás e retornar ao tempo no qual o rádio, televisão e cinema não existiam” (idem). Ambas citações

---

<sup>7</sup> Assim denominado em referência ao grupo de pesquisadores do Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt que, em razão da ascensão nazista ao poder na Segunda Guerra, emigraram para os Estados Unidos onde seguiram com seus estudos sobre a cultura e sociedade. Como principais nomes da Escola de Frankfurt podemos citar Adorno, Horkheimer, Marcuse e Lowenthal (MCQUAIL, 2013, p. 525).

são interessantes porque revelam que os meios de mídia com maior abrangência e portanto mais acessíveis aos diversos grupos sociais seriam inevitavelmente os meios de produção e difusão de conteúdos populares que refletissem os interesses das massas. Neste sentido, Eco identificou duas vertentes dentre os pesquisadores de comunicação de massa separando-os em 2 grupos: os apocalípticos e os integrados. Inicialmente, entendemos que o discurso dos integrados defende uma maior democratização da produção e acesso dos produtos culturais por parte das massas, enquanto os apocalípticos tendem a defender a preservação da cultura dentro dos espaços nos quais e para os quais foram originalmente produzidos, em linhas gerais mais erudito e elitizado. Em um primeiro momento, considerando nossa realidade atual, a convergência dos meios e as ações em prol da inclusão social nos espaços de mídia, o discurso integrado parece ser o mais 'politicamente correto' e o que melhor responde aos anseios da democratização cultural. Porém se considerarmos a perversidade da globalização<sup>8</sup> e as teorias em torno do grotesco e do espetáculo<sup>9</sup> na produção de conteúdos poderemos também encontrar razão e sentido no discurso dos apocalípticos. Se de um lado os integrados estão certos no que diz respeito à acessibilidade das massas à arte e aos meios de produção cultural, por outro lado os apocalípticos estão certos também ao se preocuparem com um certo 'nivelamento por baixo' das expressões artísticas, pois o acesso à arte não deveria incorrer na descaracterização da mesma em sua forma, conteúdo ou sentido. É dizer que há uma tênue diferença entre proporcionar o contato das massas às artes através da democratização do acesso, e tornar a arte acessível 'à força' através de sua desconstrução. Nossa inquietude, porém, parte da premissa de que apesar de haver verdades e inconsistências em ambos discursos, esta visão apocalíptica, geradora de estigmas, sempre prevaleceu quando se trata da televisão e especialmente do entretenimento massivo, como no caso das telenovelas. Por esta razão, primeiramente vemos necessário entender como se constrói este pensamento, para logo buscar, através de nosso objeto de pesquisa, as evidências de uma visão diferente sobre a cultura de massa e a televisão.

Mander (1978) é um destes autores que poderíamos rotular como 'apocalípticos' pois sua interlocução é um exemplo da complexa associação entre televisão e baixa

---

<sup>8</sup> Ref. Milton Santos

<sup>9</sup> Ref. Muniz Sodré, Guy Debord

cultura. Em seu estudo, trata de apresentar argumentos para a eliminação da televisão em razão de seus efeitos nocivos ao telespectador. O autor se utiliza de termos como esquizofrenia, privação sensorial, hipnose, supressão da imaginação e eliminação da ‘aura’ para qualificar a relação destrutiva de causa e efeito entre a televisão e a sociedade. Ao tratar da mediação da experiência coletiva, o autor analisa narrativas como a de George Orwell, no livro *1948*, no qual o total controle da informação à qual as pessoas tem acesso transforma a população em uma massa de indivíduos confusos, altamente receptivos e “pré-condicionados a aceitar aquilo que escutam” considerando que “a televisão é a ferramenta ideal para este propósito pois confina a experiência e implanta ideias simples e claras” (Mander, 1978, p. 96-97, tradução nossa). Vale ressaltar que os termos ‘simples e claras’ citados pelo autor trazem o sentido de superficialidade, da capacidade de ditar ideias e conceitos sem profundidade e sem espaço para outras inferências. O autor fala desta dominação como uma autocracia<sup>10</sup> possível através da tecnologia e mais especificamente da televisão, ao eliminar o conhecimento, centralizar as informações e redefinir os conceitos de experiência, felicidade e do sentido da vida, já que “tudo faz sentido no vazio. Todos os canais estão abertos, receptivos e inquestionáveis” (idem, p. 99, tradução nossa) quando as pessoas, suas mentes, suas vidas e seus valores estão pré-organizados dentro dos interesses da força dominante que é a televisão. Assim, na visão de Mander, a televisão é um elemento hostil que domina e centraliza graças ao poder que possui.

Também no tocante às influências em nossa forma de enxergar o mundo, Sartori (2012) situa a televisão como um obstáculo ao desenvolvimento humano por tirá-lo da condição de *Homo Sapiens*, destinado a evoluir graças à compreensão do mundo através de seus sentidos, e transformá-lo em um ser que apenas vê, enxerga, assiste, mas que não se envolve e não faz realmente parte. Sartori afirma que “a televisão produz imagens e anula os conceitos, e deste modo atrofia nossa capacidade de abstração e com ela toda a nossa capacidade de entender” (2012, p. 51) e que “por si mesma, a informação não leva a compreender as coisas” (idem, p.

---

<sup>10</sup> Autocracia: Governo exercido por um só, com poderes absolutos e ilimitados. Dominação política discricionária, exercida por uma pessoa ou um pequeno grupo de pessoas; pode assumir as formas de despotismo, tirania, ditadura e oligarquia, autarquia (MICHAELIS, 2016) Similar ao termo Autocracia, Giugliano & Lloyd usam o termo *Midiacracia* ao se referirem ao ‘governo invisível’ representado pela autocracia da mídia italiana. Fonte: <http://observatoriodaimprensa.com.br/jornal-de-debates/a-midiacracia-de-berlusconi>

83). Esta comparação pretende expor que a televisão transmite informações visuais sem a devida contextualização e que o telespectador não percebe que se por um lado ele tem a ilusão de estar informado sobre diversos temas ao mesmo tempo, ele não consegue desenvolver uma real profundidade de compreensão ou pensamento crítico quanto aos conceitos apresentados. Sartori discute os ‘progressos e regressões’ da experiência social e propõe uma reflexão sobre o progresso e a televisão, afirmando que “progresso significa um crescimento da civilização, um avanço (...) uma melhoria. E quando a televisão se define como um progresso, entende-se que se trata de um crescimento ‘bom’” (idem, p. 45, tradução nossa). Em outras palavras, que a evolução da televisão não é, por si só, um sinal de evolução social, pois se fundamentam na quantidade e variedade em detrimento da qualidade e utilidade, causando assim o efeito justamente oposto ao plano do ‘progresso’, o que contribui para a regressão cultural e intelectual à qual vários autores se referem.

Esta forma de compreender a relação entre civilização, avanço e progresso, porém, pode ser interpretada, mais uma vez, como uma dissociação entre alta e baixa cultura, pois assume que aquilo que é bom e alinhado com a idéia de progresso, não faz parte do universo da televisão, ou do universo da cultura de massa como um todo. Santos (2015) também coloca em cheque a idéia de progresso como algo universalmente positivo quando discute o progresso técnico e a globalização em um contexto no qual todos estão, ou têm a ilusão de estar, inseridos, porém nem todos de fato participam.

A ideologia de um mundo só e da aldeia global considera o tempo real como um patrimônio coletivo da humanidade. Mas ainda estamos longe deste ideal (...) A história é comandada pelos grandes atores deste tempo real, que são, ao mesmo tempo, os donos da velocidade e os autores do discurso ideológico. (...) Fisicamente, isto é, potencialmente, ele existe para todos. Mas efetivamente, isto é, socialmente, ele é excludente (...). (SANTOS, 2015, p. 28).

Quando cita o conceito de aldeia global<sup>11</sup>, que nos anos 60 interpretava a globalização como um fenômeno que eliminaria as fronteiras comunicacionais e permitiria a interconectividade entre diferentes indivíduos, povos e culturas, em uma visão na qual os efeitos da globalização são positivos em princípio, Santos deixa claro que pelo caminho, no percurso evolutivo dos meios e das comunicações em

---

<sup>11</sup> Ref. Marshall McLuhan

um contexto de globalização utópica, existe um ‘buraco negro’ perverso que exclui e segrega. O modelo da Espiral do Silêncio<sup>12</sup> buscou demonstrar este efeito excludente através da psicologia social afirmando que “uma opinião, uma vez disseminada pela mídia, tende a ser progressivamente aceita como pública” (apud SÁ MARTINO, 2009, p. 212), ou seja, que o senso-comum de valores que chamamos de opinião pública é na verdade fabricado através da imposição de uma percepção da realidade que silencia os discursos contrários e vai tornando padrão os discursos favoráveis<sup>13</sup>. Em um primeiro momento, são posicionamentos negativos aos quais estamos habituados quando o assunto é televisão, mas se aplicarmos o mesmo argumento no sentido da representatividade das minorias, ou dos temas considerados tabu, podemos dizer que temas de relevância social, quando disseminados pela mídia e inseridos nos conteúdos de cunho popular (como por exemplo, a polêmica do beijo gay na novela da Globo), existe uma tendência de abertura de espaço para estes debates (nos demais programas de TV, nas redes sociais, na rua, nos lares) possibilitando uma maior aceitação social do tema (pois passa a coexistir com outros temas) e silenciando os discursos contrários (ou pelo menos cerceando a abertura para os discursos de ódio, por exemplo), e tudo isso porque, de fato, a televisão é um meio de comunicação cujo poder de disseminação é inquestionável.

De fato, Cashmore (1998) entende que há um perigo quando a sociedade não teme o poder da televisão e a massa de audiência não percebe que está sendo manipulada e influenciada, o que chama de ‘efeito enfeitizador’. O risco, neste caso, não é necessariamente o da ‘imitação’ – por exemplo, a idéia de que um indivíduo ao assistir um programa de TV violento, imitará este comportamento e desenvolverá uma atitude violenta em sua vida real – mas sim na influência da TV no nível das crenças, valores e como criamos sentido a partir de nossas experiências. Nesta mesma linha, nos anos 70, a Teoria da Cultivação<sup>14</sup> buscava demonstrar que “crescer vendo televisão é estruturar os esquemas mentais a partir de categorias interpretadas pela mídia” (SÁ MARTINO, 2009, p. 199), o que significa que o

---

<sup>12</sup> Ref. Elizabeth Noelle-Neuman

<sup>13</sup> Outra teoria, a da Espiral do Cinismo, também trata da influência da mídia na formação de opinião pública, porém mais especificamente nos processos eleitorais. Entende-se que quanto mais a mídia se ocupa em expor, criticar e enfatizar ações negativas relacionadas a candidatos e campanhas políticas, menor o nível de confiança da população nos processos democráticos e, consequentemente, menor a adesão do público nos processos eleitorais e menor a presença nas urnas (MCQUAIL, 2013, p. 526).

<sup>14</sup> Ref. George Gerbner



indivíduo, pela influência da televisão, compreende o mundo no entremeio entre o que é real e a realidade fabricada pela narrativa midiática, discussão que segue atual não apenas com referencia à televisão, mas também, e possivelmente com ainda mais força, em relação à internet e às redes sociais. Na década seguinte, ainda segundo Cashmore, outros pesquisadores<sup>15</sup> contestaram a validade desta teoria propondo que as pessoas possuem sim o poder de escolher o que preferem assistir e comprovando a partir de novas análises e da inclusão de novas categorias antes não consideradas, que o vínculo que fundamenta a teoria da cultura não se confirma ao ponto de justificar suas conclusões iniciais, o que entendemos como um parâmetro positivo. O pensamento destes autores e seus estudos reafirmam que se de um lado a televisão é um recurso poderosíssimo em seu alcance e influência, uma ferramenta que complementa o serviço radiofônico com seus efeitos e imagens, que atravessa as fronteiras geográficas, linguísticas, políticas e temporais, por outro lado esta força só é realmente benéfica se não está concentrada nas mãos de poucos atores detentores de poder, e se não se constrói a partir de formas limitadas (ou enganosas) de representação.

## **1.2. O legado americano: televisão e consumismo**

Um dos fatores mais relevantes na discussão sobre o domínio da televisão e das correntes que a consideram um elemento hostil entre os meios de comunicação de massa está relacionada com o consumismo, ou basicamente com seu uso como plataforma para a venda de produtos e com a finalidade de gerar anseio por um determinado estilo de vida. Neste círculo vicioso, a disponibilidade do produto gera o desejo de consumo atrelado a um conceito de estilo de vida que privilegia os interesses corporativos e que por sua vez disponibilizarão novos produtos e assim por diante. E como se dá este processo? Mander (1978) explica que a colonização da experiência e a centralização do poder no período pós-guerra são as peças que fundamentam a relação simbiótica entre a televisão, a sociedade americana e o consumismo. Em nome de uma revitalização econômica era necessário, por parte do governo, fomentar a produção de bens de consumo e, como consequência, de

---

<sup>15</sup> Hawkins, Pingree e Hirsch

investimentos, de empregos, de crescimento industrial e comercial, e, por parte da mídia, fomentar um novo estilo de vida que priorizasse o indivíduo e o núcleo familiar como potenciais consumidores, pois a “família era a unidade de consumo ideal. As mulheres precisavam sair daquelas fábricas (...) e os soldados que retornavam [da guerra] precisavam de emprego” (idem, p. 137). A ‘família Dorian’, como dizemos no Brasil, alusão ao modelo de família esteticamente perfeita dos comerciais de margarina, de banco e de sabão em pó, precisava ser ideologicamente criada, midiaticamente inserida no contexto social e universalmente desejada.

Rápidos em perceber qualquer nova tecnologia que pudesse auxiliar em sua urgente causa, os grandes publicitários imediatamente investiram centenas de milhões de dólares no desenvolvimento desta inativa ferramenta de vendas. Assim, a publicidade fez nascer a televisão, e a televisão deu à publicidade um mundo totalmente novo para conquistar (MANDER, 1978, p. 137, tradução nossa).

Desta forma, a televisão, que ainda não havia sido devidamente explorada desde seu advento nos anos 20, se tornou a ferramenta – e porque não dizer, a arma - adequada para a necessidade do momento: a criação de um ambiente propício ao consumo através da publicidade.

Assim como Mander, Ewen (apud CASHMORE, 1998), no mesmo período, já afirmava que o consumismo não era um fenômeno decorrente do desejo natural do indivíduo em consumir, mas uma necessidade criada na esfera da produção, pois não basta produzir novos produtos, é necessário produzir um mercado que consuma estes produtos através do apelo aos “sentimentos de insegurança social” (idem, p. 97), a partir do qual novos hábitos, novas necessidades e novos desejos são incorporados quase que inconscientemente à vida deste sujeito: o telespectador-consumidor. Aqui é importante ressaltar que a ‘insegurança social’ encontra terreno fértil quando se produzem, por exemplo, conteúdos de entretenimento que não são representativos da identidade daqueles a que se destina, e assim vemos o efeito no qual ‘a vida imita a arte’ em detrimento da arte representando a realidade, que é a base na qual as telenovelas inglesas são produzidas e que exploraremos com mais profundidade nos capítulos 2 e 3.

Fazendo também referência ao período pós-guerra, Cashmore (1998, p. 98) afirma que nos anos 50 “a austeridade era substituída por uma riqueza relativa”, e que o

papel da propaganda<sup>16</sup> era fazer parecer que o poder não se concentrava nos produtos em si, mas nos consumidores, que através de suas escolhas de consumo contribuíam para o giro do mercado e o crescimento da economia. Em razão das intenções e efeitos da propaganda, porém, esta liberdade de escolha não é real: “a tarefa da propaganda era lembrar continuamente às pessoas que os objetivos oferecidos não eram opções extras a seu estilo de vida, mas elementos essenciais que elas deveriam se envergonhar de não ter” (idem). Para este autor, se a guerra fomentou uma necessidade de investimento em formas rápidas e eficientes de comunicação de massa, no pós-guerra esta ‘necessidade’ precisou ser recriada, passando de um consumo de defesa, justificada pela rapidez na transmissão de informações, a um consumo pelo consumo, justificada pelo progresso social e crescimento econômico. Tal constatação nos interessa pois, ainda segundo Cashmore, enquanto neste período apenas 9% das famílias inglesas possuíam um aparelho de TV em casa, nos Estados Unidos este número já chegava aos 67%. E se considerarmos que o ciclo de produção dos conteúdos para televisão dependem de audiência, a TV norte-americana possuía uma vantagem competitiva considerável, inclusive no que se refere à atração de grandes talentos da indústria de cinema de Hollywood agora envolvidos na produção de conteúdos para a televisão. O autor explica que neste processo houve um grande crescimento na venda de programação americana para o mundo inteiro, o que não apenas gerava lucro financeiro, mas servia também para disseminar os valores norte-americanos – seu estilo de vida, sua visão de mundo, seus heróis, sua posição como exemplo de sucesso e modelo a ser seguido

A partir dos anos 60, praticamente “toda a mídia americana dependida da publicidade para sobreviver” (MANDER, 1978, p. 151, tradução nossa) e cem das maiores marcas<sup>17</sup> do país, considerando um universo de mais de 400.000 corporações, eram responsáveis pela veiculação de 83% de todo o conteúdo publicitário da televisão. Isso significa que uma minoria de agências de publicidade dominavam a indústria de produção de peças comerciais e tinham, portanto, o poder de “determinar quais revistas, jornais, estações de rádio e televisão podiam

---

<sup>16</sup> Aqui a idéia de publicidade está relacionada à venda de produtos (em inglês: advertisement) e propaganda relacionada à divulgação geralmente em caráter ideológico (em inglês: propaganda).

<sup>17</sup> Aqui o termo ‘marca’ foi usado no lugar de ‘advertisers’ em referência às empresas que promoviam suas marcas através da publicidade nos diferentes meios de mídia disponíveis.

continuar a existir, e quais não” (idem). E mesmo com relação à TV pública, apesar destes percentuais serem menores, a relação de dependência era semelhante:

Durante 1975, mais de 40 por cento de toda a programação da TV pública era financiada por estas mesmas 100 empresas: principalmente empresas da área de petróleo, empresas químicas e farmacêuticas. (...) Assim, tanto na TV comercial como na TV pública se faz absolutamente necessária a criação de programas que estas 100 marcas apoiem. Eles estão onde as ações estão. Dados os custos da televisão, eles são a *única ação*” (MANDER, 1978, p. 151, tradução nossa, grifo do autor).

Uma recente e exitosa produção que retrata com primor este fenômeno de ‘dominação’ é a série de TV *Mad Men*<sup>18</sup>, cuja trama se desenvolve em torno da rotina de uma agência de publicidade de Nova York nos anos 60, onde seus personagens se dedicam a criar peças publicitárias para clientes como Lucky Strike (cigarros), Kodak (fotografia), Bacardi (bebidas), Cadbury (alimentos), Gillette (higiene pessoal), Jaguar (automóveis), Sheraton (hotelaria), Vicks (farmacêutica), Warner Brother (entretenimento) entre outros, em um período que, como já comentamos, é marcado pela influência da publicidade nos hábitos de consumo da sociedade americana em toda a mídia<sup>19</sup>. Assim, com base no modelo americano e enraizado no consumismo, não é estranha a percepção que temos da televisão, e especialmente dos conteúdos de entretenimento, como algo nocivo ou inadequado. Tal conclusão, no modelo de Lasswell<sup>20</sup>, poderia ser traduzido na crença de que certos indivíduos ou grupos (como as grandes corporações de mídia ou o próprio poder público) fomentam a produção de entretenimento televisivo de baixa qualidade dirigido às massas (como as telenovelas) com o intuito de manter os membros das massas em um patamar inferior de consciência social (e consequentemente excluídos do debate público sobre todas as áreas como educação, sanidade, segurança, etc) e dos próprios processos de produção cultural, já que estas estão concentradas nas mãos de poucos grupos.

<sup>18</sup> Fonte: <http://www.amc.com/shows/mad-men/exclusives/about>

<sup>19</sup> Uma nota interessante sobre esta série de TV, e que serve também de ponto importante na reflexão sobre o poder da propaganda, é que em determinado período na história deste mercado era o cliente que precisava convencer uma agência a recebê-lo, e que não era incomum agências demitirem clientes, ou seja, no auge do poderio da publicidade, as corporações e suas marcas dependiam muito mais dos publicitários que os publicitários de seus clientes.

<sup>20</sup> Modelo de Lasswell, 1948: Quem (Emissor) -> Diz o que (Mensagem) -> Em que canal (Meio) -> Para quem (Receptor) -> Com que efeito (Efeito).

Este distanciamento entre a audiência e os conteúdos culturais disponíveis na mídia traz, em sua raiz, a problemática dos mecanismos de identificação e reconhecimento entre consumidor e produto. Em artigo publicado pelo *New York Times* em junho de 1997, Sarah Lyall compara a dinâmica das telenovelas americanas e britânicas explicando que, no caso das americanas, a tentativa de fundamentar suas tramas nas vidas de indivíduos das classes mais altas e aristocráticas, com a representação de personagens como CEO's, cirurgiões e modelos de passarela, ou simplesmente pessoas ricas, que dirigem carros novos ou moram em mansões, mas que não precisam trabalhar, finalmente não tinham o mesmo êxito que produções como *Coronation Street*, que explorava uma narrativa de classe operária, por uma problema de auto-identificação por parte das massas nos Estados Unidos.

Referindo-se à realidade latino americana, Martín-Barbero explica que a televisão e seus conteúdos são as maiores evidências das relações culturais contraditórias ou quase inexistente entre os países da América Latina. Para o autor, o conceito de cidadania sugere o reconhecimento recíproco, o direito de "informar e ser informado, de falar e ser ouvido, imprescindível para poder participar das decisões que dizem respeito à coletividade" (2002, p. 51). O autor explica que o espaço ocupado pela televisão como fonte de acesso à 'verdade' é inversamente proporcional ao espaço social real através do qual os indivíduos podem se expressar na complexidade de suas identidades e necessidade de representação. Isto significa que quanto mais um indivíduo está distanciado do debate público (inconsciente de seu papel como cidadão), mais ele depende da televisão como seu canal de interlocução, o que não entendemos como algo necessariamente negativo, mas como mais um indício da força da televisão como meio de comunicação de massa cujo uso pode ser malévolo e excludente (telespectador-consumidor), ou representativo, reconhecível e empoderador (telespectador-cidadão). No mesmo texto Martín-Barbero faz referência ao trabalho do pesquisador brasileiro Arlindo Machado e explica que o estigma da televisão deve ser reavaliado, pois apesar dos inúmeros conteúdos de baixa qualidade veiculados pela televisão (o autor designa estes conteúdos usando o termo *tele-lixo*), ela segue sendo um dos meios mais abrangentes e representativos da expressão popular, uma das premissas sobre a qual esta pesquisa se fundamenta.

### 2.3. O modelo britânico: nascimento e consolidação da BBC

Apesar de globalmente reconhecida no mundo todo por sua excelência em broadcasting e na produção de conteúdos para rádio, televisão e internet, a BBC possui particularidades não tão amplamente conhecidas, como por exemplo, que se trata de uma corporação pública, ou que é financiada diretamente pela população a partir do pagamento de uma taxa anual (e não pelo governo como se presume por se tratar de uma empresa pública). Outro ponto significativo que caracteriza a BBC é a filosofia a partir da qual ela foi formada, com base nos princípios do serviço de interesse público – na contra-corrente do modelo americano – e cujas diretrizes se aplicam também à produção de conteúdos por parte das emissoras de cunho comercial. Por este motivo, ainda que nosso objeto de pesquisa seja uma produção do grupo comercial ITV, que apresentaremos mais adiante, conhecer o processo de formação e idealização da BBC e como se deu a passagem de um sistema de monopólio ao sistema de concorrência (e suas particularidades em relação ao sistema norte-americano que apresentamos anteriormente), é importante para a compreensão das diretrizes do serviço público atribuído à televisão britânica e o lugar social da telenovela *Coronation Street* neste contexto.

O início das atividades da BBC remete ao início dos anos 20, quando o rádio começou a se desenvolver enquanto meio de comunicação na Europa e outras partes do mundo, e rapidamente se tornou uma referência em broadcasting. Em 1923, segundo Paulu (1956, passim), a BBC era a autoridade em transmissões radiofônicas no Reino Unido e se tratava de uma entidade privada (British Broadcasting Company) formada por empresas que fabricavam aparelhos de rádio e que lucravam com o pagamento de licenças por parte dos proprietários destes equipamentos e de royalties<sup>21</sup> por parte das empresas que os comercializavam. Jones (2011) comenta que, apesar do grande número de aparelhos de rádio sendo vendidos no país nos anos 20, não havia capital suficiente para a produção de conteúdos. O autor compara a situação dos meios de comunicação nos Estados

---

<sup>21</sup> Neste trecho, o termo ‘royalties’ se refere ao pagamento feito pelas empresas que comercializavam equipamentos de rádio para as empresas detentoras da marca/patente destes equipamentos, no caso, as empresas fabricantes de equipamentos de rádio, que formavam a BBC – British Broadcasting Company.

Unidos, dada a proximidade artística e comunicacional entre ambos, explicando que neste país o financiamento dos conteúdos de programação se dava a partir da venda de espaços publicitários por parte das emissoras de rádio, e com a devida permissão do governo americano, mas que no Reino Unido, o governo havia decidido que o capital para a produção radiofônica seria gerado através da cobrança de uma taxa de licença de rádio (*radio licence fee*), através da qual o proprietário de um equipamento de rádio pagaria obrigatoriamente esta taxa para receber o sinal de rádio em sua residência de forma regulamentada.

Porém, como comenta Leal Filho (1997), havia neste momento um alto índice de evasão destas receitas, o que contribuía para as deficiências orçamentárias que prejudicavam a manutenção do sistema. Através de iniciativas governamentais como os comitês Sykes e Crowford, respectivamente em 1923 e 1925, o governo analisava as finanças da BBC e seguia recomendando a cobrança destas licenças como alternativa à publicidade direta, sendo o Comitê Crawford o que de fato propôs que a BBC se tornasse uma corporação pública e que seguisse operando como monopólio. No dia 1º janeiro de 1927, segundo Leal Filho (1997, p. 66), “é emitida a primeira Carta Real<sup>22</sup> criando a British Broadcasting Corporation e permitindo o seu funcionamento pelo período de 10 anos (...)”, ação que deu início ao modelo público de radiodifusão que serviria aos interesses nacionais sem interferência direta do governo<sup>23</sup> ou da iniciativa privada e que “reconhecia a BBC como instrumento de educação e entretenimento” (BBC, 2016, n.p., tradução nossa).

Tanto esta transformação como a decisão pela cobrança da taxa de rádio no Reino Unido remete à preocupação do Estado quanto ao poder e importância do rádio como difusor de informação, além do receio de que o envolvimento da iniciativa privada (especialmente através da venda de espaços publicitários) afetasse negativamente a qualidade, democratização e papel social deste meio, descaracterizando a função social idealizada pelo governo para a sociedade britânica.

Segundo Jones (2011), quando iniciadas as cobranças da taxa de licença de rádio

---

<sup>22</sup> Em inglês, Royal Charter – Após esta primeira Carta Real, outras foram apresentadas com o passar dos anos expandindo sua abrangência incluindo a atividade informativa. Segundo o arquivo histórico da BBC, o oitavo Charter (2007) determinou que a BBC lideraria o movimento de mudança ao sistema de TV digital no país e novas mudanças, como a inclusão da OFCOM como regulador independente externo da BBC, fazem parte do último Charter, em vigor desde janeiro deste ano (BBC, 2017).

<sup>23</sup> Apesar da independência relativa da BBC, o governo teria o direito legal de exercer influência em casos específicos conforme o ‘Licence and Agreement’ anexado à Carta Real (LEAL FILHO, 1997, p. 66)

em 1922, havia 200.000 licenças emitidas no Reino Unido, e por volta de 1933, este número já havia subido para 5,2 milhões<sup>24</sup> - lembrando que esta taxa seguiu sendo cobrada mesmo durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Estes dados comprovam que a preocupação do governo britânico quanto à qualidade da programação oferecida e ao grau de independência deste meio era bem fundamentada. Com o aumento exponencial do número de pessoas com acesso ao rádio ao longo dos anos (e posteriormente com acesso a TV), a programação de ambos meios alcançaria um público cada vez maior e a manutenção dos padrões de qualidade só seria possível através do afastamento da iniciativa privada. A cobrança da taxa de licença de rádio foi importante para a sociedade inglesa como forma de sustentar o modelo de serviço público e garantir a democratização do conteúdo e do acesso aos serviços radiofônicos ainda que em circunstâncias adversas, como por exemplo no período da guerra.

O início das transmissões televisivas, porém, antecede este período em quase 2 décadas. Ainda nos anos 20, enquanto o rádio se consolidava como um meio de comunicação de massa, projetos de viabilização da televisão já estavam em andamento em diversas partes do mundo, sendo John Logie Baird o responsável por tais iniciativas na Inglaterra – a ele se atribui a invenção do sistema mecânico de 30 linhas para conversão de luz em corrente elétrica (e vice-versa) que viria a constituir, em 1925, o primeiro aparelho de televisão capaz de reproduzir imagens em tons de cinza, que possibilitasse o reconhecimento, por exemplo, de uma figura humana, equipamento ao qual Baird chamou de *televisor* (BBC, 2016).

Após ter tido sucesso com a reprodução de imagens reconhecíveis em 1925, e de um período de outras experimentações até 1928<sup>25</sup>, John Baird precisava agora de capital para financiar o aprimoramento de seu projeto, o que pretendia fazer através da venda de seus aparelhos no país. Entretanto, “para vender aparelhos de TV, é necessário haver programas para assistir - um serviço televisivo” (BBC, 2017, n.p.). É interessante notar que, inicialmente, a invenção da televisão enquanto

---

<sup>24</sup> A partir de 1930, os portadores de deficiência visual podiam solicitar a licença de rádio gratuitamente e, em 1938, passou-se a cobrar uma taxa específica para o recebimento do sinal de rádio nos automóveis.

<sup>25</sup> Por volta de 1928, Baird já havia realizado os seguintes feitos: desenvolvimento de um sistema de TV em cores (posteriormente aproveitado pela NASA para transmissão de imagens da superfície lunar); demonstração de um modelo de TV em 3D e de TV infra-vermelho (usado em câmeras de segurança do tipo CCTV); realização da primeira transmissão televisiva transatlântica ao vivo (Londres/New York); o desenvolvimento do primeiro sistema de gravação de vídeo, ao qual deu o nome de Phonovision (BBC, 2017).



equipamento estava diretamente atrelada à “invenção” de um produto televisivo que justificasse e motivasse a compra dos aparelhos de TV, e que, portanto, a qualidade dos conteúdos disponíveis era importante para a popularização do equipamento de TV em si. Neste sentido, na atualidade, vivemos uma relação atípica na medida em que o próprio aparelho de TV (e não a programação) tornou-se o objeto de consumo, pois busca-se adquirir equipamentos cada vez melhores e mais avançados (como por exemplo as SmartTVs que se conectam à internet e que permitem a customização da experiência através de aplicativos e da interação como outros *devices* como tablets e celulares), ao mesmo tempo em que não vemos uma evolução similar em termos da oferta de programação nos canais tradicionais.

Em razão da necessidade de criar um produto a ser veiculado em seus aparelhos de TV, John Baird construiu um estúdio experimental com um pequeno transmissor que não era suficiente para este projeto. Na época, a BBC tinha em Londres o transmissor que Baird necessitava, e este transmissor ficava inoperante durante a madrugada. Baird então procurou a BBC e teve autorização, em 1929, para utilizar este transmissor durante os horários não utilizados pela BBC, o que lhe possibilitou a transmissão de programas de seu estúdio experimental durante 6 anos.

No início deste acordo em 1929, a BBC possuía apenas 1 transmissor de rádio, o 2LO. Considerando que, para a televisão, era necessário 1 transmissor para o som e outro para a imagem, as transmissões de Baird se constituíam de 2 minutos de imagens seguidos por 2 minutos de som e assim por diante. Um segundo transmissor de rádio foi inaugurado pela BBC em março de 1930, o que possibilitou a Baird evoluir para a transmissão de imagens com som. Alguns meses depois, Baird e o produtor da BBC, Lance Sieveking, foram responsáveis pela primeira transmissão de uma peça televisiva na Inglaterra (*Pirandello's - The Man with a Flower in his Mouth*), contando com apenas 3 personagens/atores, que se revezavam em 1 cadeira de frente à câmera, e usavam maquiagem com tons de amarelo e azul para compensar a deficiência do sistema de câmeras desta época (BBC, 2017). No final de 1932, a BBC havia construído um estúdio e decidiu tomar a frente na produção de programação para a TV. Até 1935, a programação continuou sendo transmitida diariamente, “assistida pelos vários milhares de entusiastas que haviam comprado os Baird Televisors” (BBC, 2017, n.p., tradução nossa). O termo ‘entusiastas’, aqui, se refere ao fato de que, em meados da década de 30, a

televisão ainda não havia se popularizado e estava restrito a um grupo de pessoas que dispunham de condições financeiras para investir nesta tecnologia totalmente nova e incertos de qual seria sua funcionalidade no futuro. As transmissões foram finalmente encerradas em 1935 para que tivesse início, em 1936, o primeiro serviço televisivo regular em alta-definição<sup>26</sup> do país (BBC, 2017).

A BBC operava, enquanto monopólio, três redes de rádio doméstica, uma rede de televisão, e também era responsável por toda a transmissão internacional do Reino Unido. Paulu (1956) explica que, apesar de ser uma empresa pública, a BBC possuía um alto grau de independência, não era considerada “um departamento governamental, e não era tratada pelo Parlamento como tal” (idem, p. 4). A BBC representava não apenas uma empresa de radiodifusão, mas também um órgão regulatório que tinha como objetivo ser um instrumento legítimo de prestação de serviços de interesse público. Ao final da Segunda Guerra, período que possibilitou a reestruturação da imagem da BBC rádio e permitiu que esta se estabelecesse como referência em qualidade e credibilidade, a BBC “era altamente prestigiada no Reino Unido e internacionalmente pela qualidade de seus serviços radiofônicos” (HALLAM *In* FINCH, 2003, p. 5), porém a televisão ainda não disfrutava do mesmo espaço que o rádio no país (as transmissões televisivas haviam, inclusive, sido interrompidas durante a guerra, voltando a operar apenas em 1946). Neste contexto a televisão ainda era tratada pela BBC como uma “atividade subsidiária do plano de expansão de suas redes de rádio” (idem). Nesta fase, segundo Jones (2001), foram iniciadas também as cobranças de taxa para recebimento do sinal de TV (*TV licence fee*). Por volta de 1948, já havia cerca de 50.000 licenças de TV e 9 milhões de licenças de rádio emitidas no Reino Unido (Anexo 2).

O período pós-guerra, portanto, representou um momento de importantes mudanças para a televisão na Europa, e no Reino Unido não foi diferente. Hallam afirma que a televisão começou a se consolidar como meio de comunicação de massa a partir da coroação<sup>27</sup> da Rainha Elizabeth II em 1953:

(...) a coroação da Rainha Elizabeth II foi um marco simbólico do início do

<sup>26</sup> O termo alta-definição foi traduzido de “high-definition” no texto original e refere-se ao conceito de alta-definição da época, com imagens geradas a partir de 240 linhas.

<sup>27</sup> Nesta ocasião a BBC foi autorizada, pela primeira vez, a televisionar um evento de Estado ao vivo, o que tornou possível a transmissão em rede nacional, para mais de 2,5 milhões de televisores na Inglaterra (atingindo cerca de metade da população do país na época), e também para países como França, Alemanha e Holanda. (HALLAM *In* FINCH, 2003, p. 2)

fim da antiga sociedade na Inglaterra, uma ordem social baseada na riqueza hereditária e nos valores e tradições culturais de uma pequena minoria da população. A coroação marcou o início de um período de mudança e transformação na qual a televisão teve um papel importante, não apenas por se tornar o setor que liderou a regeneração econômica do pós-guerra mas através da mediação de mudanças em diversas áreas da vida Inglesa (HALLAM *In* FINCH, 2003, p. 2, tradução nossa).

A autora prossegue explicando que, para os telespectadores, a experiência promovida pela televisão em permitir que os cidadãos comuns ‘testemunhassem’ um evento desta magnitude, fez da televisão um objeto de desejo entre as massas, sendo uma prova disso a emissão de mais de 1 milhão de *TV Licenses* entre 1953 e 1954. A análise da autora é interessante pois, como comentamos anteriormente, os televisores de Baird eram um artigo de luxo, de propriedade de “entusiastas” que, em razão de seus recursos financeiros, podemos considerar como parte de uma minoria elitista na sociedade inglesa, porém a partir da coroação da Rainha Elizabeth II, a massa da população passa a ter um maior interesse nesta nova tecnologia, o que certificava o prognóstico de expansão e crescimento.

#### **2.4. Public Service Broadcasting e o processo de descentralização**

Com a adesão cada vez maior das massas como audiência para a televisão, teve início, na Inglaterra, um debate sobre os prós e contras do existente monopólio por parte da BBC. Hallam (in FINCH, 2003) explica que este debate situava-se entre o monopólio das transmissões televisivas (da BBC, conforme o modelo já existente) e a abertura do sistema para a concorrência, possível através do início dos serviços comerciais. Porém, antes de nos aprofundarmos na questão sobre o fim do monopólio da BBC, nos interessa discorrer sobre o conceito, função e importância da TV pública, mais especificamente do conceito de serviço público em broadcasting, pois é nesta base que a televisão britânica se fundamenta em suas diretrizes, o que contribuirá mais tarde para as normativas em torno da própria TV comercial após o fim do monopólio e, conseqüentemente, as bases fundadoras de *Coronation Street* dentro das mesmas diretrizes.

Desde o surgimento do rádio e da televisão no início do século XX, questões importantes sobre a definição do papel dos serviços públicos de comunicação tem

sido debatidos em todo o mundo. Há uma questão inicial que é a própria dificuldade em se definir no que se constitui um sistema público de comunicação, ou quais critérios são ou não compatíveis com o conceito de sistema público. Habermas (apud SÁ MARTINO, 2013, p. 61) faz um link entre o conceito de comunicação e o conceito de esfera pública afirmando que a comunicação representa “a possibilidade de agir, interferir na ação e modificar atitudes em diferentes escalas na busca de entendimento”. Ao definir o espaço público, o autor cita a Ágora, na Grécia, e o Fórum, na Roma antiga, como exemplos de espaços de discussão de temas de interesse público, e como a partir da Idade Média esses espaços se perdem em razão de um “modo feudal de produção” que “altera a demanda, a possibilidade e a necessidade de um espaço de discussão” (idem, p. 62). Desta forma, na lógica de Habermas, a TV pública tem sua função primordial como espaço democrático de discussão de temas de interesse público, sendo esta a função e papel social de uma emissora como a BBC.

No documento da Unesco intitulado *Public Broadcasting: Why? How?* se define que um sistema público de comunicação é aquele que funciona como um “ponto de encontro onde todos os cidadãos são bem-vindos e considerados iguais” (UNESCO, 2001, p. 7, tradução nossa). Através dos sistemas públicos, o cidadão é incentivado a participar ativamente das diferentes esferas da vida social, através da expansão de seu conhecimento do ‘outro’, de outras sociedades, culturas e valores, permitindo uma melhor compreensão de mundo e de si mesmo, de sua própria história e identidade. Definição parecida consta na *Contribuição ao II Fórum Nacional de TVs Públicas*, no qual está utilizado o termo Campo Público para definir a categoria pública de sistemas de comunicação. Neste documento, o funcionamento da TV pública está comparada ao funcionamento das universidades federais (no caso brasileiro), que funcionam “com autonomia política e de gestão em relação ao Estado, contudo com financiamento público” (INTERVOZES, 2009, p. 4). Uma importante análise feita neste documento, e que se assemelha ao entendimento de Habermas sobre o espaço público, diz respeito à diferença de visão que a TV comercial possui em relação ao seu público<sup>28</sup>, comparado aos objetivos e função da TV pública quanto aos anseios da população à qual se dirige.

---

<sup>28</sup> Referência ao conceito de telespectador-consumidor

Por sua vez, McQuail (2013) compara o sistema de *public broadcasting* norte-americano, cujo modelo de financiamento se parece ao das rádios e TVs comunitárias que recebem contribuições voluntárias e possuem objetivos culturais bastante específicos, com o modelo através do qual uma rede de radiodifusão pública deve servir ao interesse público, administrado de maneira independente, porém com recursos governamentais, que é o sistema mais comum em diversos países. O autor trata também da importância destes espaços públicos de comunicação midiática como uma forma de proteger a sociedade do que ele chama de ‘falhas’ do sistema comercial:

A radiodifusão pública também é reconhecida, ainda, como uma das poucas defesas contra as falhas dos mercados de mídia, como garantia de diversidade da mídia e também como instrumento de política cultural e informação pública (...) A mídia, quando organizada de forma adequada, principalmente quando aberta, livre e diversificada, pode ser considerada como uma das mais importantes instituições intermediárias da sociedade civil (MCQUAIL, 2013, p. 172).

Ao tratar das distintas expressões que denotam este tipo de segmento de comunicação, Valente (in INTERVOZES, 2009) explica que, no Brasil, tipicamente se utiliza o termo ‘sistema público de comunicação’ enquanto em países como o Reino Unido, há uma preferência pelo termo *public service broadcasting*, cuja interpretação ressalta mais sua característica como prestador de serviço e menos como um sistema ou uma estrutura de propriedade do poder público, o que tende a gerar um desalinhamento dos conceitos de TV pública e TV estatal justamente em razão do grau de interferência do Estado no funcionamento das TVs públicas, ou, igualmente, da falta de independência das mesmas.

Para melhor compreender o conceito de meio público e de sistema público, Valente se utiliza do termo “mídia pública”, e a divide em diferentes concepções que fazem referência a casos e instituições específicas para cada conceito (ver anexo 1). Tais conceitos não servem para definir uma interpretação única da comunicação pública, e menos ainda para demonstrar uma linha evolutiva do setor, mas sim para nortear alguns conceitos complementares e formas de se perceber a TV pública em termos de sua função social - para o público, e não como instrumento de uso por parte do poder público. Isso significa que em diferentes sociedades, um sistema público de TV pode ter características múltiplas com um foco maior em diretrizes educativas ou

culturais, algumas como aparelho de propaganda do Estado, outras como alternativa ao modelo comercial, que é o que nos interesse nas bases do modelo britânico.

Segundo Hallam (in FINCH, 2003), os defensores do modelo não-comercial acreditavam que a BBC deveria seguir atuando de forma centralizada enquanto monopólio, custeada a partir das *TV License Fees*, seguindo o modelo bem sucedido do rádio e agora também da televisão, porém sem menção específica quanto à administração destes custos com os planos de expansão. Acreditavam que com a abertura da TV comercial, a qualidade da programação estaria em risco, e que o padrão de excelência inicialmente conquistado com o rádio e internacionalmente reconhecido só poderiam se traduzir para a televisão se a BBC continuasse operando como monopólio. O modelo comercial, baseado em audiência, lucro, marketing corporativo e publicidade de produtos estava totalmente em desacordo ao pensamento inglês no âmbito da comunicação de massa. A abertura à concorrência por audiência possibilitaria uma diminuição na responsabilidade das emissoras em vista das necessidades comerciais de seus anunciantes, e isso acarretaria em uma programação cujo conteúdo estaria distante da proposta educativa, informativa e cultural da BBC e consequentemente a alienação de seu principal consumidor, o cidadão britânico.

Já os defensores do modelo comercial, com abertura para a competição através do fim do monopólio da BBC, acreditavam que quanto mais aumentasse o número de pessoas com acesso a TV, mais a BBC precisaria se subdividir em todo o país, e mais difícil seria administrar as taxas de licença. Estes custos seriam melhor organizados com a regionalização dos investimentos e das produções, possível através de parcerias com a iniciativa privada. Alegavam também que a BBC seguia uma mentalidade elitista e paternalista na forma como produz sua programação acarretando em exclusão quanto à representatividade das massas na mídia. A TV comercial viria de encontro a este público oferecendo uma programação de cunho mais popular e os telespectadores teriam opções de escolha. Afirmavam que em um país onde os cidadãos são livres para escolher seus governantes e representantes políticos, não fazia sentido que não fossem livres para escolher o que preferem ver em seus televisores.

Leal Filho (1997) explica que em meados de 1949 uma comissão de inquérito<sup>29</sup> foi formada pelo governo britânico com o objetivo de avaliar o sistema vigente de radiodifusão, atendendo assim as demandas que surgiam em diferentes setores da sociedade quanto ao fim da monopólio da BBC. Comenta que, desde 1923, várias comissões haviam sido formadas no país para este mesmo fim, mas que a de 1949 foi a que mais pressões sofreu e que mais resultados aportou. No documento *Committees of Enquiry*<sup>30</sup> está indicado que o monopólio e forma de financiamento da BBC eram os temas centrais desta comissão, e que entre as principais recomendações constam a continuidade do monopólio da BBC, maior autonomia regional e maior representatividade dos grupos minoritários. Na mesma comissão, um *minority report* assinado por Selwyn Lloyd recomendava o fim do monopólio. Em 1950, após o partido conservador, liderado por Winston Churchill, vencer as eleições gerais, a recomendação de Lloyd foi acatada e tiveram início os prodecimentos para o início da concorrência através da abertura de um sistema de televisão independente no Reino Unido.

Fiinalmente, após anos de debate no Parlamento Britânico e da promulgação do *Television Act 1954*, o monopólio da BBC foi encerrado com a inauguração da ITA - *Independent Television Authority*<sup>31</sup>. Apesar de ser uma entidade que daria início às transmissões de cunho comercial no país com venda de espaços publicitários e investimentos do setor privado, a ITA estava sujeita às mesmas políticas de controle e qualidade que a BBC, uma forma encontrada neste momento para contemplar as reivindicações de ambos os lados da mesa, especialmente dos defensores do monopólio, receosos de um processo de ‘vulgarização’ dos conteúdos produzidos para a TV. Assim, o estilo BBC de produção de conteúdos foi definido como modelo a ser seguido também pelas produções comerciais, o que seria regulamentado pela ITA, mantendo-se assim o carácter de serviço de interesse público por parte da televisão apesar da abertura de espaço para a concorrência e a publicidade.

---

<sup>29</sup> Esta comissão foi presidida pelo lorde Beveridge, defensor do monopólio da BBC, e “considerado um dos idealizadores do ‘Estado do Bem-Estar Social’ na Inglaterra” (Leal Filho, 1997, p. 49). À Beveridge se atribui a noção de que a TV commercial poderia funcionar nas mesmas bases do sistema público.

<sup>30</sup> Fonte: [http://downloads.bbc.co.uk/historyofthebbc/committees\\_of\\_enquiry.pdf](http://downloads.bbc.co.uk/historyofthebbc/committees_of_enquiry.pdf)

<sup>31</sup> A ITA foi “transformada em 1972 na Independent Broadcasting Authority (IBA) e, a partir de 1990, na Independent Television Comission (ITC)” (Leal Filho, 1997, p. 50). Nos dias atuais o órgão regulador é o Office of Communications (OFCOM) oficializado em 2003.

## 2.5. Independent Television e a concepção de Coronation Street

Com o fim do monopólio da BBC no Reino Unido, a mudança de hábito dos telespectadores pode ser observada em todas as regiões do país graças às novas opções de programação disponíveis, oferecendo não apenas o direito à escolha mas um sentimento de autonomia e de pertencimento que havia sido negligenciado durante os anos de monopólio, ainda que não se conteste a qualidade técnica dos conteúdos oferecidos. Esta nova televisão passou a ser considerada a “televisão do povo” e os telespectadores foram “liberados das diretrizes paternalistas que caracterizavam a atitude da BBC” (HALLAM in FINCH, 2003, p. 2, tradução nossa). A TV comercial permitiu “mostrar a nação para ela mesma” (idem) não apenas através de uma programação mais diversificada, mas principalmente mais regionalizada, tanto no nível dos noticiários com seus boletins cobrindo notícias locais, quanto na possibilidade de realizar transmissões ao vivo de eventos como esportes e entretenimento.

Uma vez constituída, a primeira tarefa a ser cumprida pela ITA seria “construir os transmissores e selecionar as empresas que gerenciariam os serviços em cada região” (FINCH, 2003, p. 11). Dos contratos concedidos pela ITA, ainda segundo o autor, quatro empresas se destacavam e eram conhecidas como *The Big Four*, sendo elas a ATV (Associated Television), a ABC<sup>32</sup> (Associated Broadcasting Corporation), a A-R (Associated-Rediffusion) e a Granada. Cada uma delas buscava se especializar em um estilo de programação diferente, porém a Granada era considerada um dos canais de televisão comercial mais precoces e inovadores do Reino Unido nos anos 50, e era também tido como um canal ‘irresistível’ aos jovens profissionais interessados em combater o monopólio da BBC. Plowright (apud FINCH, 2003) afirma que “muitos graduados da Granada tiveram, desde aquela época, uma grande influência no desenvolvimento do Reino Unido, da televisão, do teatro, filmes, jornalismo e política” (idem, p. xi). Focaremos nossa atenção na TV Granada, especialmente no final da década da 50, em razão de seu pioneirismo na produção de conteúdos de apelo popular, nos quais se inclui também a criação de Coronation Street, nosso objeto de pesquisa.

---

<sup>32</sup> Notar que não se trata da ABC norte-americana (American Broadcasting Company)



Segundo Hallam (in FINCH, 2003) a Granada era produto da visão de seus fundadores, os irmãos Cecil e Sidney Bernstein, empresários do ramo de música e filmes, e donos da rede de cinemas Granada, em operação na Inglaterra entre os anos 20 e 30. Sidney, inclusive, havia atuado na divisão de filmes do Ministério da Informação durante a segunda guerra, utilizando-se de seus contatos no cinema (entre eles Alfred Hitchcock) para favorecer a propaganda política britânica em vista da aliança com os americanos. Estabelecida em Manchester e operando em Londres, a Granada, assim como seus concorrentes, precisava consolidar-se tanto em termos de planejamento como de produção de seus programas. A Granada Television foi finalmente inaugurada após investimento de mais de 1 milhão de libras esterlinas na construção de seus estúdios em Manchester.

Como parte da definição de seus objetivos, a Granada planejava dedicar-se à criação de programas de cunho popular que tivessem o mesmo nível de qualidade das produções da BBC, abrangendo áreas como entretenimento, documentários e eventos políticos. Rapidamente, segundo a autora, a Granada assegurou sua reputação como a empresa mais “socialmente consciente entre as demais comerciais” (idem, p. 12). Podemos dizer que através desta consciência social, a Granada conseguiu unir os pontos necessários para garantir o seu sucesso e sobrevivência dentro das diretrizes da ITA – o apelo por meio de uma programação de tom mais popular, aliado ao modelo BBC de qualidade.

No contexto das concessões feitas pela ITA, a Granada recebeu o *weekday contract*<sup>33</sup> para utilização no norte do país e, juntamente com outras 13 empresas, viria a contribuir mais tarde na formação da primeira rede de canais ITV - Independent Television (FINCH, 2003). Ao discorrer sobre o modelo que regiria as produções televisivas nesta nova fase, Plowright explica que

(...) desde o começo dos serviços comerciais, o Parlamento [Britânico] decidiu que a ITV deveria seguir a tradição da BBC em adotar valores de serviço publico como **disponibilidade e apelo universal**; reconhecimento das necessidades dos menos favorecidos na sociedade; a importância da informação e educação **assim como o entretenimento**; a proteção da cultura através da imposição de restrições de cota no material de programação importada; responsabilidade social para com as regiões do Reino Unido; além da influência das empresas publicitárias em questões de conteúdo da programação; livre do controle do Estado. (PLOWRIGHT in FINCH, 2003, p. ix, tradução nossa, grifos nossos)

---

<sup>33</sup> O Weekday Contract é um contrato para a programação veiculada de segunda a sexta-feira. Para a programação de final de semana, era concedido o Weekend Contract (FINCH, 2003)

Ao citar os ‘valores de serviço público’ que deveriam ser observados nos conteúdos de programação da ITV, o autor faz referência à tradição da BBC. A uso do termo ‘tradição’ é importante pois significa doutrina, costumes, valores morais transmitidos através de gerações (MICHAELIS, 2017), e todas estas definições vêm de encontro àquilo que se buscava dentro do modelo britânico de televisão, e que se buscava manter e resguardar mesmo com o fim do monopólio. Melo (2004), ao comparar os paradigmas latino-americano e anglo-americano na produção midiática, explica que “as nações anglo-americanas foram moldadas de acordo com projetos sociais inclusivos, beneficiando majoritariamente seus contingentes populacionais com um tipo de formação cultural protagonizada simultaneamente pela escola e pela mídia” (idem, p. 30, grifos nossos). O entendimento de Plowright, ao tratar das diretrizes que deveriam ser seguidas também para as emissoras comerciais, citando valores como apelo universal, responsabilidade social e importância da informação e educação, e de Melo, ao tratar do paradigma anglo-americano e seu molde em um sistema de inclusão social, nos permitem compreender que a decisão do Parlamento Britânico em dissolver o monopólio da BBC não significava, portanto, um desejo de mudança na essência deste meio no país, mas uma manobra para assegurar o desenvolvimento e democratização das políticas, formatos e ideais e torno da programação televisiva que seria oferecida à população, o que foi possível com a introdução da TV comercial.

Em 1956, a Granada Television era a única dos *Big Four* ainda em operação apesar dos sérios problemas financeiros causados pela falta de audiência que estimulasse maior investimento de empresas privadas em propaganda, o que já havia causado perdas de cerca de 11 milhões de libras em seus primeiros 18 meses de operação. A Granada fez então um acordo com a A-R que passaria a assumir os custos de produção de programas populares produzidos pela Granada Television, recebendo, em troca, uma alta porcentagem do valor recebido pela Granada, no norte do país, com venda de espaços publicitários. Este acordo foi feito com expectativa de que durasse 4 anos (até 1960), e visando garantir a sobrevivência destas emissoras durante o período de dificuldade financeira (HALLAM in FINCH, 2003).

Em meio às dificuldades enfrentadas em termos de audiência, as emissoras continuaram produzindo séries dramáticas, ainda que sem o sucesso esperado.

Hobson (2003) explica que apesar das tentativas de se introduzir a telenovela como produtivo televisivo na Inglaterra desde os anos 50, o sucesso deste tipo de programação só foi atingido a partir dos anos 60. É nesta fase, ao final 1960, que Coronation Street foi ao ar pela primeira vez.

Coronation Street foi criada pelo roteirista Tony Warren, contratado para a equipe de roteiristas da Granada Television em 1958 quando tinha 21 anos. Alguns anos antes, em 1956, Warren havia criado um roteiro chamado *Where no Birds Sing*<sup>34</sup> no qual tratava da vida em uma rua qualquer do norte do país, obra considerada a ‘semente’ que mais tarde resultaria na criação de Coronation Street. No ano seguinte, Warren incrementou este roteiro, mudou o nome para *Our Street*<sup>35</sup> e o enviou para a BBC, de onde nunca obteve retorno. Harry Elton, então produtor na Granada Television, percebeu o talento de Warren e passou a usá-lo para escrever roteiros para diferentes séries da Granada. Warren porém, não estava satisfeito, e demandou que seu produtor o deixasse escrever “sobre aquilo que [ele] conhecia” (KELLY & JONES, 2000, pg. 36, tradução nossa).

Este desejo de Warren de criar histórias em torno de temas ‘que ele conhecesse’ se reflete na essência narrativa que garantiu o sucesso de Coronation Street desde sua concepção. Revisitando o roteiro de *Our Street*, Warren se deu conta de que não importava onde a história se passava, e sim a complexidade da vida dos personagens envolvidos, “seus problemas, suas dificuldades para passar o mês, a monotonia do trabalho, seus relacionamentos, seus períodos de lazer”. Warren passou então a escrever “começando por uma casa, uma família, então adicionando uma segunda, uma terceira, uma quarta, então uma loja de esquina, um pub” e “logo ele tinha uma rua inteira, uma comunidade inteira” (KELLY & JONES, 2000, p. 36, tradução nossa). Este contexto de comunidade, e das adversidades do cotidiano, não refletiam apenas um desejo pessoal de Warren, mas um anseio coletivo por algo que representasse aquilo que ‘se conhece’ e é reconhecível. Como forma de representação de uma comunidade nortista, no que seriam os arredores de Manchester, a Rua da Coroação se situa na cidade ficcional de Weatherfield.

Terminado este trabalho inicial, Warren passou a chamar seu roteiro de *Florizel Street*. O roteiro chamou a atenção dos produtores, mas não repercutiu da mesma

---

<sup>34</sup> Onde nenhum pássaro canta (tradução livre)

<sup>35</sup> Nossa rua (tradução livre)

forma entre os executivos da TV Granada. Em agosto de 1960, após passar por diversas instâncias, decidiu-se que o projeto seria levado adiante, porém com outro título que não fosse *Florizel*. A equipe de produção foi então definida tendo como roteirista o próprio Warren, que, até meados de outubro, já havia finalizado os primeiros seis episódios. Até novembro deste ano, porém, o novo título ainda não havia sido definido. Dada a necessidade e urgência desta decisão, o trio de responsáveis conhecidos como ‘os 3 Harrys’<sup>36</sup> se juntaram para decidir entre as duas opções de nomenclatura disponíveis - *Jubilee Street* e *Coronation Street*. Apesar de *Jubilee Street* ter recebido 2 dos 3 votos, um memorando foi expedido confirmando *Coronation Street* como o título que seria oficialmente adotado. Em 5 de dezembro, todos os 22 atores já haviam sido selecionados e o cenário já estava pronto para os ensaios. Finalmente, no dia 9 de dezembro de 1960, às 19 horas, *Coronation Street* foi ao ar pela primeira vez, com plano de ser exibida duas vezes por semana, inicialmente às sextas e segundas-feiras, às 19 horas. Ambos episódios, porém, deveriam ser filmados no mesmo dia, sendo um para transmissão ao vivo na sexta-feira, e o outro gravado para transmissão na segunda-feira subsequente. Após cerca de 3 meses, estes horários passaram a ser segundas e quartas, 19:30h (KELLY & JONES, 2000).

Os executivos da Granada Television preferiram não fazer alarde sobre a divulgação deste novo programa, dado que a maior parte dos profissionais envolvidos não acreditavam no sucesso do projeto. A Granada ofereceu o programa para toda a rede ITV, porém, ainda segundo Kelly & Jones (2000, p. 41) alguns canais julgaram que *Coronation Street* “era muito paroquial” e restritivo em termos regionais<sup>37</sup>.

Em 4 meses de produção, *Coronation Street* já era um dos programas de televisão mais vistos no país, e alguns meses mais tarde alcançaria o primeiro lugar pela primeira vez. Por volta do final de 1961, conta Hallam (in FINCH, 2003) *Coronation Street* já havia sido levada a todos os demais canais da rede ITV e já era considerada o programa de maior audiência no Reino Unido, posição que manteve durante 24 anos, até que foi lançada a concorrente *East Enders*, pela BBC.

---

<sup>36</sup> Harry Elton (produtor executivo), Harry Latham (produtor), Harry Kershaw (editor de roteiro)

<sup>37</sup> Aqui os autores se referem especificamente à região de Manchester, no norte do Reino Unido

## CAPÍTULO 2

### Realismo Social e a perspectiva histórica

#### 2.1. Realismo Social e a British Soap

Diversos autores se referem à importância de *Coronation Street* como ‘alavanca’ para que outras telenovelas pudessem emergir no Reino Unido e por ser precursora de um modelo de produção de telenovelas, o *British Soap*, como forma textual representativo dos mecanismos do realismo social. Segundo Livingstone, na transição entre os anos 50 e 60, a “tradição do realismo social [era] particularmente forte nas novelas britânicas”. (1998, p. 53, tradução nossa). Desde sua criação, *Coronation Street* foi considerada uma genuína representação das famílias de classe operária do Reino Unido nos critérios do realismo social. Hallam explica que *Coronation Street* foi considerada pela ITA como uma “reconstrução autêntica e precisa do dia-a-dia que pretendia mostrar a vida como ela era [...] com um senso de realismo e instantaneidade” (in FINCH, 2003, p. 18, tradução nossa). Hobson afirma que “as telenovelas britânicas eram enraizadas no cenário social contemporâneo” (2003, p. 12, tradução nossa), sendo ‘contemporâneo’ o termo utilizado para se referir às novas comunidades que estavam sendo formadas na Inglaterra devido ao excedente populacional dos grandes pólos industriais neste período. Jordan pontua que a narrativa de *Coronation Street* situava-se no “terreno dos textos do realismo social” com uma “narrativa de eventos pessoais” (apud LACEY, 1995, p. 117, tradução nossa) que representava, de forma legítima, a realidade da classe operária, dentro de um contexto urbano, presente e regional - no caso de *Coronation Street*, representativo do modo de vida do Norte, na cidade fictícia de Weatherfield.

Para Lay (2002), apesar da dificuldade de definição de um conceito único de *social realism*, alguns aspectos do realismo, e do próprio naturalismo<sup>38</sup>, podem ajudar a compreender as nuances específicas do realismo social e suas implicações nas

---

<sup>38</sup> Naturalismo: Nas artes plásticas: reprodução fiel do que constitui a natureza, sem elementos artificiais. Na literatura: Escola literária do final do século XIX, segundo a qual o autor deve reproduzir a realidade exatamente, tal como ela é, em sua obra, sem ideias preconcebidas; técnica e estilo representados pelo escritor francês Émile Zola (1840-1902), cuja concepção da realidade deve ser abordada de forma direta e inalterada (MICHAELIS).

artes visuais, como nos documentários, no cinema e certamente nas telenovelas. Um ensaio destas características, tendo como base o realismo na caracterização do realismo social, foi apresentado por Raymond Williams (apud LAY, 2002, p. 9) através de 4 conceitos:

1. São seculares e negam o misticismo através da ênfase na verdade humana
2. Se constroem no contemporâneo e nas questões do cotidiano
3. Tendem a incluir personagens e tópicos marginalizados na sociedade
4. Têm (mas nem sempre) foco na intenção política do artista/produtor

Estes 4 pontos nos permitem inferir que a ausência da superstição e do misticismo em favor daquilo que representa o que é verdadeiro para o ser humano (o que não exclui questões como a fé e a religião que compreendemos ser também parte do repertório dos elementos da verdade humana e da vida contemporânea) por si só não configuram um texto realista, pois especialmente no caso do realismo social, a temática do cotidiano, da representação, do tabu, das minorias, dos marginalizados, entre outros, é indispensável ao texto sócio-realista. E a questão da intenção política, que o próprio autor indica que pode não estar sempre presente, pode ter mais força em determinadas produções (como um filme ou um documentário) e estar presente de forma mais sutil no contexto das telenovelas, dada a complexidade dos desdobramentos e também se considerarmos que a imparcialidade na representação de qualquer tema social é potencialmente baixo. No caso do Reino Unido, o que a Lay descreve como '*British social realism*' se refere especialmente ao terceiro critério de Williams (no texto original definido como *social extension*) pois impulsiona os produtores de conteúdos audiovisuais a revisitar a questão das diferenças de classe, especialmente as "desigualdades sociais e representacionais" (LAY, 2002, p. 15, tradução nossa).

A dificuldade em discernir a representação realista da sócio-realista, como explica a autora, pode ser percebida, por exemplo, nas obras de cinema dos anos 30, que buscavam retratar a luta de classes e as condições de vida da classe operária, mas muitas vezes o faziam com uma dose de 'fetichismo' que descaracteriza a intenção social da narrativa. Comenta, a título de comparação, que os filmes onde o foco na força e no físico dos operários, especificamente do sexo masculino, e na relação entre as péssimas condições de trabalho e a figura inconcreta do herói (encarnada

no personagem que é herói pois sofre sem reclamar pelo bem de sua família), culmina na caracterização deste sujeito de forma romantizada e estereotipada, em lugar de atribuir-lhe voz e um espaço representativo que se enquadre no contexto realista. A autora explica que a missão dos textos e obras sócio-realistas é, em primeiro lugar, aperfeiçoar os critérios de assimilação da realidade manifestados nas produções no passado, para logo retificar-los nas narrativas de *social extension* do presente. Do contrário este critério não é válido como retrato da realidade, e sim de uma pseudo-realidade idealizada no nível superficial da intenção. Entendemos, assim, que a forma como se exploram os temas sociais, seja qual for o formato (documentário, filme, telenovela) no âmbito do realismo social britânico, está no entremeio entre a intenção do narrador (retratar o sofrimento do operário) e a forma como este sujeito (o operário na vida real) se ‘enxerga’ nesta narrativa. Tais considerações nos ajudam a situar o realismo social como elemento indispensável à narrativa de Coronation Street, porém não explica o conceito de British Soap.

*Soap Opera* (ópera de sabão) é o termo comumente utilizado em inglês para denominar o produto telenovela. Segundo Creeber (2015) tal nomenclatura advém da relação entre este tipo de programação e questões como o horário em que eram transmitidos (durante o dia), o público a que se dirigia (mulheres, donas de casa), as temáticas envolvidas (familiares, domésticas) e a propaganda de produtos de higiene e limpeza. Este formato se originou nos anos 30, ainda nos tempos do rádio, quando empresas que vendiam produtos como o sabão em pó patrocinavam partes da programação como forma de fomentar o consumo destes produtos, especialmente durante a transmissão das radionovelas. Para Hagedorn,

as séries dramáticas se distinguem como forma narrativa pelo discurso que estabelecem entre a indústria que as produz e o leitor/telespectador/ouvinte que as consome. Em outras palavras, devemos observar o modo de produção, distribuição e consumo destas séries; ou seja, como e quando textos individuais são apresentados materialmente ao público consumidor (apud ALLEN, 1995, p. 27, tradução nossa).

No caso da televisão, para que um programa seja considerado uma telenovela, duas características principais devem ser observadas: a narrativa seriada, pois a trama se desenvolve em sequências de episódios, e a estrutura programada, ou *schedule*, o que permite controlar os hábitos de audiência em razão da grade de programação e também controlar atos de interrupção (os ganchos) entre episódios, em uma

dinâmica na qual o telespectador é recompensado por seguir a trama e pela paciência entre episódios. Tanto a narrativa seriada como a estrutura programada permitem que vários storylines se desenvolvam ao mesmo tempo, e que alguns se ‘fechem’ enquanto outros se iniciam ou estão ‘a meio caminho’.

Tais conceitos certamente estão presentes no modelo inglês de teledramaturgia, porém para compreender o que define a British Soap, é necessário conhecer as especificidades do modelo britânico de produção de telenovelas, e alguns fatores que extrapolam as características do realismo social, apesar de estarem todos intrinsecamente conectados, determinados por características de identidade, regionalidade, sonoridade e continuidade, conforme os desdobramentos narrativos que vão sendo introduzidos entre um episódio e outro.

Quanto ao elemento identidade, apesar desta pesquisa não ter como proposta apresentar um estudo comparativo, a singularidade da British Soap nos moldes do realismo social inevitavelmente nos remete à reflexão sobre as bases de produção das telenovelas latino-americanas, com o qual estamos mais familiarizados. Segundo Hamburger (2015, p. 79), “como a maior parte dos textos de mídia, as novelas<sup>39</sup> permitem diferentes leituras (...) permeados por subtextos”. Isso significa que, em termos da leitura que o telespectador faz do conteúdo que assiste, o fato de um indivíduo não se identificar diretamente com o contexto da telenovela, isso não significa que ele não possa identificar, nestes mesmos elementos, características que remetam ao seu ambiente e sua identidade. Ao usar como exemplo o aspecto do realismo na representação de classe e gênero, mais especificamente mulheres de baixa renda, no contexto da telenovela brasileira, a autora explica que ao mesmo tempo que uma empregada doméstica vê na telenovela a representação do universo de suas patroas, estas mesmas patroas vêem a telenovela como um programa produzido para o desfrute de suas empregadas, e não se reconhecem como público alvo deste tipo de conteúdo. Em outras palavras, ao assistir a telenovela, mulheres pertencentes a grupos sociais antagônicos (patroa/empregada) são capazes de reconhecer e validar o contexto de vida do outro, mas não o próprio.

Outra questão apontada pela autora é que, como qualquer outro tipo de conteúdos de mídia comercial, as telenovelas são planejadas conforme os níveis de audiência

---

<sup>39</sup> Aqui utilizamos o termo ‘novelas’ ao invés de ‘telenovelas’ em razão de ser uma citação direta e por ser a forma como tipicamente se traduz o termo ‘soap opera’ no Brasil.



que desejam atrair e manter, e portanto se adaptam conforme as reações de seu público. Isso é determinado, muitas vezes, através de pesquisas, sondagens de mercado, e outras formas de interação com o telespectador que permitam compreender suas expectativas, orientando assim a produção dos episódios, o rumo das tramas e o destino dos personagens. Porém, segundo Hamburger (2015) os telespectadores pertencentes às classes mais marginalizadas da população nem sempre fazem parte de tais sondagens, seja por questões de acessibilidade ou outras, e portanto não são ouvidos. Apesar disso, a autora afirma que as telespectadoras de baixa renda, apesar de não se sentirem necessariamente identificadas com a trama e seus personagens, sentem que a telenovela ‘lhes ensina algo’. Este detalhe, em se tratando das telenovelas brasileiras, pode servir para evidenciar o fenômeno no qual a narrativa se propõe a representar determinados indivíduos ou grupos, como a classe operária (a mesma intenção existe em *Coronation Street*) porém enraizado em uma fórmula pedagógica, classista e paternalista. Em contrapartida, na conjuntura de *Coronation Street*, está evidenciada a relação com o público através do apelo pelo real e pertinente em termos identitários, que são características dos textos e obras do realismo social.

Randall (2010) conta que após a transmissão do primeiro episódio de *Coronation Street*, um crítico de TV da época publicou sua insatisfação com uma cena na qual um determinado personagem está consertando sua bicicleta no meio da sala de estar, diante da lareira. O crítico em questão reclama desta representação elucidando que ninguém, na vida real, faria isso (consertar a bicicleta na sala). O que sucede é que este periódico, após receber dezenas de reclamações, retificou a crítica publicando uma página repleta de cartas recebidas naqueles dias nas quais os fãs de *Coronation Street* insistiam que ali, no meio de sala, “era exatamente onde eles consertavam suas bicicletas” (idem, p. 5, tradução nossa).

Fazendo referência aos dispositivos teóricos da Análise de Discurso, e retomando o desejo de Tony Warren de escrever sobre o que ele ‘conhecia’, como descrito no Capítulo 1, podemos inferir que este ‘conhecer’ está relacionado com a forma como a narrativa produz sentido para um sujeito-telespectador específico. O apelo inicial de *Coronation Street*, nesta fase representada pelo roteiro de *Our Street*, decorre do processo no qual a produção de sentido, que está além do significado aparente do texto, se concretiza no âmbito da ideologia. Orlandi (2007) define ideologia como

sendo o “efeito da relação necessária do sujeito com a língua e com a história para que haja sentido” (idem, p. 48), e relaciona a ideologia também ao trabalho de interpretação, subordinado a uma série de condições, e à formação discursiva<sup>40</sup> na qual o sujeito se insere. Como explica Creeber (2015), citando John Fiske, o realismo social presente nas telenovelas inglesas não se trata simplesmente da representação da realidade que percebemos empiricamente, mas de uma série de mecanismos que permitem que a realidade se estabeleça através da construção de sentido. Assim, assumimos que o sentido que encontramos em dado discurso está atrelado a um tipo especial de sujeito, e que este sujeito é vital para a manutenção deste discurso ao mesmo tempo que garante sua existência em razão de sua ideologia. Em termos práticos, o ‘conhecer’ que permeou o pensamento criativo de Tony Warren foi um elemento necessário para a produção de um roteiro que fizesse sentido para ele próprio pois, ele, enquanto sujeito, faz parte da mesma formação identitária que seus conterrâneos britânicos, e divide com eles, ainda que inconscientemente, uma mesma formação discursivo-ideológica e, portanto, uma mesma noção do que faz ou não faz sentido. Desta forma, mesmo se tratando de um modelo exitoso, a mesma ‘fórmula’ em termos narrativos, apresentada em outro país, para uma outra audiência, talvez não alcançasse o mesmo nível de aceitação que *Coronation Street* alcançou no Reino Unido com o telespectador britânico, em vista de questões de formação identitária.

A condição geográfica, como elemento de regionalidade, é importante na telenovela inglesa pois está caracterizada pela espaço como traço essencial da narrativa. Nas palavras de Hobsom (2003, p. 32), “as séries inglesas precisam ter uma localização reconhecível”. A autora explica que todas as principais telenovelas na Inglaterra<sup>41</sup> estão inseridas em um contexto de regionalidade e que o lugar onde se passa a história é importante para a “criação do realismo dramático” (idem, p. 70) típico deste estilo de produção, e construído de forma que seja reconhecível ao público nele representado e, ao mesmo tempo, representativo dos elementos que a constituem para outros públicos. Em outras palavras, ainda que se trate de um lugar fictício,

---

<sup>40</sup> Formação Discursiva: “Aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, à partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito [...] o discurso se constitui em seu sentidos porque aquilo que o sujeito diz se inscreve em uma formação discursiva e não outra para ter um sentido e não outro” (ORLANDI, 2007, p. 43)

<sup>41</sup> *Coronation Street* (Manchester, norte da Inglaterra); *EastEnders* (London, capital); *Brookside* (Liverpool); e *Emmedale* (Yorkshire, interior).

este deve apresentar os elementos que o telespectador reconheça como parte de seu universo, de forma concreta ou no âmbito do senso-comum.

Santaella afirma que “os elementos culturais, em qualquer tempo, apresentam uma distribuição geográfica ou distribuição por localidade” e que “esse caráter geográfico define certos costumes [...] como pertencentes às regiões em que eles existem” (2008, p. 44). A representação social de um grupo a partir de um espaço geográfico específico é bastante recorrente nas produções seriadas, pois estas dependem de um cenário (não apenas no sentido literal) que agregue e concentre todos os aspectos e particularidades associados à narrativa, e que sirvam como ponto de intersecção na representação de eventos pessoais.

A celebração da regionalidade na narrativa de *Coronation Street* significava também um reconhecimento da região Norte do país e suas singularidades. Egan (2010), referindo-se às diferenças culturais entre o Norte e o Sul do país, relacionando o Sul às classes mais altas da população, comenta que mesmo fazendo sucesso entre indivíduos de diferentes regiões e classes sociais, entre os burgueses era ‘norma’ cultural não admitir que assistiam telenovelas – podemos inferir que o mesmo ocorre na América Latina – e conta que, entre os funcionários envolvidos na produção de *Coronation Street* dizia-se que “pessoas formais e articuladas juravam nunca ter assistido a esta telenovela ao mesmo tempo que demonstravam conhecer intimamente sua trama” (idem, p. 45, tradução nossa). Kelly & Jones (2000) descrevem a visão de um britânico do Sul em relação a um britânico do Norte como um “modo de vida alienígena” (p. 60, tradução nossa). Citando uma fã<sup>42</sup>, comentam que no padrão de programação da BBC esta expressão de particularidades regionais não era presente, até mesmo no que se referia aos diferentes sotaques: “Os sotaques eram também totalmente diferentes. Nós pensávamos que todo mundo falava como nós aqui do Sul ou como se falava na BBC, não sabíamos que as pessoas tinham sotaques” (idem).

Entendemos, assim, que há um sentido geográfico na forma como vivem os personagens de *Coronation Street*, a forma como se comunicam (expressões, sotaque, dialetos), como vivem (suas casas, seu entorno) e como se relacionam em

---

<sup>42</sup> No livro de memórias sobre os 40 anos de *Coronation Street*, os autores entrevistam não apenas atores e profissionais envolvidos com a telenovela e outras áreas do entretenimento, mas também telespectadores e fãs. Neste trecho, a telespectadora citada se chama Christabelle Embleton, residente no povoado de Ramsgate, província de Kent, Sul da Inglaterra.

seu meio social, no contexto criado a partir da noção de espaço e regionalidade. Esta noção pode ser percebida em diversas produções televisivas, mas recorreremos a dois exemplos de produção seriada, de cunho popular, e de grande sucesso no Brasil: Chaves e Chapolin<sup>43</sup>. Apesar de termos a impressão de que ambas narrativas se assemelham, especialmente pelo uso dos mesmos atores e do mesmo estilo de humor, a diferença marcante entre estas séries é que, em Chaves, há uma delimitação do espaço geográfico reconhecível que consolida a idéia de comunidade – um cortiço em um bairro de periferia em algum lugar do México – no qual se desenvolve a maior parte das histórias e desdobramentos da série. Em Chapolin, apesar do apelo pela crítica social através da paródia do herói americano, a ausência desta delimitação geográfica sugere uma narrativa conduzida mais pela resolução dos conflitos apresentados em cada episódio que pela representação do cotidiano de um grupo. No caso das comédias de situação como *Friends*, nos quais o espaço geográfico é demasiado amplo (a cidade de Nova York), o bairro onde vivem os personagens e o bar onde todos se encontram cada dia são formas de representação da idéia de comunidade a partir da delimitação de espaços geográficos no desenvolvimento da narrativa. Observando o espaço, é possível determinar quem a ele pertence (os vizinhos, o carteiro, o porteiro, o bartender) e quais são os mecanismos de representação de comunidade e da interação entre os membros desta comunidade.

No capítulo 1, apresentamos o processo de concepção de Coronation Street com base no conceito de comunidade a partir da delimitação de uma ‘rua’, evidenciado nos títulos considerados para esta telenovela no curso de sua criação: *Our Street*, *Florizel Street*, *Jubilee Street* e *Coronation Street*. Warren conta<sup>44</sup> que, em 1982, o set de filmagens de Coronation Street recebeu a visita da Rainha Elizabeth II e, nesta ocasião, Warren foi questionado pela rainha sobre a localização da verdadeira ‘Rua da Coroação’<sup>45</sup>, que servira de inspiração para esta telenovela. Warren

---

<sup>43</sup> Chaves (El Chavo del Ocho) e Chapolin (El Chapollín Colorado) são séries de comédia ao estilo *sitcom* originalmente produzidos no México pela Televisión Independiente de México (posteriormente, Televisa) no início da década de 70 e exportado para toda a América Latina e países lusófonos.

<sup>44</sup> Comentário feito por Tony Warren no prefácio do livro “Fifty Years of Coronation Street” (RANDALL, 2010) publicado em comemoração ao aniversário de 50 anos da telenovela.

<sup>45</sup> Nesta pesquisa, o termo “Rua da Coroação” (tradução livre) será utilizado sempre que houver intenção de elucidar a rua fictícia (o nome da rua em si) que dá título a esta telenovela. Ao tratar da telenovela ou outros aspectos da mesma utilizaremos sempre o termo original em inglês, Coronation Street.

respondeu à rainha dizendo: “em qualquer lugar que você queira em seu coração” (RANDALL, 2010, p. 3, tradução nossa). Podemos dizer que esta resposta se fez apropriada pois não há uma verdadeira Rua da Coroação, e sim a idéia da rua como base que conduz a narrativa de Coronation Street desde seu roteiro inicial e na representação de um microcosmos da sociedade britânica. No caso de Coronation Street, o estilo arquitetônico das casas e mesmo a personalidade dos personagens representam o que seria uma comunidade do norte da Inglaterra, apesar de não estar 100% livre de possíveis esteriótipos que possam surgir em uma obra artística, de cunho dramático e voltado ao entretenimento. A ambientação de Coronation Street se dá no âmbito do doméstico, da rua, do pub, da lojinha da esquina e dos elementos da vida cotidiana de seus personagens no contexto de sua comunidade, reconhecíveis através da regionalidade.

Outro aspecto curioso, e bastante específico, do realismo social constatável em Coronation Street, e que se insere nas características especiais da British Soap no âmbito das diferentes formas de se produzir telenovela, diz respeito ao elemento de sonorização. Hobsom explica que, tipicamente, nas telenovelas inglesas, os recursos sonoros não são utilizados como parte do apelo dramático da trama:

(...) a música não faz parte da telenovela (...) Na ‘vida real’ nós não andamos por aí com uma canção ou fundo musical acompanhando nossas ações, pontuando e acentuando nossos pensamentos, ainda que alguns de nós possam ter um fundo musical tocando em nossas cabeças! Assim, é realmente mais realista não haver música (HOBSON, 2003, p. 72, tradução nossa)

A autora deixa claro, porém que os recursos sonoros são de grande importância na “gramática televisiva” (idem), e que portanto, sua não utilização implica em um modelo de produção com o qual se consiga expressar as ações e emoções pretendidas através dos personagens e tramas utilizando-se de mecanismos e estratégias alternativas, em substituição ao apelo dramático dos efeitos de sonorização convencionais. Quando necessários, estes recursos sonoros são inseridos através de algum tipo de adaptação. Determinados ruídos característicos das situações que se passam nas cenas (o som de uma taça que se quebra, uma porta batendo, o barulho do chuveiro, o som de uma explosão, etc) também contam como ‘efeito sonoro’, porém inseridos como parte do contexto de realidade (há sons que fazem parte da vida real, e outros que não, como o exemplo da ‘música de

fundo' mencionada por Hobsom), e não como um recurso externo para influenciar emocionalmente o telespectador.

Para o desenvolvimento do capítulo 3, fizemos a decupagem dos 50 momentos<sup>46</sup> mais lembrados de *Coronation Street*, e durante este processo confirmamos que, de fato, não se utilizam os recursos sonoros como forma de impactar a narrativa nesta telenovela. Em uma das cenas<sup>47</sup> envolvendo um acidente de carro, há um silenciamento no momento em que o carro sai da pista e cai na água de um córrego. Neste momento, todo o ruído da cena é cessado e pode-se ouvir apenas o grito da personagem Alma, que está no carro, com um efeito de eco. Em seguida o som retorna à cena, que continua com o carro caindo no córrego e os desdobramentos subsequentes. No rol das mais de 50 cenas analisadas, este é um caso praticamente isolado de uso de efeito sonoro - nos referimos aqui ao silenciamento e ao eco, por não serem 'naturais' à cena em termos de vida real. Por outro lado, o tema de abertura da telenovela existe e é considerado de extrema importância como elemento de reconhecimento. Hobsom (2003) comenta que as telenovelas inglesas têm em comum o fato de possuírem temas de abertura únicos, criados especialmente<sup>48</sup>, e que podem ser reconhecidos à distância, e inclusive logo a partir da primeira nota musical. No caso de *Coronation Street*, seu tema de abertura é o mesmo desde seu primeiro episódio, sofrendo apenas pequenos ajustes necessários em razão dos avanços tecnológicos, como a introdução da TV em cores ou do sistema digital.

Quanto ao elemento de continuidade, Hobson explica que em um romance, todas as situações apresentadas ao leitor precisam ser amarradas ao final para que a história faça sentido, enquanto uma das características da telenovela inglesa é o seu "formato sem-fim" (2003, p. 30). A autora explica que o modelo inglês de teledramaturgia não contempla, por parte de seus produtores, a necessidade de definição de um desfecho para as tramas que vão se desenrolando, e tampouco para a telenovela como um todo. Por consequência, o conceito de 'final feliz'

---

<sup>46</sup> Fonte: Documentário "Coronation Street: 50 years, 50 moments" – Informações sobre o documentário e sua inclusão na pesquisa estarão elencados no Capítulo 3.

<sup>47</sup> Momento #36 de 50 (ver Anexo 11)

<sup>48</sup> No Brasil a relação entre a indústria musical e as telenovelas se consolidava no lançamento de LPs e novos artistas através do tema de abertura e das canções-tema específicos de personagens, enquanto a telenovela se eternizada nas versões 'nacional' e 'internacional' destes LPs.

tampouco se aplica, não pela não-necessidade de fechar determinados ciclos narrativos nos desdobramentos de cada storyline, mas pelo fato de não haver previsão de fim, portanto o termo ‘final feliz’ se aplica apenas aos desdobramentos conforme as situações apresentadas nos storylines de cada personagem. Hobsom explica que este fenômeno se deve ao que ela chama catástese recorrente, que constitui basicamente a idéia de catástese – “parte de uma obra dramática na qual a ação chega ao seu ápice (HOBSON, 2003, p. 30, tradução nossa) – que não tem fim, pois quando ocorre a resolução de uma dada problemática apresentada na trama, outras problemáticas estão em curso de resolução, ou não, e dentro de cada linha narrativa, de cada história contada, personagens vão se cruzando com os personagens que estão ‘vivendo’ outras histórias, e portanto sempre há algo novo, algo velho, algo que se resolve, algo que se complica. Esta ‘multiplicidade de catásteses’ faz com que certos recursos narrativos comumente aplicados às produções televisivas seriadas, como as telenovelas, não sejam necessárias. Um exemplo é o gancho<sup>49</sup>, efeito através do qual se interrompe a narrativa ao final de cada episódio deixando a audiência em suspense e dependentes da sequência (do próximo episódio) para serem ‘recompensados’ com o seguimento constrangido pelo gancho. Em *Coronation Street*, a catástese recorrente se incumbe deste efeito e da condução da narrativa. Assim, o *British social realism* tipicamente se ocupa de temas da classe operária britânica nas bases do realismo social, não limitado às questões de classe enquanto grupo (as desigualdades sociais), mas na plenitude de singularidades que abrangem a vida dos indivíduos que integram estes grupos (o fator representacional).

## 2.2. Década de 1960 – Uma nova forma de se fazer televisão

No decorrer da década de 60, diversos fatores políticos e econômicos contribuíram para mudanças importantes no Reino Unido. A rápida evolução tecnológica deste período permitia que as conveniências da modernidade afetasse os diferentes aspectos da vida social dos britânicos, incluindo a vida laboral, a vida doméstica, as mudanças na ‘paisagem’ rural e urbana, e temas como educação e lazer. Houve

---

<sup>49</sup> Usa-se também as expressões inglesas ‘hook’ ou ‘cliffhanger’.

uma período de ascensão nesta década, seguido por um declínio que se notaria com mais força na década seguinte. O período de ascensão social foi possível graças à força da indústria que, com os novos meios de produção, podiam fabricar produtos de forma mais barata e ao mesmo tempo pagando melhores salários a seus empregados (em média o dobro dos valores semanais pagos pelas mesmas funções na década anterior), o que nos critérios econômicos e de poder de consumo, permitiu que famílias de classe operária pudessem desfrutar de benefícios como viajar nas férias, adquirir aparelhos domésticos que facilitassem a vida no lar, e que os mais jovens pudessem almejar uma formação que havia sido ‘negada’ a seus pais pelas circunstâncias sociais de suas gerações. Neste contexto de mudanças, como consequência, se nota também a instauração de uma visão diferente da vida e, de certa forma, uma revolução cultural. Porém, o custo desta repentina ascensão foi a rapidez do declínio, por exemplo, com a saída dos Britânicos de algumas bases pertencentes a territórios ocupados durante a expansão imperialista, e tentativas frustradas de se unir ao Mercado Comum Europeu, questões que contribuíam para o aumento dos problemas econômicos em todo o país (MARWICK, 2003; JENKINS, 2011, GOSLING, 1995).

Tais problemas econômicos se faziam notar igualmente no modo de produção de conteúdos para a televisão. Segundo Trussler (1994), nos anos 50, os programas de televisão, especialmente os da categoria de drama e sátira, tinham um foco muito maior nos diálogos do que nos recursos visuais. Com a mudança dos filmes de 35mm para 16mm, estes programas passaram de uma “gramática de placô” para uma “gramática fílmica”, porém ainda sem um “vocabulário criativo próprio” (idem, p. 331, tradução nossa). Apesar das oportunidades de evolução estruturais neste setor, o que permitiria incorporar às produções dramáticas características mais próximas às do cinema, nas telenovelas seguia predominando a linguagem de palco, inspirada nas bases do teatro. Esta referência pode ser notada, segundo Kelly e Jones (2000), nas particularidades do processo de produção de *Coronation Street* no início dos anos 60, o que em nossa análise audiovisual<sup>50</sup> se reflete nesta ênfase nos diálogos, na ausência de efeitos sonoros e particularmente no movimento de câmera privilegiando as tomadas em grupo, o que culmina no efeito de palco ao qual

---

<sup>50</sup> A contextualização e resultado da análise das cenas de *Coronation Street*, que aqui chamamos de análise audiovisual, está explicado no Capítulo 3.



Trussler se refere. Dos 50 momentos<sup>51</sup> assistidos, 5 se referem à década de 60 e em todas elas esta característica se faz presente total ou parcialmente.

Sem dúvida, outro ponto importante da linguagem teatral e da limitação de recursos nas produções inglesas diz respeito à não possibilidade de gravação de todos os episódios. O episódio da sexta-feira era transmitido ao vivo, e em seguida gravava-se o episódio que iria ao ar na segunda-feira, o que se justificava por questões de orçamento - “a falta de meios baratos e efetivos para edição de vídeo significava que o material pré-gravado (...) e o uso de refilmagem era impossível diante da restrição econômica” (LACEY, 1995, p. 117, tradução nossa). Além disso, o tipo de equipamento que se utilizava nesta época, o telerecording<sup>52</sup>, não possibilitava a interrupção da gravação, salvo em caso de falha técnica, e também por razões financeiras. Kelly & Jones (2000) comentam que, com as filmagens realizadas em estúdio, com câmeras fixas, e a necessidade da transmissão ao vivo, além da limitação de recursos, o perfeito desempenho por parte dos atores era imprescindível para a viabilização das cenas, e os efeitos que se fizessem necessários eram inseridos ao longo dos diálogos e da movimentação dos atores em um processo intrincado e um tanto complicado, similar às produções teatrais.

A roteirização nesta década era considerada ainda muito rústica, mal humorada e um tanto política. Mike Newel<sup>53</sup> explica que esta rusticidade em ‘The Street’, como era conhecida popularmente Coronation Street, advinha de um realismo bruto (Newel usa o termo ‘raw’, no sentido de ‘crú’) que considerava como o principal apelo da telenovela, e atribuía aos roteiristas a grandeza da representação da ‘verdade’ que se sentia na trama. Sobre este tema, John Finch, que foi escritor e editor de roteiros e também produtor de Coronation Street de 1961 a 1970, afirma: “Sempre achei que é bastante possível ser bom e também popular. O que nos freava no início era a atitude dos executivos. Eles tinham esse hábito de menosprezar a audiência” (in KELLY & JONES, 2000, p. 75, tradução nossa). Finch se refere ao período quando Coronation Street ainda era um produto novo e a

---

<sup>51</sup> Momentos se referem aos ‘storylines’ e não necessariamente cenas, o que será melhor explicado no Capítulo 3. A lista completa de storylines assistidos pode ser conferida no Anexo 11.

<sup>52</sup> Telerecording se refere à gravação de um programa de televisão enquanto o mesmo está sendo transmitido (OXFORD – Dicionário Online)

<sup>53</sup> Mike Newell foi director de Coronation Street nos anos 60 e, mais tarde, dirigiu o filme ‘Quatro Casamentos e um Funeral’, que foi nominado ao Oscar em sua época (KELLY & JONES, 2000).

tentativa de representação através do apelo popular era mal visto pelos níveis hierárquicos mais altos dentro do grupo de televisão ao qual pertencia, o que pode ser interpretado como uma ‘herança’ do *modus* elitista que considerava-se um dos ‘pecados’ da BBC durante o monopólio. Porém, como explicou Finch, Coronation Street congregava ao mesmo tempo qualidade e apelo popular, o que revolucionou a forma de se fazer televisão nos anos 60. Newel comenta também que esta característica do apelo realista e bruto se misturou, pouco tempo depois, com os aspectos da comédia-dramática pela qual Coronation Street é também reconhecida, dado que sua faceta mais cômica surgiria alguns anos mais tarde.

Kelly & Jones pontuam que, na década de 60, havia um senso mais ritualístico quanto ao ato de se assistir televisão: “famílias inteiras, dos avós aos netos mais jovens, se amontoavam em torno do aparelho de televisão no canto da sala” (idem, 2000, p. 62, tradução nossa). Esta abrangência geográfica e demográfica sinalizava uma revolução em termos de entretenimento, através de um produto televisivo com tamanho apelo universal no contexto da cultura e da sociedade britânica, apesar da rusticidade de sua produção e da especificidade de sua narrativa.

Este é um ponto importante de Coronation Street e sua relação com a audiência pois aqueles que viviam nas regiões que remetiam àquela representada (os bairros de classe operária do norte do país) se reconheciam naquelas histórias e naquela forma de vida e se identificam com os personagens no âmbito de suas comunidades em suas vidas reais. Ao mesmo tempo, a audiência de outras partes do país, como os da região sul onde se encontra a capital Londres, considerada mais afluenta, moderna e cosmopolita em comparação às cidades nortistas, passaram a compartilhar de uma mesma fonte de entretenimento, e estes telespectadores puderam conhecer, e reconhecer, uma outra Inglaterra, uma outra forma de organização social, a partir da ilustração da dia-a-dia daqueles personagens tão peculiares. Os autores citam ainda uma crítica publicada nesta época no *Sunday Times* que descrevia de forma primorosa a essência de Coronation Street: “Ela pode viver em um mundo próprio, mas ela sabe o que importa: família, simplicidade, comunidade, e valores que fundamentem o interesse comum entre aqueles nascidos em um dado tempo, lugar e classe social” (apud KELLY & JONES, 2000, p. 64, tradução nossa). Por todas estas questões de formação e essência, consideramos que nesta década foram consolidados os elementos-chave que constituíam e

cimentavam a relação simbiótica entre Coronation Street e sua audiência, e também a forma como sua narrativa seguiria avançando com sucesso nos anos e décadas que estavam por vir.

Kelly & Jones contam que, nos anos 60, enquanto Tony Warren escrevia as bases e linhas gerais dos episódios de Coronation Street, era Harry Kersaw, nesta época editor de roteiros, que semanalmente lapidava estes scripts antes das filmagens. Nesta fase, Coronation Street já era considerada parte da espinha dorsal da TV Granada, com grande significação e popularidade na grade de programação e entre audiências de todo o país. Seus atores estavam se transformando nas maiores estrelas da TV no Reino Unido e também outros profissionais, como roteiristas, produtores e diretores estavam tendo êxito a partir de Coronation Street, considerada a porta de entrada para voos mais altos dentro da organização.

O sucesso de Coronation Street se devia a uma fórmula até então desconhecida, com personagens diferentes daqueles geralmente vistos na TV. O espírito e personalidade de seus personagens (o que implica também o trabalho de atuação dos atores) e o elemento de continuidade e dos desdobramentos infinitos que designavam este estilo de produção, aportavam à trama um importante senso de realidade e familiaridade. Kelly & Jones (2000) explicam que este senso de familiaridade intercorria pois “toda rua tem uma Elsie Tanner, uma Ena Sharples, uma lojinha de esquina e um pub” (idem, p. 60, tradução nossa).

Apesar do grande número de personagens que fazem e fizeram parte da de Coronation Street com o passar das décadas, alguns dos mais queridos pelo público fazem parte desta telenovela desde os primeiros anos de sua produção. Randall (2010), em seu livro comemorativo dos 50 anos de Coronation Street, apresenta os 50 personagens considerados mais icônicos (Anexo 3), ou seja, os mais populares e mais lembrados pelos telespectadores na história de Coronation Street. Das 5 décadas consideradas por Randall, a maior concentração dos ditos personagens icônicos se refere àqueles introduzidos à trama na década de 60, somando 13 do total de 50<sup>54</sup>, o que em termos do sucesso de Coronation Street, nos ajuda a compreender a influência destes personagens e o impacto das histórias contadas a partir deles.

---

<sup>54</sup> Personagens icônicos de Coronation Street de acordo com a década em que apareceram na trama pela primeira vez: Anos 60 (total 13), anos 70 (total 10), anos 80 (total 8), anos 90 (total 10), anos 2000 (total 9).

Certamente, um dos personagens mais celebrados e que mais inspirou artigos, pesquisas e documentários no Reino Unido é Ken Barlow, que faz parte de Coronation Street desde o início de sua produção nos anos 60. Interpretado pelo ator William Roache (também conhecido como Bill Roache), Ken Barlow é o único personagem do primeiro episódio que ainda faz parte do elenco nos dias atuais, somando 55 anos de atuação<sup>55</sup>, feito considerado um recorde mundial. Este personagem foi introduzido à trama quando tinha 21 anos, filho dos personagens Frank (carteiro) e Ida (limpadora de cozinhas). Foi o primeiro residente de Coronation Street a ter acesso à universidade, onde estudou História e Literatura Inglesa. Trabalhou em diversas áreas: professor, motorista de taxi, gerente de armazém, oficial comunitário, jornalista, e trabalhou também em um supermercado da cidade (Freshco) e como 'fritador' em um restaurante do bairro (Roy's Rolls). Em Coronation Street, Ken foi casado 4 vezes: Em 1962 com a personagem Valerie Tatlock, que morre eletrocutada com o secador de cabelos em 1971, e com quem teve 2 filhos, os gêmeos Susan e Peter, em 1965; com a personagem Janet Reid em 1973, que comete suicídio poucos anos mais tarde em 1977 (não teve filhos); e finalmente com Deirdre Barlow duas vezes, sendo a primeira em 1981 (se separam em 1990 e se divorciam formalmente em 1992), e novamente em 2005. Deirdre já tinha uma filha, Tracy, que não é filha biológica de Ken mas que é considerada como se fosse. Na trama, Ken e Deirdre continuaram juntos até 2015, quando a atriz Anne Kirkbride, que interpretava a personagem Deirdre há 42 anos, morre em razão de um câncer que a havia afastado das telas alguns meses antes. Além destas, Ken teve um breve romance com a personagem Denise Osborne em 1994 e com ela teve outro filho, Daniel, em 1995. Em mais de 5 décadas de Coronation Street, o personagem Ken Barlow chegou a ser avô 2 vezes com o nascimento de Simon, filho de Peter, em 2003, e de Amy, filha de Tracy, em 2004. (RANDALL, 2010; CORRIEPEDIA, 2017). Ken é apenas um exemplo do grau de complexidade dos storylines que se desenvolvem e se desdobram nesta telenovela ao largo dos anos, e como as bases de muitas destas histórias e de seus personagens icônicos se situa

---

<sup>55</sup> Última notícia acessada sobre este personagem, para efeitos de precisão de cálculo, se refere a 01 de maio de 2017. Fonte: <http://www.digitalspy.com/soaps/coronation-street/> - Nota: O ator se afastou da telenovela em 2013 após acusações de abuso sexual, e retornou 1 ano mais tarde, em 2014, após ser inocentado na justiça, por isso considera-se o tempo total entre 1960 e 2017 como sendo 55 anos. Na trama, sua ausência foi justificada com o storyline de sua viagem ao Canadá para visitar um sobrinho. Fonte: <http://www.mirror.co.uk/news/uk-news/bill-roache-makes-emotional-return-3248805>

com grande força em suas raízes nos anos 60, quando é estabelecida a essência narrativa de Coronation Street e seus personagens.

### **2.3. Década de 70 – Abordagem acadêmica e representação da mulher**

Nos anos 70, nota-se um maior empenho por parte da academia no sentido de compreender a significação social das telenovelas. Segundo Creeber (2015), enquanto os críticos britânicos e europeus tinham como fundamentos os dispositivos teóricos do Realismo Social na tentativa de compreender os contrastes entre realidade e ficção no contexto de classes, os críticos norte-americanos tendiam a valorizar mais as questões que situam as telenovelas enquanto gênero televisivo, e na forma como a ‘percepção’ da realidade se constrói independente da conjuntura na qual se insere a audiência. Não significa que não exista uma assimilação da realidade, ou tentativa, na produção norte-americana no âmbito das telenovelas, mas há uma diferença em termos da representatividade do real.

Segundo Little (1998), pesquisadores, críticos e analistas, ao passo das décadas, buscavam uma forma de explicar o sucesso de Coronation Street, e uma das premissas mais recorrentes era sempre a da força de seus personagens femininos. Brunsdon explica que a relação entre o feminismo e as importantes mudanças ocorridas em diferentes campos do conhecimento na década de 70, dentre eles os estudos de mídia e cultura nas universidades com a introdução de disciplinas que tratavam da teoria feminista, ou análises e abordagens feministas, possibilitaram que novas formas de expressão artística passassem a fazer parte dos objetos de interesse acadêmico, em lugar, por exemplo, das costumeiras pesquisas sobre a imprensa. Esta mudança é importante pois na medida que um determinado tema, como a questão das mulheres e da telenovela, passa a ser discutido no meio científico, há uma tendência de crescimento e valorização da produção de conhecimento neste campo de estudos, e consequentemente um maior aprofundamento destes debates.

Neste enquadramento, Hobson explica que a “análise acadêmica situou a telenovela e suas tramas como grandes portadores de mensagens ideológicas” (2003, p. xii, tradução nossa), o que viabilizou, nesta década, uma nova visão sobre este gênero

televisivo e de uma nova forma de se perceber os efeitos, contribuições e representações da telenovela dentro da sociedade. E não apenas a telenovela, mas também sua audiência, passam a ser reconhecidos como elementos e sujeitos importantes nos diversos processos sociais, e não apenas como consumidores apáticos de um produto com os quais não se sentem conectados.

Em *Coronation Street*, segundo Joannou (2000), este apelo pelos anseios e pela representação das mulheres no meio social pode ser percebido na força e representatividade de seus personagens femininos:

*Coronation Street* possuía uma forte mensagem feminista desde seus primeiros episódios. Enquanto os críticos do sexo masculino frequentemente ofereciam duras críticas a esta telenovela, a importância desta para as mulheres foi reconhecida desde o começo pelos críticos de cinema e mídia. Terry Lovell apontou que ‘a audiência feminina de *Coronation Street* reconhece certas “estruturas de sentimento” que são prevalentes em nossa sociedade, e que são parcialmente reconhecidas em uma ordem normativa patriarcal (p. 69, tradução nossa).

Os movimentos feministas originados das grandes mudanças sociais e políticas dos anos 60 trouxeram consigo uma “crença no significado da experiência individual, mas com absoluta determinação de compreender esta experiência socialmente” (Brunsdon, 1997, p. 39, tradução nossa). Neste aspecto, tais personagens não representavam apenas os anseios das mulheres, mas uma posição importante como pilar de suas famílias e comunidades através de suas personagens fortes, relevantes, opinativas e irreverentes. Dos 50 personagens considerados mais importantes na história de *Coronation Street*, 13 foram inseridos à trama nos anos 60, sendo 9 destes mulheres, e 10 nos anos 70, sendo 7 destes mulheres. Isso significa que quase a metade dos personagens mais icônicos desta telenovela foram introduzidos na trama nas duas primeiras décadas, e com especial presença feminina desde o início.

O que então nos parece pertinente, especialmente considerando a realidade atual, é que ‘a experiência pessoal vivida socialmente’, a que se referia Brunsdon, e o ‘reconhecimento das estruturas de sentimento’ citado por Joannou, estão relacionadas com as distintas dimensões nas quais geralmente os personagens de uma série dramática se situam, no intermeio entre a esfera pública e a privada, o que podemos entender como a vida ‘em casa’ e ‘fora de casa’ neste caso, porém considerando-se também as estruturas de introspecção, que são únicas, e cuja

representação depende dos sub-contextos aos quais cada personagem se insere. Em *Coronation Street*, não apenas aquilo que se vê na tela é considerado no âmbito das histórias pessoais, pois todo o contexto de vida de seus personagens são levados em consideração. Isso se nota em seu estilo narrativo que abrange a intimidade dos lares, da vida privada, dos anseios e traumas pessoais de seus personagens, e a interação destes no ambiente público (na rua, no pub, no trabalho) em meio a seus amigos, familiares, vizinhos e colegas de trabalho.

O que se faz notar é que apesar deste apelo, *Coronation Street* não foi pensada para ser um produto que levasse ao mundo a 'bandeira' feminista. Na verdade, ela era considerada feminista por sua representação da realidade, o que está relacionado com o contexto sócio-histórico e não com uma intencionalidade concreta. Marwick (2003) comenta que entre os anos 60 e 70, o número de casais que decidiam viver juntos sem estarem legalmente casados aumentava consideravelmente (apesar que de isso não significava uma diminuição no número de matrimônios registrados no país), mas pode ser interpretado como uma faceta da independentização feminina, pois para muitas famílias o sexo antes do casamento, ou esta co-habitação sem os devidos 'papéis', ainda era visto como tabu. Nos 20 primeiros anos de *Coronation Street* houve menos da metade dos casamentos entre personagens em comparação com os últimos 20 anos: De 1960 a 1979, 17 casamentos. De 1990 a 2010, 41 casamentos (Anexo 05). Na leitura sobre a criação de *Coronation Street* em 1960, o que fica evidenciado não é a intenção do roteirista Tony Warren em desenvolver uma obra representativa do feminismo, mas representativo do que era para ele a realidade destas comunidades. Sendo ele um rapaz de Manchester, a ênfase que se percebe nas estruturas matriarcais e na grandeza dos personagens femininos em *Coronation Street*, são o reflexo do contexto de família e comunidade na qual ele se inseria em sua vida real, e portanto que ele reconhecia como verdadeiro.

Outra das questões importantes em termos de conteúdos para a TV a partir da década de 70 diz respeito à programação dirigida ao público adolescente. No Brasil, as séries de temática adolescente passaram a figurar entre a programação habitual apenas na metade dos anos 90, com séries como *Confissões de Adolescente* (TV Cultura) e *Malhação* (TV Globo), e mais recentemente a série *Pedro & Bianca* (TV

Cultura), que estreou em 2012 e ganhou o Emmy Kids Internacional<sup>56</sup> de melhor série de 2013, entre outros prêmios.

Nos Estados Unidos, segundo Creeber (2015), as séries destinadas a este público tendiam a retratar-los na figura do jovem problemático, com uma intencionalidade pedagógica ao explorar temas *teen* com um grande foco no universo escolar (amizades, identidade, relacionamentos amorosos, etc) a partir da fórmula de séries ao estilo *High School*. Assim, se o senso comum professa que a 'aborrecência' é um conceito inquestionável, então não é anormal a ideia de que os adolescentes fossem representados como problemáticos nas diversas séries de TV. Porém, entendemos que na vida real, a problemática adolescente não tem suas raízes apenas no âmbito de sua vida na escola, não se desenvolve a partir de padrões comuns a todo e qualquer indivíduo desta faixa etária, e não pode ser compreendido sem considerar fatores mais complexos no contexto de sua condição humana, de sociedade, das relações familiares e de classe social.

No Reino Unido, ainda segundo Creeber, especialmente no final dos anos 70, um exemplo desta complexidade se refere às mudanças sociais que contribuíam para um aumento do desemprego no país, o que gerava outros problemas, como por exemplo o da evasão escolar, fazendo com que mais e mais jovens deixassem de estudar para acelerar sua entrada no mercado de trabalho como forma de se auto-sustentar e auxiliar no orçamento familiar. Este era um 'novo' arquétipo da problemática adolescente e passa a fazer parte do cenário de inquietações deste período, e por consequência, da necessidade de inclusão de uma maior amplitude de temas referentes à adolescência nas produções culturais.

Em *Coronation Street*, desde seu início nos anos 60, a representação do adolescente esteve presente, dado que sua narrativa de vidas pessoais envolvendo as famílias daquela comunidade permitia não apenas retratar as questões da classe operária e de culturalidade regional, que faz parte do contexto maior, mas também situavam seus personagens em sub-contextos mais específicos, como o dos divorciados, dos viúvos, das mães solteiras e, sem dúvida, dos adolescentes. A relação de proximidade com a realidade em *Coronation Street* admitia uma representatividade mais 'humana' destes personagens no âmbito do contexto social

---

<sup>56</sup> Fonte: <http://topicos.estadao.com.br/pedro-e-bianca>



de cada época e de seu contexto de vida próprio, o que já é premissa suficiente para que a representação de cada um seja única.

Little (1998), em seu livro sobre as mulheres de Coronation Street, dedica um capítulo aos conflitos da adolescência através do detalhamento dos altos e baixos de diversos personagens. A personagem Lucille Hunt, com 11 anos de idade em 1960, havia perdido a mãe e vivido em um orfanato antes de voltar a se reunir com o pai, mas era retratada como uma jovem energética, criativa, madura, estudiosa, fã de Elvis Priesley e James Dean. Sharon Gaskell vinha de uma família desestruturada e chega à Coronation Street aos 15 anos, em 1982, como a filha adotiva<sup>57</sup> de um casal de personagens, Geoffrey e Karen. Inicialmente feliz e adaptada, Sharon passa por uma série de problemas com diferentes namorados a partir dos 16 anos: um que a pressionava para ter relações sexuais, outro que era mais velho, casado e com filhos, outro que lhe rompeu o coração ao dizer que não lhe amava. As personagens Toyah Battersby e Leanne Anika, respectivamente com 15 e 16 anos em 1997, são irmãs<sup>58</sup> e retratadas como adolescentes com problemas comportamentais graves, como agressões a terceiros e pequenos roubos. Enquanto Toyah, pela influência de um vizinho, acaba se engajando em ativismo ambiental (salva animais, boicote supermercados e chega a se acorrentar em uma árvore durante um protesto), sua irmã Leanne acaba abandonando a escola e um tempo mais tarde se apaixona e se casa aos 17 anos. Estes são apenas alguns exemplos, porém a partir desta leitura, é possível perceber a singularidade das histórias de vida de cada personagem no contexto geral de família, comunidade e sociedade, e inferir que não é realista categorizar o adolescente em uma representação uniforme, invariável e monotemática, como na relação adolescente/escola.

---

<sup>57</sup> Aqui o termo ‘adotiva’ se refere a um tipo de processo de adoção que existe no Reino Unido chamado “Foster Care”. Neste sistema, uma família pode receber uma criança ou jovem e cuidar deles como filhos porém sem o compromisso jurídico vitalício de uma adoção convencional. Tanto o adotado como os pais adotivos podem decidir terminar o processo de adoção e alguns jovens passam por várias famílias antes de se estabelecerem com uma, ou de atingirem a maioridade.

<sup>58</sup> Toyah é filha de Janice (mãe) e Leanne é filha de Les (pai), ou seja, quando Janice e Les se casam, cada um já tinha uma filha, e por isso estas personagens são consideradas irmãs na trama.

## 2.4. Anos 80 – Crise, concorrência e transformação

Se por um lado, o casamento de Charles e Diana em 29 de julho de 1981 foi considerado a transmissão televisiva de maior audiência no mundo (750 milhões de residências)<sup>59</sup>, atraindo milhares de britânicos às ruas para celebrar este novo capítulo da história da Família Real Britânica, por outro lado esta década foi marcada por um senso de ‘confusão’ ideológica, descrença quanto às instituições, e uma necessidade de mudanças no panorama social em todos os aspectos, como não havia sido visto na história moderna do país (ou pelo menos desde as greves gerais de 1926). O rápido declínio social e a alta do desemprego contribuíam para o aumento das desigualdades sociais e o surgimento de grupos anti-sistema, como os punks e os hooligans, contribuindo também para importantes mudanças no panorama cultural da época, o que, segundo Gosling (1995), faziam florescer um sentimento de que a vida em comunidade e as interações entre vizinhos já “não era feliz, ou acolhedora, ou segura” como antes (idem, n.p., tradução nossa).

Segundo Marwich, “havia várias previsões de revoltas nos grupos Conservadores quanto à restauração ao poder de um líder dotado de um interesse tradicional pela reforma social e união de classes” (2003, n.p., tradução nossa). Com a ascensão de Margareth Thatcher como primeira-ministra no Reino Unido em 1979, uma série de medidas econômicas ‘radicais’ começaram a ser desenhadas para garantir maior incentivo ao consumo através da diminuição da interferência do Estado em várias áreas, permitindo mais poderes ao sistema financeiro, privatizando empresas estatais e atuando com grande oposição aos sindicatos, políticas típicas da direita conservadora e dos liberais capitalistas. Os altos índices de desemprego fizeram com que os sindicatos perdessem quase a metade de seus associados nos anos 80. Na tentativa de frear a queda de postos de trabalho na indústria do carvão foi declarada uma greve geral do setor, em 1984, interferindo com o funcionamento de diversos setores da economia em todo o país, e considerado o maior disputa industrial da história do Reino Unido. Ainda assim, com a vitória britânica na Guerra das Malvinas pouco tempo antes, em 1982, foi possível uma consolidação dos valores do Thatcherismo que garantiram à ‘dama de ferro’ mais 2 mandatos como

---

<sup>59</sup> Fonte: [http://www.bbc.co.uk/history/events/prince\\_charles\\_and\\_lady\\_diana\\_spencers\\_wedding](http://www.bbc.co.uk/history/events/prince_charles_and_lady_diana_spencers_wedding)

primeira ministra nas eleições gerais de 1983 e de 1987 (ROSEN, 2003, MARVICK, 2003; JENKINS, 2009;).

Mudanças importantes ocorriam também no setor das comunicação, especialmente no tocante à televisão. Segundo Leal Filho (1997), na década de 80, a televisão britânica já havia vivido a ruptura do monopólio da BBC e o período de duopólio estabelecido com a abertura dos serviços comerciais, e agora entrava em uma nova fase de mudanças em termos de conteúdo, estrutura e legislação em razão do aumento da concorrência, o que o autor resumiu em 8 tópicos:

1. substancial número de canais competindo por audiência;
  2. competição por propaganda;
  3. competição agressiva entre programas;
  4. declínio de programas sérios no horário nobre;
  5. competição por talentos, com salários de “estrelas”;
  6. aumento na importação de programas;
  7. aumento das horas de programação, chegando a 24 horas por dia;
  8. aumento do número de séries diárias, como novela.
- (LEAL FILHO, 1997, p. 73)

O autor explica que devido a estas transformações, o governo Thatcher passou a articular, entre a década de 80 e 90, formas de inserir determinadas características dos sistemas de TV comerciais ao modelo de funcionamento da BBC, especialmente no que se referia à ampliação do leque de opções quanto aos recursos financeiros. Apesar de reconhecer “o alto padrão e a competência da corporação” (idem, p. 73), insistiam na necessidade de reavaliação do atual modelo em vista das evoluções do setor em termos tecnológicos e de conteúdos. Ainda segundo o autor, a década de 80 representou um período de importantes mudanças na BBC no sentido de seu papel como prestador de serviço de interesse público, pois com a continuidade da cobrança das TV licence fees, a concorrência se dava no âmbito da qualidade das produções e não da concorrência por fontes de financiamento.

Neste panorama, a hibridez da rede ITV era nítida, pois ao mesmo tempo que podia recorrer à propaganda e venda de espaços publicitários e diversas fontes privadas de financiamento (o que, como vimos no primeiro capítulo, pode ter graves consequências quanto à qualidade, variedade e apelo popular dos conteúdos produzidos e transmitidos), era também reconhecida pela qualidade de sua programação e pelo cumprimento das devidas diretrizes quanto aos seus conteúdos, uma ‘posição paradoxal’ à qual Johnson & Turnock (2005) se referem como *commercially funded public service broadcaster*, ou seja, um meio de prestação de

serviço público financiado comercialmente, o que determina o paradoxo indicado pelos autores. Em tais condições, a BBC precisava reagir para conquistar novos públicos, aderir à novas formas de produção de conteúdos que fossem mais baratas (considerando a boa gestão dos *licence fees*) e expandir seus horizontes em termos de programação sem perder qualidade. Em 1982, a Channel 4, também operada de forma independente, havia lançado a telenovela *Brookside*. É neste período, mais precisamente em 1985, que a BBC lança a telenovela *EastEnders*, quando Coronation Street já estava prestes a celebrar seu 25º aniversário.

Segundo Geraghty (in ALLEN, 1995), tanto *EastEnders* como *Brookside* seguiram a fórmula de Coronation Street com a representação de uma comunidade de famílias dentro de uma região reconhecível e com narrativa que refletia as condições de vida da classe operária, conforme as premissas da prestação de serviço público. *Brookside* representa uma comunidade em um bairro novo da periferia de Liverpool (o que no Brasil reconheceríamos como um conjunto habitacional) e *EastEnders* representando as comunidades dos extremos da zona leste de Londres, conhecido como The East End, que inspira seu título. Apesar destas similaridades, estas novas produções permitiram ao universo das produções seriadas uma expansão de sua narrativa ao atrair novas audiências como o público masculino e o público jovem através da inserção que temas que geravam um debate mais voltado para os temas sociais e políticos. *Brookside* foi produzida por 21 anos (até 2003) e *EastEnders* segue em produção até os dias atuais, garantindo a concorrência com Coronation Street pelo primeiro lugar de audiência desde sua concepção, sendo programas de grande aceitação pública e relevância enquanto produto em ambas emissoras.

Neste enquadramento, nos interessa fazer um parêntesis: No Brasil, o pesquisador Eugênio Bucci<sup>60</sup> é da opinião de que não cabe à TV pública competir ou produzir conteúdos semelhantes aos da TV comercial, e sim diferenciar-se, “buscando dar visibilidade às expressões francamente minoritárias da cultura e do debate público, que não têm aptidão para se tornar ‘campeãs de audiência’ e não têm vez nas comerciais” (BUCCI, 2011, n.p.). A reflexão apresentada pelo autor está em total conformidade com o que já vimos ser parte da função social da TV pública para a sociedade enquanto validador dos valores universais, da identidade, da diversidade, e todos estes aspectos da cultura de um povo. Porém, em sua contribuição para o

---

<sup>60</sup> Diretor da Radiobrás entre 2003 e 2007

caderno de debates do I Forum de Tv's Públicas (2006), com seu texto intitulado '*A TV Pública não faz, não deveria dizer que faz e, pensando bem, deveria declarar abertamente que não faz entretenimento*', o autor afirma que "quando uma TV pública diz que faz entretenimento, afirma que pertence a um campo – industrial e econômico – ao qual não tem vocação nem destinação de pertencer" (2006, p. 14). Tal vocação e destinação é claramente colocada pelo autor como pertencendo exclusivamente ao campo da TV comercial, pois essa, segunda sua interpretação, está essencialmente envolvida na captação de público para satisfazer as necessidades de mercado. Com este argumento, Bucci coloca o entretenimento em sua totalidade como uma forma de conteúdo não apenas desnecessário mas avesso à função da TV pública, e por isso logo no título de seu texto para o referido caderno, expressa com tamanha veemência que a TV pública não deve fazer nem dizer que faz entretenimento. Quanto ao papel e função da TV pública, como vimos no capítulo 1, é interessante perceber como as normativas colocadas em prática através das comissões de inquérito e todos os debates em torno do fim do monopólio foram fundamentais para que mudanças, assim como as vividas na década de 80, pudessem ocorrer. Para nós, o paradoxo da concorrência entre uma telenovela produzida por uma rede de TV comercial, no caso a ITV, e outra de uma TV pública, a BBC, é essencial como forma de discussão das possibilidades em termos de produção e conteúdos de ambas categorias de *broadcasting*, servindo também para desmistificar alguns conceitos sobre as limitações muitas vezes impostas à comunicação pública. *Coronation Street* e *EastEnders* são representativos deste rol de possibilidades.

Retomando a questão do aumento da concorrência, Kelly & Jones (2000) explicam que, nesta década, os recursos de produção de *Coronation Street* passaram por mudanças igualmente importantes tais como o início das filmagens externas, que proporcionavam à trama maior dimensão, a consolidação da transmissão em cores iniciada em partes em 1969, a introdução de câmeras com recurso de *zoom*, uma considerável evolução nas técnicas de edição e, também, a introdução do terceiro episódio semanal, em 1989. Apesar destas mudanças, *Coronation Street*, continuava sendo um programa familiar, que prezava por sua identidade regional, pela moralidade (nos critérios da representação daquela comunidade), e onde "os maus sempre perdiam" (idem, p. 100, tradução nossa). Porém, neste mesmo

período, começaram a surgir críticas em relação à variedade étnica dos personagens de *Coronation Street*, como por exemplo a representação estereotipada de personagens ‘não-caucasianos’ em geral, como os asiáticos, e a ausência de personagens negros.

Robinson (2014), ao tratar das abordagens dos registros históricos no Reino Unido, comenta que a década de 80 foi palco de grandes avanços em termos dos projetos colocados em prática no país permitindo viabilizar a manutenção da memória histórica especialmente dos grupos que não faziam parte das elites e, portanto, não-detentores de poder, como o caso dos gays e dos negros. A autora comenta que o sentimento anti-governo (referindo-se ao governo Thatcher) que vinha crescendo entre estes grupos e a necessidade de se contar a história do país ‘de baixo para cima’ culminaram, por exemplo, na instituição do *UK Black History Month* em outubro de 1987, como ato recordatório do movimento negro e da causa da diáspora dos povos africanos. Algo que não devemos deixar de considerar neste contexto é que, nos moldes do realismo social, que veremos no capítulo 3, as críticas quanto à representação das minorias étnicas em *Coronation Street* era algo realmente estranhável, dado o alto fluxo de imigrantes nos entornos industriais no norte do país nesta época. Entretanto, como explica Geraghty:

Se em *Coronation Street* sempre houve uma preocupação com o social, suas histórias tendiam a enfatizar o drama das relações humanas em lugar da exemplificação de temas sociais. Enquanto os problemas estavam firmemente situados em um contexto social, eram os personagens que direcionavam os plots e determinavam os limites nos quais as histórias podiam ser exploradas através deles (in ALLEN, 1995, p. 67, tradução nossa).

Assim, nos limites da constituição de cada personagem e do mundo fictício criado para justificar sua personalidade, seus traumas e seu sonhos, em um contexto tão específico de uma comunidade tão peculiar, a inserção de determinados temas sociais podia ser excessivamente complexo ou, em alguns casos, simplesmente desnecessário, ao menos aos olhos de seus produtores. Porém, no contexto específico das telenovelas inglesas, a preocupação com a ausência ou má representação de certos tipos de indivíduos não estava totalmente fora de lugar, pois a configuração da vida urbana, familiar e comunitária haviam mudado e, em teoria, estas mudanças deveriam ser visíveis com mais contundência em telenovelas como *Coronation Street*. Como exemplo, Allen (1995) afirma que personagens negros

ainda era retratados como ‘cidadãos de segunda-classe’, inseridos nas histórias como “colegas de trabalho, vizinhos, amigos ou conhecidos” (p. 22) e não necessariamente dentro de um storyline próprio. Cita, como uma das razões, o fato de que casais interfaciais não eram comuns nestas comunidades, e assim não eram considerados nas telenovelas em termos realistas. Desta forma, o efeito ‘guetho’ se consolida na narrativa pois para inserir um personagem negro que não esteja romanticamente envolvido ou que não tenha laços familiares prévios com os personagens brancos, este não teria outra função na trama que não fosse o papel coadjuvante, e muitas vezes estereotipada.

Houve também mudanças em termos de criação com a introdução de um tom mais cômico como parte da narrativa, traduzido em mais horas, cenas e personagens devotados à situações de humor<sup>61</sup>. Kelly & Jones (2000) explicam que apesar de não se tratar de uma série destinada à comédia, o humor sempre esteve presente com um dos elementos narrativos desta telenovela e, especialmente entre os anos 70 e 80, era reconhecida por sua faceta cômica tanto quanto a dramática. Os autores comentam, porém, que neste momento houve uma espécie de desconexão entre o realismo e a realidade considerando-se os problemas que afligiam os britânicos em todo o país: “[Coronation Street] era um lugar pacífico para se viver. Era certamente um espaço seguro” (idem, p. 100, tradução nossa). O que consideramos também é que assim como na política do ‘pão e circo’, o tom mais humorístico de Coronation Street em um período de grandes transformações e descontentamento social representava a afirmação do lugar desta telenovela como fonte de entretenimento, pois de fato não havia, concretamente, um planejamento para que Coronation Street servisse como plataforma de debate social. Apesar de presente, a intencionalidade desta questão passa a ser notada com mais força a partir dos anos 90.

## **2.5. Anos 90 – A telenovela como palco de debate social**

A década de 90 foi marcada, no Reino Unido, por um grande senso de reforma social, com iniciativas por parte do Partido dos Trabalhadores (The Labour Party), sob o governo do então primeiro-ministro Tony Blair, que visavam a democratização

---

<sup>61</sup> Falaremos da temática do humor em Coronation Street no capítulo 3.

dos bens e recursos nacionais através da criação de “uma comunidade na qual o poder, a riqueza e as oportunidades estivessem nas mãos da maioria ao invés da minoria” (ROSEN, 2003, p. 63). O próprio partido estava em transformação, passando do que chamavam de *Old Labour*, dominado por homens oriundos das uniões sindicais que formaram as primeiras bases do partido, ao *New Labour*, que “parecia representar a vitória do pluralismo social e talvez até o fim da guerra de classes” (idem). Desde a década de 70, mais mulheres estavam tendo acesso ao ensino superior e, com a superação desta barreira, também os membros de grupos étnicos minoritários de ambos os gêneros. Rosen (2003) afirma que, por volta de 1991, o número de membros destes grupos aceitos pelas universidades e politécnicas já ultrapassava o número de brancos, considerando o número de admissões proporcional à população de cada grupo, fossem brancos, negros ou asiáticos<sup>62</sup>. Mais especificamente no período entre 1951 e 2000, a população de estrangeiros no Reino Unido havia crescido aos milhares por cento. Os cidadãos procedentes da Índia, por exemplo, que em 1951 somavam 31.000, em 2000 já somavam 984.000, cifra 31 vezes maior. Estas cifras são consistentes também com o aumento da população estrangeira proveniente de regiões como o Caribe (19 vezes maior entre 1951 e 2000), e Paquistão e Bangladesh, respectivamente 67 e 128 vezes maior no mesmo período. Especialmente entre as décadas de 60 e 70, a maioria destes imigrantes eram homens jovens, solteiros, que viviam nas regiões mais pobres do país, onde se encontravam os grandes pólos industriais. Como consequência, e graças a diversas iniciativas sociais iniciadas nos anos 80 no âmbito da inclusão dos grupos minoritários na produção cultural, considera-se a década de 90 como um período de grande abertura para a discussão de temas sociais nas telenovelas inglesas, refletindo as transformações no cenário social, urbano, político e comunitário.

Uma das evidências deste novo campo no qual as telenovelas foram ganhando espaço nos anos anteriores se refere à relação da telenovela com a imprensa. Hobson define esta relação como sendo ‘simbiótica’ e explica que a imprensa passou a ter interesse na “telenovela enquanto formato” (2003, p. 73, tradução nossa), e não apenas como “fonte de fofoca sobre os famosos” (idem). A autora

---

<sup>62</sup> O termo asiático, nas tabelas apresentadas pelo autor, se referem aos membros da população do Reino Unido com origem em Bangladesh, China, Índia, Paquistão, e outros. O autor não apresenta variações de nacionalidade no caso da população negra, e entendemos que o termo ‘brancos’ se refere a todos os nativos britânicos.



estabelece uma linha comparativa entre a necessidade que os jornais têm de se alimentar com os conteúdos da telenovela (os personagens, as atores como celebridade, a relação das tramas com a vida real através de suas temáticas, etc) e a necessidade da telenovela de se apoiar na mídia como forma de divulgação e auto-promoção, especialmente em uma era de maior concorrência por audiência. Nas palavras de Hobson “a telenovela é uma força maior que cobre toda a mídia” (2003, p. xv, tradução nossa).

Ao analisar o modelo de produção de telenovelas no contexto das prioridades corporativas, Wittebols (2004) sugere ainda uma apropriação, por parte dos programas de notícias (telejornais), das técnicas de dramatização e da ênfase nas narrativas de conflito, tipicamente novelescas, na apresentação de seus conteúdos. Buscam assim uma narrativa mais emotiva que informativa, uma abordagem de temas do cotidiano em formato seriado (como episódios), o apelo através do carisma de seus apresentadores (atuação dramática), e o amplo uso de recursos como gancho, suspense e recompensa, com rupturas narrativas e procrastinação na entrega da notícia, táticas que vemos, no exemplo brasileiro, em programas de boletins policiais como Brasil Urgente, da Rede Bandeirantes, ou os boletins semanais domingueiros como Fantástico, da Globo.

Ainda tratando do simbiotismo entre a telenovela e outros meios de mídia, uma das situações mais marcantes de *Coronation Street* nos anos 90 foi a repercussão do storyline envolvendo a personagem Deirdre. Little (1998) explica que a personagem, que já havia passado por uma série de traumas pessoais e relacionamentos mal-sucedidos, havia se apaixonado por Jon Lindsay, um piloto de aviões ‘alto e boa pinta’, até que descobriu que ele era um impostor, e era na verdade gerente de uma gravataria. Com o tempo Deirdre o perdoou pela mentira, Jon a presenteou com um cartão de crédito, comprou uma casa (para a qual Deirdre contribuiu com 5.000 libras) e a relação seguiu estável, até que Deirdre descobre uma nova mentira: John tinha uma outra família - era casado e tinha filhos. Deirdre então tenta sacar (do referido cartão de crédito) o valor que havia investido na casa, e é presa por fraude, pois tanto o cartão como o financiamento da casa estavam no nome de terceiros e ela, obviamente, não sabia. Na trama, Deirdre foi detida, julgada, considerada culpada e sentenciada a 18 meses de prisão.

Randall (2010) conta que a comoção nacional foi tamanha que até o mesmo o então primeiro-ministro Tony Blair incluiu este tema como pauta na Câmara dos Comuns<sup>63</sup> questionando a injustiça sofrida pela personagem e se o Secretário de Estado deveria interferir. Apesar de ser uma brincadeira, Randall explica que o periódico *Daily Mail* tomou ofensa no ato do primeiro-ministro e publicou uma matéria na qual diziam que “a linha que divide a ficção de Coronation Street e os fatos da vida real já não são tênuas mas desapareceram completamente” (2010, p. 168, tradução nossa), ao passo que outros periódicos como *Mirror* e *Sun* entraram na brincadeira e produziram camisetas e adesivos de carro clamando pela libertação de Deirdre, amplificando ainda mais este tema. A personagem no final foi libertada graças à interferência da própria esposa de Jon, que através da acusação de bigamia contra seu marido, ajudou também a esclarecer o não envolvimento de Deirdre nos crimes de fraude.

Randall afirma que “desde a luta pela libertação de Nelson Mandela, nenhuma injustiça captou com tanta força a imaginação dos britânicos como a prisão de Deirdre Rachid” (2010, p. 168, tradução nossa). Aqui, a comparação que Randall apresenta entre Deirdre e Mandela, apesar da clara desproporcionalidade, é interessante pois nosso senso de justiça, enquanto sociedade, não é inequívoco e imparcial como nos filmes e telenovelas, nos quais geralmente temos clareza de quais personagens manifestam qualidades de herói e de vilão. No caso de Nelson Mandela, apesar da inquietude que temos ao imaginar uma vida atrás das grades na condição de inocente, há também um senso universal de apatia como resultado de diversos distanciamentos culturais, geográficos, históricos e ideológicos, que criam barreiras em termos de reconhecimento do outro e da realidade do outro. Em contrapartida, o enunciado de injustiça sofrida por um personagem que ‘divide’ com a audiência os mesmos valores, crenças e costumes, resultam neste tipo de comoção nacional que permite evidenciar os caso da vida real em diferentes esferas, inclusive na própria mídia, e refletir, por exemplo, sobre a presunção da inocência nos casos de homens e mulheres que se envolvem em crimes ‘por tabela’, ao confiar em seus parceiros e familiares, ou da problemática das injustiças jurídicas, dos erros nas investigações policiais e das sentenças aplicadas com provas insuficientes, lesando indivíduos inocentes.

---

<sup>63</sup> House of Commons – espécie de Câmara dos Deputados no Reino Unido

Geraghty afirma que apesar dos “fortes personagens femininos, a ênfase na comédia e o senso de nostalgia por um modo de vida perdido” (apud ALLEN, 1995, p. 66, tradução nossa), terem sido alguns dos fatores que inicialmente contribuíram para o sucesso de *Coronation Street*, com o lançamento das concorrentes *Brookside* e *EastEnders* em meados dos anos 80, questões como raça, sexualidade, Aids/HIV, assédio, entre outros, começaram a ser tratados de forma mais direta, com tramas que envolviam os personagens de forma mais ampla, e assim as telenovelas passaram a atuar mais claramente como palco e objeto de debate público no Reino Unido, o que, para *Coronation Street*, representou um período de grandes transformações em termos de conteúdo e estrutura.

Segundo Kelly & Jones (2000), enquanto *EastEnders* retratava questões como violência e depressão (além dos temas recorrentes como família, romance e trabalho), e *Brookside* estava engajada em uma narrativa mais política, *Coronation Street* seguia com a mesma fórmula que constituía sua essência desde o início, de certa forma ignorando as transformações sociais e as novas audiências. Um fã de *Coronation Street* fala de sua frustração e explica que, nos anos 90, apesar desta telenovela “tratar dos problemas do cotidiano, ela é quase antisséptica (...) nunca teve um personagem gay, nunca teve um personagem negro importante (...) nunca um personagem foi usuário de drogas<sup>64</sup>” (in KELLY & JONES, 2000, p. 163).

O sentimento expressado nesta fala, referindo-se ao apelo ‘inocente’ de *Coronation Street*, sem dúvida era representativo da essência narrativa e das questões de hábitos, costumes e regionalidade pretendidos na trama, apesar de antiquados quando consideradas as transformações sociais globais. Em tempos de concorrência por audiência (os autores falam que ao final 2000 já havia uma oferta de mais de 200 canais de televisão no Reino Unido) era cada vez mais recorrente as críticas quanto ao distanciamento de *Coronation Street* da realidade de vida dos britânicos, e cada vez mais se considerava que *EastEnders* e *Brookside* eram as telenovelas que cumpriam de fato às expectativas quanto a um British Soap, fundamentada no realismo social. Nas palavras de Kelly & Jones, “*Brookside* e *EastEnders* representavam o novo mundo da televisão” (2000, p. 135, tradução

---

<sup>64</sup> Esta fala faz parte de um depoimento do fã Barrie Holmes conforme referência, e não está devidamente datado, mas entende-se que ocorreu por volta do período de publicação da referida obra em 2000. Tais temas foram introduzidos mais tarde, como exemplo recente – 2017 – personagens como Adam Barlow, Rosie Webster e Gina Seddon fazem parte de tramas envolvendo o comércio ou consumo de drogas em *Coronation Street*.

nossa), com inovações não apenas em termos de conteúdo, mas também de produção, com novos ângulos de câmera e gravações externas, enquanto *Coronation Street* seguia isolada em sua narrativa pacífica, produzindo novos episódios na segurança de seus estúdios. Brian Park, que havia sido designado como novo produtor de *Coronation Street* em 1997, em entrevista à revista *Broadcast*, explica que havia herdado personagens com características muito específicas e quase imutáveis em seu contexto nortista e de constante envelhecimento. Segundo Park, *Coronation Street* “tinha deixado de ser a telenovela que você não assistia, mas sua mãe assistia, para ser a telenovela que você não assistia, mas sua avó assistia (apud KELLY & JONES, 2000, P. 136).

Uma das ações do novo produtor foi a redução do tom cômico, tão presente na narrativa dos anos 70 e 80, e a inclusão de temas mais representativos da realidade. Outro desafio na produção de *Coronation Street* na década de 90 foi a inclusão do quarto episódio semanal, em 1996. Primeiramente, tal mudança tendia a reproduzir problemas em termos logísticos no que se refere ao trabalho de criação e produção destes episódios. Os autores explicam que tanto os funcionários envolvidos com a montagem dos scripts, das filmagens, e os próprios atores, tiveram que investir mais tempo na produção dos episódios adicionais. Havia também a preocupação com a qualidade das histórias, pois além do novo episódio, novos personagens foram introduzidos, o que demandava a criação de novos storylines e ainda mais desdobramentos, dificultando o processo de assimilação dos telespectadores. Apesar das adversidades, ainda segundo Kelly & Jones

os novos storylines foram um tremendo sucesso. *Coronation Street* terminou o milênio como o programa mais assistido de 1999, com picos de audiência de 19.82 milhões de residências assistindo ao dramático episódio de domingo, 7 de março, quando a personagem Sharon tem uma crise emocional no altar. Por todo o ano, tendo 4 episódios semanais, 52 semanas por ano, o pico de audiência havia sido de 14.91 milhões, o que representava 62% da cota de mercado (2000, p. 136, tradução nossa).

O que parece claro é que, a partir da década de 90, a inserção de uma temática mais voltada para as questões sociais na telenovela fez desta um palco para discussões sociais que se repercutiam entre os telespectadores em suas vidas privadas, e na mídia como um todo. Podemos dizer que a repercussão destas discussões é positiva na medida em que envolve a visão do telespectador (que é a massa da população, pertencente às classes sociais mais baixas e portanto menos

instruídos do ponto de vista científico-acadêmico) e a visão dos profissionais formadores de opinião (jornalistas, profissionais de diversas áreas convidados para entrevistas, entre outros, geralmente parte de um grupo de “pensadores” com maior conhecimento crítico sobre tais questões) e em um processo de mútua influência, ao ponto de haver uma apropriação das técnicas de produção de telenovela, na produção de outros gêneros televisivos, como citado por Wittebols com referência à imprensa. O que podemos constatar, portanto, é que a telenovela enquanto produto midiático havia evoluído do campo da simples representação da realidade, ao campo da representação da diversidade (o que não deixa de ser uma noção realista neste contexto social), condizente com os critérios estabelecidos para a comunicação desde os tempos do rádio, desde o início das transmissões televisivas na Inglaterra, e desde o fim do monopólio com as normativas que englobavam também os sistemas de TV comerciais: o seu papel como prestador de serviço de interesse público.

## **2.6. Década de 2000 – Convergência e Audiência**

Na entrada do novo milênio, *Coronation Street* completou 40 anos de produção. Para comemorar a ocasião, foi decidido que o episódio de 08 de dezembro de 2000 seria transmitido ao vivo, o que segundo Egan (2010) não ocorria desde o início dos anos 60. O autor explica que desde o fim das transmissões de episódios ao vivo em fevereiro de 1961, apenas dois atores – William Roche (Ken Barlow), e Eileen Derbyshire (Emily Bishop) – de todos aqueles envolvidos na trama, seguiam em *Coronation Street*. Uma das maiores dificuldades se referia ao tempo, pois o episódio se passaria no curso de 1 dia, e portanto as filmagens, especialmente as externas, deveriam ser feitas todas de manhã, evitando a variação da luz. Outra questão importante é que os demais atores nunca haviam atuado desta forma, sem a chance de refilmar uma cena por dificuldades técnicas ou por problemas de fala dos atores. Apesar da grande expectativa e nervosismo em torno deste projeto, o episódio foi um sucesso de audiência e bem recebido pela crítica.

Este período foi marcado também por significativos avanços tecnológicos. Mais precisamente em 2002, *Coronation Street* passou a ter 5 episódios semanais, e em 2012 passou a ser transmitido em *High Definition*. Uma curiosidade sobre o início das transmissões em HD foi a mudança de terminados elementos nos cenários, como por exemplo, a substituição de tijolos de plástico por tijolos de verdade e renovação da pintura, ajuste de acessórios como jóias e maquiagens usados pelos personagens, garantindo-se assim o efeito ‘realista’ na era da alta definição. Outra mudança importante nesta fase foi a renovação dos créditos de abertura em razão das medidas wide-screen dos novos televisores e equipamentos sendo comercializados. (EGAN, 2010; MEN, 2012)

Apesar destas mudanças, do aumento de número de episódios, dos avanços tecnológicos e do clima celebratório característico do marco de 40 anos, no que se refere às tentativas de modernizar a narrativa de *Coronation Street*, o que há alguns anos vinha causado uma desarmonia entre sua essência e seu compromisso com a representação da realidade, o descontentamento em relação a *Coronation Street* continuavam crescendo. Novas histórias, com temáticas mais realistas e alinhadas com os temas sociais ‘do momento’, agradavam uma parte do público, em geral as novas audiências, e desagradavam os fãs de longa data.

Uma amostra deste efeito foi o storyline da personagem Sarah Platt, com 14 anos em 2001, e que se baseava na problemática dos adolescentes seduzidos através das redes sociais por predadores sexuais, conhecido pela expressão *internet grooming*. Como em tantos casos de pedofilia de que temos notícia, um homem adulto se faz passar por adolescente, neste caso um garoto de 16 anos, e através das redes estabelece uma relação de confiança com a vítima com o objetivo de viabilizar um encontro presencial (o que é concretizado na trama, porém a intervenção de sua mãe, a personagem Gail, evita a consumação do crime). Outro caso envolvia a personagem Toyah Battersby, com 16 anos em 1998, que foi uma das primeiras personagens do sexo feminino envolvido em um storyline de relação sexual na adolescência em *Coronation Street*. Como parte do storyline de Toya, alguns anos mais tarde (em 2001), quando já tinha 19 anos, a personagem é estuprada por um amigo. Se por um lado estes eram temas da atualidade e parte do debate público, e os storylines “eram produzidos muito bem e com muito bom gosto” (Egan, 2010, p. 235), uma parte da audiência os considerava inapropriados e julgavam que

Coronation Street estava se transformando em uma versão nortista de EastEnders: “imaginar que Weatherfield estava descendo ao implacável nível deprimente de Albert Square<sup>65</sup> era mais do que alguns fãs podiam aguentar” (idem). Houve também a decisão controversa de ‘matar’ a personagem Alma Sedwick com um storyline de câncer cervical, o que foi aplaudido por grupos de apoio e conscientização sobre o câncer que faziam constantes campanhas de prevenção neste época, mas considerados por alguns como uma representação incoerente de como esta doença se desenvolve na vida real, e portanto um desserviço.

Egan cita um comentário de Keiran Roberts, produtor executivo nesta época, no qual pondera que após os atentados de 11 de setembro em New York, em 2001, parecia que o humor do público havia mudado e havia novamente um anseio pela volta do humor em produções como Coronation Street. A década entre 2000, porém, se mostrava cada vez mais trágica no contexto dos desdobramentos da trama. A morte do personagem Duggie Ferguson em 2002, o que já somava 18 saídas de personagem por motivo de óbito nos últimos 5 anos, representa, proporcionalmente, “uma taxa de mortalidade 50 vezes maior do que a média nacional” no Reino Unido (EGAN, 2010, p. 240, tradução nossa). Assim, alguns personagens precisavam sair da trama por outros motivos, que não pela morte, o que criou alguns problemas internos na ITV, com atores que saíam da produção para logo buscar renegociar seus retornos por cachês muito mais altos. Quanto a isso, Adele Rose, que fez parte da equipe de roteiristas de Coronation Street por mais de 30 anos, comenta:

Ninguém é maior que Coronation Street. Este o o erro que muitos deles [atores] cometem. Eles pensam que se forem embora, eles poderiam então voltar e determinar seus preços. Mas então eles descobrem que Coronation Street sobrevive sem eles (apud EGAN, 2010, p. 241, tradução nossa).

A força desta fala se situa justamente no lugar do protagonismo, pois o modelo de produção das telenovelas inglesas permite que o eixo de suporte da trama seja a própria trama, fundamentada em sua essência narrativa e na relação com a audiência através do maior número possível de canais e recursos. Assim, mesmo contando com personagens estrelados que poderiam ser compreendidos com os protagonistas da trama, e de certa forma são, é no tratamento dos interesses do

---

<sup>65</sup> Ao passo que Coronation Street se passava na cidade fictícia de Weatherfield, representativa de uma comunidade do Norte da Inglaterra (Manchester), EastEnders se passava em uma praça fictícia de Londres (Albert Square), ao redor da qual seus personagens viviam.

público que os esforços e transformações se articulam, diferente de diversas outras formas de produção dramática seriada, sejam telenovelas, mini-séries ou sitcoms, nos quais a continuidade da trama depende substancialmente da presença e permanência de seus protagonistas. A sobrevivência das British Soaps tem na afinidade com o público a garantia de sua sobrevivência.

A relação com a audiência, neste novo milênio, estava muito alicerçada no papel das novas mídias na esfera pública, especialmente no âmbito da cultura de convergência “onde as velhas e novas mídias se colidem, onde a mídia orgânica e a corporativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e do consumidor de mídia interagem de formas imprevisíveis” (JENKINS, 2011, n.p.<sup>66</sup>, tradução nossa). Livingstone (2005) fala sobre o “poder transformador das novas mídias” e o seu impacto nas interações sociais, entre usuários de diversas mídias, inclusive a mídia televisiva, como elemento que transcende barreiras, limites e esferas antes bem delimitadas na sociedade. Ao tratar das barreiras, a autora destaca os limites entre trabalho e lazer, entretenimento e educação, entre local e global, entre produtor, consumir e cidadão, dado que “os produtos são co-construídos ou socialmente moldados pelos consumidores” (idem, p. 9, tradução nossa).

Com as novas mídias surgem também novos espaços para promoção, divulgação e interatividade, especialmente através da internet. Na página oficial de Coronation Street no site da ITV<sup>67</sup>, diversos recursos possibilitam uma maior interação com o telenovela e a continuidade da relação com a audiência. Um desses recursos é a vista prévia de episódios futuros e possibilidade de assistir episódios passados, que ficam disponíveis por 30 dias, apenas para o Reino Unido<sup>68</sup>, para que o público assista online. Este recurso é importante pois, ainda que o telespectador tenha perdido alguns episódios, ele pode continuar ‘antenado’ no desenvolvimento da trama, garantindo a relação entre o produto e consumidor. Outro ponto importante destes portais de acesso a vídeos e fotos de backstage, acesso ao Facebook, Twitter, Pinterest e Google Plus, a possibilidade de conhecer melhor os atores através dos blogs e entrevistas disponíveis. Há também a opção de receber

---

<sup>66</sup> Citação sem indicação de página, extraída do capítulo “Worship at the Altar of Convergence”

<sup>67</sup> Ref. <http://www.itv.com/coronationstreet>

<sup>68</sup> Atualmente há também um sistema de assinatura (ITV Hub+), antigo ITV Premium, que permite acessar conteúdos exclusivos através de aparelhos eletrônicos e smartTvs.



semanalmente, por email, o jornal *The Weatherfield Gazette*, que é o principal periódico consumido pelos personagens de *Coronation Street*, com notícias e propaganda destinados aos personagens. Revistas britânicas como a *Inside Soap*, considerada a mais bem sucedida do setor, com 51 edições por ano, e as revistas *All About Soap* e *Soaplife*, ambas com 26 edições por ano, todas especializadas em telenovelas e notícias sobre os personagens, atores e demais temas relacionados também tem grande circulação tanto em seus formatos impressos como online.

Outro exemplo da representação do engajamento entre as telenovelas inglesas e o público se materializa também pelo fato de haver uma premiação específica para esta categoria de entretenimento, o *British Soap Awards*, a partir desta década. O *British Soap Awards*<sup>69</sup> foi criado pela rede ITV como forma de prestigiar e reconhecer as melhores telenovelas inglesas. Produzida pela primeira vez em 1999, esta premiação acontece todos os anos desde então, sempre no mês de maio. Até 2010, o evento era celebrado na BBC Television Centre, em Londres, até que passou aos estúdios da Granada em Manchester, e finalmente ao estúdios da ITV<sup>70</sup>, também em Londres, a partir de 2012.

Apesar de ser uma criação da ITV, o objetivo do *British Soap Awards* é reconhecer os destaques das principais telenovelas do país, o que inclui as produções de outros canais de televisão, como ocorre também, no exemplo brasileiro, com o Trófeu Imprensa (SBT). No *British Soap Awards*, uma parte dos prêmios são definidos por voto popular (anexo 8) e outra por um painel de jurados especializados (anexo 9). Os telespectadores podem votar diretamente (através do website) nas categorias melhor telenovela (britânica), melhor ator, melhor atriz, vilão do ano, ator mais sexy e atriz mais sexy. Estas últimas duas categorias foram retiradas<sup>71</sup> a partir de 2015 após decisão dos executivos que as consideravam não-condizentes com os valores de produção e atuação que se pretendiam celebrar com esta premiação. Também em 2015, a categoria 'vilão do ano' passou a ser julgada pelo painel de jurados. As deliberações feitas pelos jurados são: melhor personagem novo (inserido recentemente à trama), melhor saída (quando um personagem sai da trama), melhor performance humorística, melhor parceria na tela (geralmente relacionado a casais

<sup>69</sup> Ref.: <http://www.britishsoapawards.tv/>

<sup>70</sup> ITV Studios – também conhecido como The South Bank Studios,; The London Television Centre; ITV Towers; e Kent House. Fonte: <https://itvstudios.com/studios/uk>

<sup>71</sup> Fonte: <http://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/british-soap-awards-2015-voting-5427632>

de personagens), melhor desempenho dramático, melhor desempenho jovem (geralmente destinado a atores mirins), cena mais espetacular do ano, melhor episódio (considerado na íntegra), melhor storyline, e também os prêmios especiais por *Achievement*, em reconhecimento àqueles que tiveram destaque dentro ou fora das telas. Logo no primeiro ano do British Soap Awards, em 1999, William Roache, que interpreta Ken Barlow em *Coronation Street*, e considerado o ator com recorde mundial quanto ao tempo de atuação em uma série dramática, recebeu o primeiro prêmio de *Special Achievement*. Em 2000, o prêmio foi para o criador de *Coronation Street*, Tony Warren. Em 2002 e 2003, respectivamente, receberam este prêmio Phil Redmond (criador de *Brookside* e *Hollyoaks*) e Tony Holland (criador de *EastEnders*), entre muitos outros profissionais que foram premiados por suas contribuições para a história da televisão britânica através das telenovelas. Com a morte de Tony Warren, criador de *Coronation Street*, em março de 2016, foi incluída à premiação, a partir do mesmo ano, a categoria *Tony Warren Award* (Prêmio Tony Warren), em sua homenagem.

Percebemos que a partir do ano 2000, a convergência das mídias pode ser percebida como uma convergência das dimensões que regem a vida em sociedade, com uma nova forma de perceber e vivenciar elementos sociais antes desconectados. A evolução tecnológica, portanto, traz mudanças não apenas na forma como buscamos e recebemos informação, não importando a sua utilidade - trabalho, lazer, educação, entretenimento – mas também como interagimos, o que é verdadeiro também no caso das telenovelas e aos recursos midiáticos e tecnológicos que permitem a contínua interação entre produto e consumidor (a telenovela e sua audiência), ainda que não seja através da televisão.

## CAPÍTULO 3

### Coronation Street e as histórias do cotidiano

#### 3.1. Introdução ao recorte temático

Este capítulo é dedicado à exploração temática de Coronation Street através de seus storylines. Nos estudos que possuem como objeto produtos audiovisuais como filmes e séries é costumeiro selecionar cenas que sirvam de base para as diversas análises que se pretenda realizar e que permitirão o contato com a quantidade ideal de material que fundamente as hipóteses e objetivos da pesquisa. No caso de Coronation Street, a escolha deste recorte se complica em razão de sua longevidade e volume - 56 anos completos de produção contínua totalizando 7.487 episódios até 2010, quando esta telenovela completou 50 anos. Considerando a média aproximada de 260 episódios por ano, um total de mais de 9.000 episódios foram produzidos até dezembro de 2016. Por esta razão, como recorte para a análise do panorama temático, em lugar de observar partes desta telenovela de forma aleatória, decidimos fazer uso do documentário '*Coronation Street – 50 years, 50 moments*' como base de amostragem para este capítulo.

Em 2010, como parte da programação comemorativa dos 50 anos de Coronation Street, a ITV produziu um documentário no qual são exibidos os 50 momentos mais importantes da história de Coronation Street, divididos em 2 partes de 45 minutos cada em ordem elegida por votação popular. O departamento responsável pela produção de Coronation Street disponibilizou, em um website<sup>72</sup> criado exclusivamente para esta ocasião, os 50 momentos mais importantes de Coronation Street desde sua concepção. Através deste website, o público poderia acessar a listagem pré-determinada destes 50 momentos e votar nos 5 que considerassem mais memoráveis. O conceito de 'momento', neste caso, refere-se à uma determinada fração de um storyline, sendo os storylines partes da trama que se desenvolvem na interseção com outros storylines e envolvendo diferentes

---

<sup>72</sup> O website criado foi o [www.itv.com/corrie50moments](http://www.itv.com/corrie50moments), porém o acesso ao link já não se encontra disponível. Como normas básicas, o público podia votar apenas 1 vez usando um mesmo endereço de e-mail e, em caso de empate, a decisão final seria tomada pelos produtores (CORRIPEDIA, 2017).

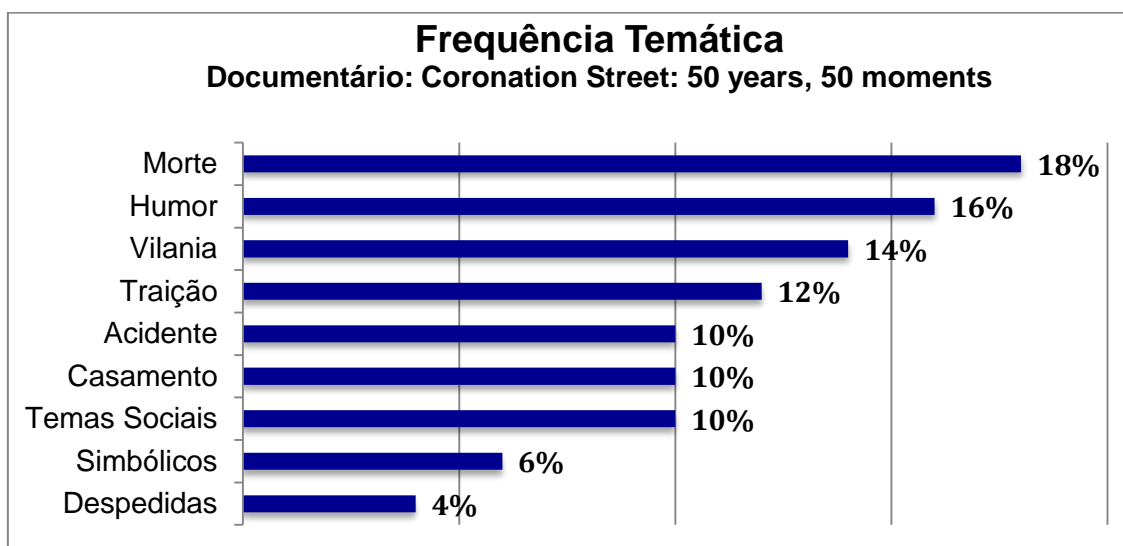
personagens. Ao final da votação, foi produzido o documentário exibindo o resultado dos votos em ordem decrescente, ou seja, do momento menos votado (nº 50) ao mais votado (nº 1). Como parte do processo de decupagem destes momentos, criamos uma planilha (anexo 11) cujo propósito foi reunir o maior número de informações possíveis de se constatar empiricamente, sendo algumas destas informações providas no próprio documentário e outras assimiladas durante o processo de observação das cenas. Visando facilitar a leitura da referida planilha, apresentamos à seguir o detalhamento sobre sua estrutura:

1. **Número (#)** – Informação fornecida no documentário. Corresponde à colocação decrescente das cenas, de 50 até 1, conforme a votação do público.
2. **Ano** – Informação fornecida no documentário. O ano de produção é importante para estabelecer o paralelo com a perspectiva histórica.
3. **Momento (tradução)** - Informação fornecida no documentário. Refere-se ao ‘título’ que se deu à trama (exemplo: The coach crash – O acidente de ônibus). A versão em português é sempre resultado de tradução livre.
4. **Resumo** – Resumo de cada momento exibido explicando quem são os personagens envolvidos e qual é a história sendo contada.
5. **Cores** – PB (preto e branco) ou Color (colorido). Dado incluído na planilha para referência pois não será feita uma análise deste elemento.
6. **Movimentos de Câmera** – Também incluído na planilha apenas para referência, mas não será feita uma análise específica deste elemento.
7. **Sonorização** – Seve como base para verificar se é feita a utilização de efeitos sonoros nas cenas de Coronation Street como meio de conduzir a narrativa
8. **Ambientação** – Também incluído na planilha apenas para referência, mas não será feita uma análise específica deste elemento.

A escolha do documentário como base para nossa análise se justifica por sua intencionalidade (registrar os 50 momentos mais importantes) e também pelo método empregado (votação do público). Desta forma, o acesso aos 50 storylines mais memoráveis de Coronation Street, o que engloba uma média de 1 storyline para cada ano de produção até 2010, organizados pela preferência dos próprios telespectadores, nos propiciou a visualização de diferentes elementos de produção e, portanto, de diferentes variáveis que poderiam ser consideradas para esta análise. Entretanto, como forma de ilustrar as questões de representação

característicos do Realismo Social, contrastado com as questões de contexto social na perspectiva histórica apresentada nos capítulos anteriores, optamos pela crítica através do viés temático, pois, como explica Hobsom, “as histórias mais comuns [nas telenovelas inglesas] são aquelas que refletem os temas do cotidiano” (2003, p. 109, tradução nossa), e é a partir da referencia temática e das histórias do cotidiano retratadas em *Coronation Street* que conduziremos esta parte da pesquisa.

Apesar da natureza qualitativa deste estudo, a utilização de dados quantitativos se faz necessária neste capítulo como parte do processo de análise dos temas, e também quando seja pertinente ao estabelecimento de paralelos com informações dos capítulos anteriores. Após assistir ao documentário completo, observamos que as histórias mais recorrentes dentre os 50 momentos observados podiam ser divididos em 9 categorias temáticas: morte; humor; vilania; traição; acidente; casamento; temas sociais; simbólicos; e despedidas. O gráfico a seguir demonstra a frequência temática geral considerando-se todas os 50 momentos constantes no documentário, e divididos conforme as temáticas observadas, em ordem decrescente:



Podemos observar, por exemplo, que temas como morte e humor figuram como os 2 mais recorrentes dentre os 50 momentos assistidos, representando, respectivamente, 18% e 16% dos votos totais. Em uma rápida associação, se considerarmos que se a morte representa sentimentos como perda e tristeza, ao

passo que o humor representa sentimentos como bem-estar e alegria, podemos inferir que as 2 temáticas mais recorrentes dentre as 50 que constituem o documentário refletem questões contraditórias do cotidiano. Porém, se considerarmos também a natureza peculiar dos British Soaps, e as marcas do realismo pretendidos através da catástese recorrente, podemos inferir também que cada história dentro de uma mesma categoria temática possui seu contexto próprio e distinto, dependentes ou não com outros storylines. Veremos que não necessariamente um momento envolvendo um tema como a morte representa sentimentos de tristeza, ou um momento que trate de um tema romântico represente sentimentos de alegria. Isso ocorre pois, nas telenovelas inglesas, cada fração de uma história, aqui expostos como momentos, está inserida em um contexto que permite o contínuo desdobramento de um mesmo foco temático, independente da premissa do ‘final feliz’, como já discutimos no capítulo 2.

Procederemos à análise de cada categoria temática com base nos storylines apresentados no documentário começando pelo de maior recorrência, e sempre indicando quais storylines foram considerados para cada categoria. Dado que nossa intenção é destacar as histórias de Coronation Street através deste panorama temático, não comentaremos isoladamente sobre cada um dos 50 momentos que fazem parte do documentário, mas elegeremos um ou mais de cada categoria temática para ilustrar as observações que sejam feitas.

Para cada um dos temas apresentaremos um quadro informando quais storylines fazem parte desta categoria, que colocação atingiram na votação popular promovida pela ITV (em ordem decrescente e sinalizado por ‘jogo da velha’ #), o ano em que o momento em questão ocorreu, seguido de informações adicionais cujo foco varia de quadro em quadro. A decupagem completa<sup>73</sup> de todos os 50 momentos que compõem o documentário está disponível no anexo 11.

---

<sup>73</sup> Neste capítulo, todas as informações de cunho quantitativo se referem apenas ao recorte delimitado pelo documentário ‘Coronation Street – 50 years, 50 moments’, ou seja, não se referem aos 50 anos de produção de Coronation Street, mas da amostragem dos 50 momentos reproduzidos no documentário.

### 3.1.1. Tema 1 – Morte

A morte foi o tema mais recorrente dentre os que aparecem no documentário, apesar da estreita margem em relação ao segundo lugar (humor). Os storylines que fazem parte desta categoria temática estão elencados a seguir:

#### Morte (9)

- |   |  |
|---|--|
| # | 48 - 1964 (Marta/ataque cardíaco)              |
| # | 45 - 1971 (Valerie/choque)                     |
| # | 42 - 1989 (Brian/assassinato, facada)          |
| # | 41 - 1978 (Ernie/assassinato, tiro acidental)  |
| # | 14 - 2001 (Alma/cancer)                        |
| # | 09 - 1984 (Stan/gangrena)                      |
| # | 08 - 1989 (Alan/atropelamento-bonde)           |
| # | 05 - 2006 (Mike Baldwin/infecção generalizada) |
| # | 04 - 2007 (Charlie/assassinato passional)      |

A partir do quadro é possível constatar que, apesar da recorrência temática, as particularidades de cada storyline permite que situações e circunstâncias não se repitam, ou pelo menos se diferenciem por traços específicos.

Nesta categoria temática, podemos constatar que houve 3 mortes por assassinato, 4 por enfermidade e 2 por acidente, portanto 3 variações do tema morte, com sub-variações específicas a cada uma. Dentre os assassinatos, por exemplo, 2 foram causados por ladrões (#41 e #42), porém houve variação do método utilizado pelo criminoso, sendo um por esfaqueamento e outro por arma de fogo. Outro assassinato envolve uma disputa doméstica no qual a vítima sucumbe nas mãos da própria namorada (a personagem Tracy), que se utiliza de um enfeite de mesa para agredi-lo (#04). As mesmas variações podem ser notadas nos 4 casos de enfermidade (cardíaco, câncer, gangrena e infecção) e nos 2 de acidente (choque elétrico e atropelamento). No anexo 6, listamos todas as mortes que ocorreram em

Coronation Street entre dezembro de 1960 e junho de 2010, totalizando 68 óbitos nesta telenovela. Destes, quase um quarto por motivo de ataque cardíaco (15 ocorrências). Outras mortes de personagens envolveram situações mais alinhadas com o cotidiano, como acidentes de carro e atropelamentos (12 ocorrências), doenças como tumores/derrames cerebrais e câncer (8 ocorrências). Dois personagens bebês também faleceram por nascimento prematuro em 1992 e 2004.

Apesar da consciência de que a morte faz parte da vida, há alguns tipos de morte em séries como as telenovelas que geralmente se evita inserir na trama, sendo a mais polêmica delas a temática do suicídio. Em Coronation Street, até dezembro de 2010, foram registrados apenas 4 casos de suicídios, sendo 2 na década de 70 e 2 na década de 2000. Dos personagens envolvidos, nenhum se tratava de personagem icônico, o que faz sentido se considerado o peso simbólico e as possíveis repercussões negativas que estariam implicadas caso fossem.

Das 9 mortes que constam no quadro, e portanto as mais marcantes da história de Coronation Street até 2010, 1 terço ocorreu após o ano 2000. Como vimos no capítulo 2, este período foi marcado por um súbito aumento no número de mortes entre personagens em proporção irrealista quanto à média nacional do país. Entre 2000 e 2010, houve 26 mortes em Coronation Street, número bastante superior aos números das décadas anteriores: década de 60 (6 mortes), década de 70 (12 mortes), década de 80 (8 mortes) e década de 90 (16 mortes). Basicamente, quase a metade de todas as mortes registradas neste telenovela nos primeiros 50 anos, ocorreram na última década. Ainda assim, curiosamente, dentre as mortes que fazem parte do escopo do documentário, nenhuma ocorreu na década de 90.

Um dos fatores que pode explicar estes números seria o aumento, em muito pouco tempo, do número de episódios semanais transmitidos. Entre os anos de 1999 e 2002, Coronation Street passou de 3 a 5 episódios por semana, o que demandou um aumento do número de storylines e consequentemente de novos personagens, forçando uma maior rotatividade. Dentre as 9 mortes constantes no quadro, apenas 3 envolveram personagens considerados icônicos (anexo 4), um número baixo se considerarmos que houve 64 mortes em Coronation Street até 2010. Porém, analisando os personagens envolvidos, deste total de 64, apenas 9 se referem a personagens considerados icônicos. Isso pode ser explicado por 2 vias: a primeira, que há preferência pela remoção de personagens menos importantes e por isso a



grande parte da população de falecidos se refere a personagens não-icônicos ou, a segunda, que não há esta preferência e sim que os personagens se tornam icônicos pelo fato de sobreviverem por muito tempo na trama.

Na relação entre a saída de personagens e as questões de protagonismo e continuidade da trama constatamos, no capítulo 2 (item 2.5), na fala de Adele Rose, que nas telenovelas inglesas os personagens se vão mas a trama continua. Consideramos que, em *Coronation Street*, a rua é o principal protagonista, pois sem a rua não há história, e assim como na vida real, a morte de um personagem representa uma ruptura, mas a vida segue. O que a temática da morte nos ajuda a compreender é que a sobrevivência e longevidade de *Coronation Street* se deve à sua relação com o realismo alicerçado no elemento de continuidade, ainda que alguns personagens se percam pelo caminho. Isso seria muito mais complicado em outros tipos de produção seriada, a exemplo da própria novela brasileira, cuja trama está geralmente apoiados na figura de um protagonista ou casal de protagonistas, sem os quais a trama perde muito de seu sentido. No Brasil, um dos casos mais polêmicos e trágicos certamente foi o que ocorreu na novela 'De Corpo e Alma', da Rede Globo, em 1992<sup>74</sup>. A atriz Daniela Perez, além de filha da autora da novela, Gloria Perez, era uma das protagonistas da trama. Sua personagem, Yasmim, mantinha uma romance com o personagem Bira, interpretado pelo ator Guilherme de Pádua. No dia 28 de dezembro do mesmo ano, Daniela é assassinada por Guilherme, obrigando a TV Globo a realizar radicais mudanças na trama para justificar a ausência dos dois personagens à luz das difíceis circunstâncias. Outras situações menos complexas, como a saída de atores por motivos diversos (problema de saúde, quebra de contrato, etc) ou a gravidez, no caso das atrizes, podem exigir dos escritores e produtores a busca por alternativas muitas vezes absurdas para garantir a continuidade da trama.

Em termos estruturais, a continuidade é importante pois cada acontecimento (situação corrente) é resultado direto ou indireto de algo que já aconteceu na trama (contexto passado), e igualmente fará parte e causará efeitos para que novos storylines sejam possíveis (contexto futuro). No storyline do assassinato passional (#4), por exemplo, o contexto anterior é determinado pelas características e ações

---

<sup>74</sup> Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/de-corpo-e-alma/curiosidades.htm>

que levam estes personagens à situação corrente (o crime) e pre-determinam as possibilidades quanto ao contexto futuro. Antes de constituírem um casal, Tracy e Charlie eram personagens considerados maldosos e problemáticos na trama. Tracy já havia se envolvido em diversos escândalos, invadido um casamento para dizer que estava grávida do noivo e simulado uma relação sexual com outro personagem a fim de chantageá-lo. Charlie, por sua vez, tem um histórico de abuso, como no caso de violência doméstica contra a personagem Shelley. Já a situação corrente, constitui aquilo de que temos conhecimento neste momento. No caso deste storyline, Tracy e Charlie são um casal. O fato de estes 2 personagens terem se tornado um casal é interessante porque ambos são considerados vilões neste momento da trama e, portanto, a resolução entre 'o bem e o mal' se torna bastante imprevisível. Um certo dia, Charlie decide que quer se separar de Tracy e a expulsa de casa. Tracy tenta seduzí-lo buscando convencê-lo de permitir que ela siga vivendo na casa. Charlie se deixa seduzir por Tracy e ela se aproveita deste momento de distração dele, agarra um enfeite de mesa e o golpeia. Charlie morre devido ao impacto.

Como consequência destas ações, outros desdobramentos permitiram a continuidade da trama, o que constitui o contexto futuro. Com Charlie morto, personagens que o temiam, como a personagem Shelley, agora podem viver 'em paz' ou sentir que foram compensados ou vingados pelo sofrimento causado por Charlie. Já a personagem Tracy, enquanto causadora da morte de Charlie, terá que pagar pelo que fez, será julgada, possivelmente presa, e carregará para sempre o estigma de assassina. Além disso, Tracy tem uma filha pequena cujo futuro agora é incerto. Pode ser que ela vá para um orfanato, ou pode ser que fique com os avós Ken e Deirdre, promovendo transformações também na vida destes personagens. Percebemos assim que não é a resolução de que determina a continuidade da trama, mas sim a noção realista de que a 'vida segue', em um processo infinito de desdobramentos e possibilidades.

### 3.1.2. Tema 2 – Humor

Os momentos que fazem parte de storylines de humor constituem o segunda categoria temática mais recorrente dentre os 50 assistidos, como veremos a seguir:

#### Humor (8)

- # 30 - 1976 (Hilda's muiel)
- # 24 - 1983 (Bet/Betty presas no lago)
- # 23 - 1993 (Ken/Raquel - Aula de francês)
- # 20 - 1983 (Jack, agência de encontros)
- # 16 - 1977 (Odgen's Lua de Mel 2)
- # 10 - 1993 (Cama d'agua de Reg)
- # 06 - 2004 (Les/Cilla - jacuzzi)
- # 01 - 2009 (Blanche - Reunião do AA)

Apesar de Coronation Street não ser, em sua essência, uma série voltada ao humor, o fator cômico sempre esteve presente com maior ou menor apelo dependendo dos personagens envolvidos e com maior ou menor relevância em seus diferentes momentos históricos. Como comentamos no capítulo 2, entre os anos 70 e 80, esta faceta cômica se tornou mais evidente, porém haviam críticas de que o apelo pelo humor causava uma desconexão entre a essência narrativa de Coronation Street, baseada em uma noção realista, e a realidade social do país. Observando o quadro, vemos que dos 8 momentos elencados, exatamente metade correspondem a este período (70 e 80), e nenhum corresponde aos anos 60, quando considerava-se que a narrativa de Coronation Street era mais rústica e 'mal-humorada'. A partir de 90, como parte dos esforços para aproximar os storylines de Coronation Street de temáticas mais realistas, houve redução do tom cômico em favor de uma maior inclusão de temas de interesse social, o que não significou a renúncia do humor na trama, o que afinal seria irrealista âmbito da cultura anglo-saxônica.

Um fator comum entre estes storylines de humor é que todos, de alguma forma, tratam de premissas quase absurdas, ainda que não necessariamente impossíveis, e sempre com um toque de humilhação, desconforto e mal-estar. Um artigo publicado pelo jornal britânico *The Guardian* em sua versão online explica que “quando o assunto é fazer um britânico rir, não há nada mais eficiente que um bom insulto ou uma piada sobre algo completamente inapropriado” (BLOXHAM, 2012, n.p., tradução nossa). O artigo trata de estudos científicos que demonstram que o humor britânico funciona através de mecanismos relacionados ao sarcasmo e à crueldade. Em uma comparação dos resultados obtidos ao mensurar o humor entre britânicos e americanos, constatou-se que o ‘humor positivo’ fazia parte da cultura de ambos, porém o ‘humor negativo’ estava geneticamente associado aos britânicos. Nas palavras do comediante Charlie Higson, entrevistado para o artigo em questão, o humor britânico tende a tratar de “pessoas tontas fazendo coisas tontas” (idem). Quanto ao mesmo tema, Leal Filho afirma que “assistir a um documentário da BBC ou dar boas risadas com o velho *nonsense* do grupo Monty Python<sup>75</sup> é sempre um grande prazer” (1997, p. 11). Para descrever o tipo de humor de Monty Python, o autor usa o termo *nonsense*, que significa, literalmente, absurdo, contra-senso, besteira, tolice, bobagem. Outras famosas produções inglesas como o filme ‘O diário de Bridget Jones’ ou ‘Mr Bean’, são exemplos do uso do absurdo, do desconfortável e do *nonsense* como recursos do humor britânico.

No storyline de Les e Cilla (#06), os personagens estão tomando banho e comendo pizza quando o cão de estimação da família pula dentro da banheira atraído pelo cheiro da comida. Neste momento o chão cede e todos vão parar o andar de baixo, onde está a casa do vizinho. A instalação de uma jacuzzi enorme em uma casa antiga no subúrbio, ou o simples ato de tomar banho e comer pizza ao mesmo tempo, ou o fato de a banheira vir abaixo por causa do cachorro, demonstra traços deste absurdo possível e do contra-senso. Além disso, a situação toda é testemunhada pelos filhos do casal, e pelos vizinhos que moram no andar de baixo, o que remete à situações de humilhação e mal-estar, conforme a tendência explicada por Broxham. No storyline de Reg (#10), o colchão de água vaza enquanto o personagem está em um momento íntimo com sua namorada, e estão nus quando

---

<sup>75</sup> Monty Python foi uma série de humor exagerado e controverso produzida na Inglaterra pelo canal BBC entre as décadas de 60 e 70. (BBC, 2012). O estilo de comédia de Monty Python pode ser considerado como precursor de programas como TV Pirata e Casseta & Planeta, no Brasil, ou Crackóvia na Espanha.

os vizinhos entram no quarto buscando a fonte do vazamento. No caso de Jack (#20), quando a esposa descobre que ele busca mulheres através de uma agência de encontros, e ela, por vingança, marca um encontro com ele e o desmascara diante de todos os vizinhos. Estes e os demais storylines de humor têm estas características do absurdo possível e exposição a situações degradantes.

Entretanto, o principal exemplo tanto da perseverança dos storylines de humor apesar das 'reformas' dos anos 90, e das condições de produção das narrativas do humor britânico, se trata do momento que ficou em primeiro lugar no documentário, e que pertence à categoria de humor. Neste momento (#1), a família Barlow se reúne para participa de uma reunião dos Alcoolicos Anônimos, em apoio ao personagem Peter. Nesta cena, ficam evidenciadas a representação da essência de cada personagem envolvido, como no caso da personagem Blanche Hunt, a avó do clã Barlow e famosa por suas aportações diretas e ofensivas, e também as características que diferenciam o estilo de humor britânico, com suas nuances sadísticas e sarcásticas, de outras formas de humor, e que portanto são sim representativos da realidade sócio-cultural. A tentativa de 'forçar' um discurso politicamente correto por parte desta personagem nesta cena não faria sentido, pois não somos todos politicamente corretos no mundo real e não temos o total controle sobre as eventuais más atitudes de terceiros. Assim, apesar de tratar da problemática do alcoolismo e como o mesmo afeta o indivíduo e suas famílias, a cena é retratada de forma cômica, nos limites da essência de seus personagens, privilegiando sua função enquanto entretenimento, nos moldes do realismo social.

### 3.1.3. Tema 3 – Vilania

A terceira temática mais frequente no documentário diz respeito à vilania. Esta categoria compreende os casos de personagens que são vilões de alguma forma (psicopatas, chantageadores, imorais), aqueles cujas ações são destrutivas e socialmente inaceitáveis. Seguem os momentos correspondentes a este tema:

#### Vilania (7)

- # 35 - 1993 (Babá psicopata)
- # 32 - 1993 (Terry vende o próprio filho)
- # 31 - 2003 (Tracy e Roy, chantagem emocional)
- # 27 - 1998 (Deirdre, acusada de fraude)
- # 18 - 2004 (Maya, dia de fúria)
- # 03 - 2010 (Tony, incêndio no Underworld)
- # 02 - 2001 (Richard, serial-killer)

Primeiramente é relevante sinalizar que, se o momento votado para a primeira posição no documentário se tratava de um storyline de humor, tanto o segundo como terceiro lugar se referem a storylines de vilania. Em terceiro lugar, o momento no qual o personagem Tony Gordon, ganhador do prêmio 'vilão do ano' no British Soap Awards de 2009, decide se vingar de seus 'inimigos' incendiando sua própria empresa, onde mantinha outros 2 personagens como reféns. Desde sua chegada à Coronation Street em 2007, este personagem esteve envolvido em plots de vilania, primeiro acusado do assassinato do personagem Liam Connor, e depois planejando a própria fuga da prisão em 2010, quando ocorre o crime votado como terceiro momento mais marcante da história de Coronation Street.

Em segundo lugar, o momento envolvendo o personagem Richard Hillman, retratado na trama como um assassino em série por seu envolvimento na morte dos personagens Doug, um colega de trabalho, Patricia, sua ex-mulher, e Maxine, morta por engano quando outra personagem, Emily, era o verdadeiro alvo. Além disso, esteve envolvido no caso de vilania contra sua sogra, Audrey, incendiando sua casa

e convencendo a todos que ela sofria de Alzheimer e que havia sido ela a autora. Especificamente no storyline exibido no documentário (#2), Richard confessa seus crimes à sua esposa Gail e em seguida tenta mata-la. Ela a prende no porta-malas do carro durante o trajeto ao local onde cometeria o crime, sofre um acidente e cai com o veículo em um canal. Richard morre e Gail sobrevive. Segundo artigo publicado pela BBC (emissora que produz a telenovela concorrente, *EastEnders*), mais de 17 milhões<sup>76</sup> de telespectadores acompanharam este episódio de *Coronation Street*.

Fahraeus & Çamuglu (2011) explicam que a presença dos vilões nas obras dramáticas estão geralmente associados aos nossos medos e fortemente fundamentados no sentido da perda, podendo ser “a perda da inocência, a perda da pessoa amada, a perda do poder, a perda de si mesmo ou de sua identidade” (idem, p. vii, tradução nossa). Além dos dois momentos que já comentamos, o caso da personagem Maya (#18) em seu dia de fúria, é um exemplo claro das sequências dramáticas de vilania e da construção do sentido de perda elucidado pelos autores. Por ciúme, Maya tenta matar seu ex-namorado Dev e a atual namorada dele, Sunita. Maya sequestra a ambos e os prende na loja que pertence a Dev submetendo-lhes a ofensas e tortura. Maya então decide abrir o fornecimento de gás do local, acende um fósforo, e fica de longe observando até que ocorra a explosão do recinto. O casal vítima, porém, consegue escapar e sobrevivem. Maya, que observa tudo de seu carro, então tenta atropelá-los e acaba batendo o carro. Maya sobrevive ao acidente e está prestes a atacar novamente o casal quando seu carro é atingido por um caminhão. E no final todos sobrevivem.

Retomando o raciocínio dos autores, o vilão é parte indispensável às narrativas porque trazem a tona sentimentos que buscamos evitar em nossas vidas, especialmente o medo da perda, sendo o maior deles o medo da morte, ou seja, da perda da vida. Balogh afirma que a telenovela “é herdeira da literatura de alcance popular e do folhetim da radionovela, centrados principalmente no melodrama” (2002, p. 167) e que por isso há, nas telenovelas, a recorrência de determinados tipos de personagens como o vilão, cuja maldade não parece ter limites. Newcomb referindo-se ao melodrama, explica que este “pode ser visto como uma oportunidade de se defrontar com elementos perturbadores e proibidos” (apud BALOGH, 2002, p.

---

<sup>76</sup> Fonte: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2796891.stm>

169), e isso nos remete novamente aos temores íntimos, as perdas, e ao papel do vilão na narrativa da trama.

Maya representa, neste storyline, o típico arquétipo do vilão, pois comete seguidos atos de agressão, maldade e crueldade contra suas vítimas (indefesas e carismáticas) com objetivo último de satisfazer seu desejo pessoal momentâneo de vingança e/ou auto-afirmação por algo que perdeu ou por algo que acredita ser seu por direito. Os sentimentos vividos por Maya (rejeição do ex-namorado, ciúme da nova namorada dele, raiva da situação em que está) não estão presentes apenas no mundo da ficção. As pessoas no mundo real também passam por experiências semelhantes mas a diferença está na reação. Apesar de sabermos que há crimes passionais no mundo real, não é a maioria das pessoas que recorreriam ao modelo Maya (tortura, explosão, atropelamento) na busca de uma resolução. Com base nestas questões, podemos justificar a votação do público para o documentário, o que colocou a temática da vilania em terceiro lugar, e que junto aos de morte e humor somam 48% do total. Isso significa que quase metade dos storylines analisados estão inseridos nestas 3 categorias temáticas – morte, humor e vilania.

#### 3.1.4. Tema 4 – Traição

A temática da traição é sempre popular nas produções dramáticas pois pressupõe as relações de ambiguidade típicas desta categoria narrativa – os bons contra os maus, paixão *versus* amor, certeza e dúvida. Dentre os storylines que constam no documentário, 6 foram de temas envolvendo casos extra-conjugais. Abaixo, seguem os storylines de traição e os personagens envolvidos:

##### Traição (6)

- |   |  |
|---|--|
| # | 50 - 1989 (Ken/Deirdre/Wendy)            |
| # | 38 - 2000 (Mike/Linda/Mark)              |
| # | 34 - 1997 (Kevin/Sarah/Natalie)          |
| # | 29 - 1994 (Raquel/Des/Tanya/Alex)        |
| # | 26 - 2003 (Peter/Shelley/Lucy - bigamia) |
| # | 11 - 1983 (Mike/Deirdre/Ken)             |



É interessante notar que apesar dos 50 anos desta telenovela e do grande número de personagens, há uma reincidência de certos personagens no quadro apresentado (Ken, Deirdre e Mike). Contrapondo os storylines envolvendo estes personagens em ordem cronológica, verificamos que os 3 estiveram envolvidos em situações de traição tanto como sujeito traído como quanto agente da traição:

1983: Traído: Ken – Quem trai: Deirdre – Com quem: Mike

1989: Traído: Deirdre – Quem trai: Ken – Com quem: Wendy

2000: Traído: Mike – Quem trai: Linda – Com quem: Mark

Na vida real, traições são vistas como falhas de comportamento geralmente atribuídas aos traidores, e não limitado aos temas românticos. Apesar da idéia de traição poder englobar muitas outras circunstâncias, como trair um amigo, um aliado, um membro da família, coincidentemente, neste recorte, todas dizem respeito à relações extraconjugais.

Brunsdon comenta que “personagens de telenovela estão condenados a viver sob a luz do velho adágio ‘Nenhuma notícia é boa notícia’” (1997, p. 25, tradução nossa). Referindo-se à telenovelas inglesas, a autora explica que apesar do alinhamento com o realismo, há uma desproporcionalidade proposital no volume de problemas e más notícias envolvendo certos personagens, impulsionado principalmente pelo elemento de continuidade que permite os desdobramentos infinitos na trama. Entendemos assim que um novo storyline só é interessante se envolver personagens em situações difíceis e complicadas (como nos casos de traição), alimentando assim o apelo dramático que dá vida à telenovela. Este apelo, porém, tem seu efeito assegurado apenas se considerada sua inserção em um conjunto de valores sociais e culturais reconhecíveis por sua audiência. Os personagens, segundo Balogh (2002) possuem desejos e necessidades sociais condizentes com uma série de valores representados no ‘microuniverso’ da trama, que são ao mesmo tempo reconhecíveis e compatíveis com os valores do público no contexto de suas vidas reais. Questões como dinheiro, poder, sucesso e, claro, o amor, constituem

desejos sociais globais que se desenvolvem na trama de forma, muitas vezes, mais ‘exagerada’ por se tratar de uma produção dramática.

No momento envolvendo o storyline do caso extra-conjugal entre Ken e Wendy (#50), inicialmente podemos justificar a traição de Ken pelo fato de ter sido traído por sua esposa Deirdre alguns anos antes. Ken estaria então livre do estigma de vilão, e a trama poderia ser tratada como um caso típico de ‘acerto de contas’. Porém, segundo um dos produtores<sup>77</sup> da época, não havia um motivo específico para a traição neste storyline. Wendy surge na vida de Ken através de uma relação de trabalho, os dois se aproximam e começam uma relação romântica apesar de não haver nenhum problema entre Ken e sua esposa. Ao explorar a traição de Ken como uma casualidade, e não como um caso de vingança, a continuidade narrativa da trama é favorecida – se o motivo não é X, então pode ser A, B, C, infinito.

A história de Mike, Linda e Mark (#38) é interessante pois envolve uma dupla traição: Mike é traído pela noiva com seu próprio filho Mark. Mark, por sua vez, decide contar tudo para o pai exatamente no dia do casamento dele com Linda. Este storyline levanta diversas questões do cotidiano: Linda é jovem, Mike é mais velho. Linda está apaixonada por Mark (filho), mas decide ficar com Mike (pai) por eleger a estabilidade em lugar do amor. Mark decide contar a verdade não para proteger seu pai, evitando que se case com uma ‘mentirosa’, mas para vingar-se de Linda, a quem havia perdido (vimos no ítem 3.4 como a existência do vilão na trama está enraizada nos nossos medos, especialmente o medo da perda). Assim, a definição dos mocinhos e vilões é complicada por envolver valores sociais que são complexos para o público e importantes para a continuidade da trama.

Outro storyline interessante nesta categoria é o de Peter (#26) e o seu caso de bigamia. O personagem Peter está comprometido com Shelley (são noivos) mas se envolve em um caso extra-conjugal com Lucy. Lucy então engravida, Peter decide casar-se com ela, mas segue comprometido com Shelley, com quem a final também se casa. Certo dia, uma delas descobre a verdade, conta para a outra, e ambas decidem confrontá-lo juntas. Peter, como era de se esperar, acaba abandonado pelas duas. A atitude assertiva e incomum demonstrada pelas personagens Lucy e

---

<sup>77</sup> Mervyn Watson foi produtor de Coronation Street entre 1982 e 1985, e novamente entre 1988 e 1991. A informação de que o caso de Ken e Wendy (#50) não constitui um ato de vingança foi fornecida por ele em depoimento como parte do documentário ‘Coronation Street – 50 years, 50 moments’.

Shelley colocam Peter em uma situação ambígua, pois ao mesmo tempo que é vilão enquanto agente desta dupla traição, também é retratado como vítima, pois acaba abandonado pelas duas. Retomando Brunsdon (1997) e Balogh (2002), verificamos que o efeito dramático nos storylines de traição residem nas complicações típicas do gênero telenovela, geralmente associados à uma 'má notícia' e em uma narrativa que envolva um objeto de desejo disputado por mais de um personagem. Assim como na vilania, a associação com os medos garante altos índices de audiência. O storyline referente ao triângulo amoroso entre Mike, Deirdre e Ken (#11), é considerado um dos mais assistidos na história de Coronation Street, com audiência de 20 milhões de residências em 1983.

Outro dado que nos interessa destacar quanto aos storylines de traição que fazem parte do documentário é que nenhum pertence ao período entre os anos 60 e 70. Sabemos que a narrativa de Coronation Street tendia muito mais aos valores familiares e comunitários em seus primeiros anos, e isso provavelmente justifica porque nenhuma das traições elencadas ocorreu nas duas primeiras décadas - em 1961, o uso do palavrão 'bloody' por parte de um dos personagens fez com a TV Granada recebesse 83 reclamações por parte do público (MEN, 2010). Apesar do clima familiar, isso não significa que traições não existiram, mas provavelmente que foram exploradas de uma forma menos intensa e portanto menos marcante. Os 6 storylines de traição estão perfeitamente divididos entre as décadas de 80 (2 casos), 90 (2 casos) e 2000 (2 casos). Justamente quando os storylines mais complexos envolvendo este tipo de narrativa passaram a ter mais presença na trama, é também o período de aumento da concorrência com a criação de EastEnders pela BBC, e da tentativa de explorar novos aspectos das relações humanas na trama como forma de adequação aos novos tempos, novas demandas e novos públicos.

### 3.1.5. Tema 5 – Acidente

Nesta categoria temática, foram identificados 5 storylines<sup>78</sup>:

#### Acidente (5)

- |   |   |
|---|---|
| # | 49 - 1969 (onibus, grupo)               |
| # | 46 - 1979 (caminhonete, Deirdre/Tracy)  |
| # | 39 - 1967 (trem, Ena Sharples)          |
| # | 36 - 1997 (taxi, Don/Alma)              |
| # | 33 - 1986 (incêndio no Rovers Pub, Bet) |

Segundo Imbert, “acidente e azar estão intimamente unidos, como o inverso e o reverso de uma mesma moeda, em uma figura reversível que poderia ser o da Fatalidade e, depois dela, o da Felicidade” (2002, p. 27, tradução nossa). Isso significa que a continuidade narrativa da telenovela depende da existência de elementos negativos (os conflitos) a partir dos quais são introduzidos os elementos positivos (as resoluções). Nos storylines sobre acidente, esta relação entre fatalidade e felicidade é bastante precisa especialmente nos casos que apresentam, como consequência, a construção de um sentimento de felicidade posterior por meio da resolução. Este recurso dramático não deixa de ser uma forma de aproximação da temática da trama com o que consideramos ser a vida real cotidiana: cheia de surpresas, fatalidades e elementos incontrolláveis, ou, simplesmente, sorte e azar.

Nos storylines que fazem parte da temática dos acidentes, verificamos que os elementos de ‘sorte e azar’ são importantes na trama como agentes de ruptura, e portanto também de possibilidade de inserção e continuidade. Ao tratar da teoria peirceana acerca da emoção, Savan, explica que “uma emoção começa com uma situação de confusão e desordem inesperadas” (apud SANTAELLA, 2007, p. 152). Esta afirmação fica evidente no storyline do acidente de trem (#39). A personagem Ena Sharples, que estava vivendo um dia como qualquer outro, de repente se vê inserida em um contexto de vida ou morte em razão de um trem que cai de cima de

<sup>78</sup> Foram considerados nesta categoria apenas os storylines onde o acidente em si é o elemento principal na narrativa. Consideramos, no caso do momento #45 (morte de Valerie Barlow por choque elétrico) que o elemento é o tema morte, e no momento #24 (Bet e Betty presas no lago), o humor.

um viaduto. Um acontecimento inesperado que rompe com a normalidade e que demanda novos desdobramentos envolvendo vários personagens.

Outro exemplo de ruptura causada pelo elemento azar é o storyline do acidente com a caminhonete (#46). Imbert afirma que o discurso televisivo “recorre ao caos do mundo” (2002, p. 22, tradução nossa) para garantir a função da televisão enquanto palco de representação de todas as coisas para todas as pessoas. No referido storyline, Deirdre vai até bar local para falar com a personagem Annie Walker. Como a visita é rápida, Deirdre deixa o carrinho de bebê com sua filha Tracy do lado de fora do bar. Uma caminhonete desgovernada se choca contra a fachada do local causando grande destruição. Instaura-se uma enorme confusão com pessoas feridas e a pequena Tracy desaparecida em meio a uma enorme pilha de escombros. Após uma longa busca, os bombeiros encontram o carrinho e o ursinho de Tracy, mas não encontram a criança. Alguns vizinhos chegam a criar uma teoria da conspiração e levantam a hipótese de que a pequena Tracy nunca esteve no local apontado pela mãe e que, na verdade, Deirdre havia assassinado a criança e ocultado o corpo em outra localidade. Este storyline se desenvolve durante 3 episódios até se descobre o que aconteceu de fato: no intervalo entre a chegada de Deirdre ao bar e o acidente, uma outra personagem (Sally) havia encontrado Tracy na rua e, sem saber onde estava a mãe, a levou consigo para um passeio no parque. Percebemos neste storyline como o elemento azar (estar no lugar errado na hora errada) desloca Deirdre de uma posição de mãe desesperada em busca da filha, para uma posição de suposta assassina fria e calculista, e novamente para a posição de mãe amorosa que finalmente reencontra a filha e é ‘inocentada’ das acusações conspiratórias. Todo este enredo é derivado de um elemento de ruptura principal (o acidente da caminhonete) e um sub-elemento de ruptura (o fato de Sally levar a criança para um passeio sem autorização da mãe, contribuindo para a intensificação do caos). O conceito de Imbert (2002) sobre a fatalidade seguida de felicidade pode ser notada nos 2 storylines citados.

### 3.1.6. Tema 6 – Casamento

Apresentamos, no quadro abaixo, os storylines que fazem parte da categoria temática do casamento:

#### Casamento (5)

- |   |  |
|---|--|
| # | 47 - 1987 (Alec/Bet)                             |
| # | 43 - 1984 (Mavis/Derek, double jilting)          |
| # | 19 - 2005 (Shelley/Charlie, rompimento no altar) |
| # | 15 - 2009 (Steve/Becky, segundo casamento)       |
| # | 07 - 2004 (Steve/Karen, Tracy grávida)           |

Primeiramente, nos interessa destacar alguns números: Nos primeiros 50 anos de Coronation Street, foram celebrados 69 casamentos (RANDALL, 2010). Destes 28 correspondem aos 30 primeiros anos deste telenovela, e 41 nos últimos 20, demonstrando um aumento considerável dos casamentos realizados na trama a partir da década de 90. Como vimos no capítulo 2, com o lançamento das telenovelas concorrentes EastEnders e Brookside nos anos 90, transformações importantes ocorreram na produção de Coronation Street, entre elas a necessidade de ‘renovação’ do panorama de storylines e personagens, o que justifica o aumento do número de casamentos a partir dos anos 90, e também o aumento de número de mortes (item 3.2) no mesmo período, não especialmente como reflexo social, mas como replexo desta necessidade de expansão em razão da concorrência.

Além destes 69 casamentos realizados em Coronatin Street, outros 14 foram planejados mas não chegaram a se concretizar por alguma fatalidade (MEN, 2010). Assim, de um total de 83 casamentos planejados nos primeiros 50 anos de Coronation Street, 17% deles não foram de fato concretizados<sup>79</sup>. Por outro lado, dos 50 momentos observados a partir do documentário, 5 fazem parte da temática do casamento e, destes, 4 se referem a casos de casamentos não-realizados, o que representa 80% da amostragem deste recorte. O que esta disparidade sinaliza é que os storylines de casamentos mal-sucedidos foram mais marcantes (e portanto mais

<sup>79</sup> O valor exato seria 16.86%

lembrados) que os de casamentos bem-sucedidos. A popularidade desta temática se deve a diferentes fatores, dentre eles questões das quais já tratamos em itens anteriores – surpresa, fatalidade, ruptura, medo da perda etc – e também pelo valor social que tanto a instituição do casamento quanto a própria cerimônia carregam, dado que o matrimônio em geral pressupõe a continuidade da unidade familiar, e que a família é o pilar da sociedade.

Hobsom (2003) explica que o êxito das séries dramáticas depende da forma como sua narrativa dialoga com as diferentes esferas da vida real dos telespectadores em diversos aspectos (social, emocional, familiar, cultural, etc) permitindo uma especial conexão na qual o público se sente representado e se reconhece na trama. Nas palavras da autora, “o conceito central das telenovelas é a família [...] o drama da telenovela se constitui na maneira como a família em diversas formas sobrevive as forças que a atacam” (idem, p. 116, tradução nossa), portanto, qualquer distúrbio desta unidade tem um grande efeito dramático pois afeta a psique do personagem e portanto a nossa. Percebemos esta relação entre ataque e sobrevivência quase que literalmente no início do filme *Kill Bill – Vol. 1*, quando é estabelecida a tragédia inicial que fundamenta o storyline da protagonista em sua saga por vingança – ela é atacada no dia do seu casamento, diante de seu marido, dentro da igreja, vestida de noiva, e grávida. Na sequência desta edição (*Kill Bill - Vol. 2*), obviamente depois de diversos e complexos desdobramentos, a resolução da tragédia não se situa exatamente na concretização da vingança, mas na reunião familiar com a filha perdida, o que inferimos ser constitutivo do final feliz. Como afirmado por Hobson, a família e as relações familiares são a base da telenovela, e que sua estrutura dramática está situada na relação entre as forças que vão contra a família, e a necessidade de se sobreviver a cada agressão, ou seja, as diversas possibilidades de ação e reação dentro da trama, podendo a agressão ser direta, indireta, física, psicológica, moral, política.

Um exemplo destas diferentes forma de agressão (ou percepção de agressão) envolvendo a temática do casamento pode ser percebido no storyline de Steve e Karen (#7), que tiveram sua cerimônia interrompida pela personagem Tracy com a notícia de que estava grávida e Steve era o pai da criança. Tracy e Karen discutem, trocam ofensas, lutam fisicamente, tudo isso dentro da igreja, diante de todos os convidados. Tracy ameaça processar Steve na justiça, e no final o casamento é

adiado. Em termos das agressões, a que Hobsom se refere, vemos não apenas a luta corporal entre Tracy e Karen, mas o 'ataque' à instituição sagrada do casamento, que se expande a uma agressão contra os próprios convidados (os amigos e família), contra a santidade da igreja, enfim, contra toda uma comunidade.

Outro exemplo desta variedade de agressões é o storyline de Shelley e Charlie (#19) que traz o tema da violência doméstica. Shelley era sistematicamente agredida por Charlie e, apesar destas circunstâncias, seguiu com os planos de casamento. É interessante notar que Shelley é também uma das personagens da trama envolvida no caso de bigamia (#26) alguns anos antes – ou seja, ela já havia tido um casamento mal sucedido, e podemos inferir que as consequências deste trauma contribuíam para sua condição de vítima diante da violência de Charlie, como em uma síndrome de Estocolmo. Enfim, na hora do 'sim', Charlie responde primeiro, e quando chega a vez de Shelley, ela diz que não pode casar-se com ele, e sai correndo da igreja deixando-o no altar. Esta atitude representa um alívio para Shelley (e para a família e amigos dela e para o próprio telespectador), o que remete, como já tratamos, da relação entre fatalidade e felicidade, mas representa também uma situação de agressão contra Charlie, que foi deixado no altar e humilhado diante de todos, criando em nós expectativas quanto a este desdobramento – Shelley será feliz? Charlie buscará vingança?

Outro personagem é também reincidente no tema dos casamentos mal-sucedidos. O mesmo Steve que foi abordado por Tracy com a notícia da gravidez em 2004, se envolve em outro casamento caótico em 2009 com a personagem Becky. Na primeira tentativa de casamento, Becky passa o dia celebrando e fica tão alcoolizada que mal consegue ficar de pé na igreja. O casamento, como era de se esperar, não aconteceu. Na segunda tentativa (#15), momento que faz parte do recorte, o casamento acontece, mas a festa é interrompida pela polícia, que recebeu uma denúncia de que a noiva portava drogas. Becky de fato portava a droga, mas sem ciência disso – o material havia sido colocada em sua bolsa por um ex-namorado enciumado, e interessado em estragar o casamento.

O caso de Mavis e Derek (#43) é um dos mais curiosos. No dia do casamento, Mavis se dá conta de que não está preparada para casar. Ela então envia uma amiga para a igreja como mensageira com a finalidade de avisar a todos, inclusive ao noivo, de que não haveria casamento. Ao chegar na igreja, a amiga de Mavis encontra um



amigo do noivo que também está ali como mensageiro para informar que Derek havia também desistido do casamento. Este *double jilting*<sup>80</sup> é confuso para o público, primeiramente, pela dificuldade em estabelecer a dicotomia entre o bem e o mal – como posso ter empatia pela vítima se não consigo enxergar o vilão? Como a decisão de cancelar o casamento partiu de ambos personagens, temos a tendência de interpretar que não houve, portanto, uma tragédia. Ao contrário, podemos dizer que a concretização dos planos de casamento entre pessoas que não queriam esta situação de fato, seria a verdadeira tragédia. Mas as questões de ruptura, de agressão à instituição da família, seguem latentes aos olhos dos convidados, dos amigos, da família e da comunidade, inconformados com a situação que acabam de testemunhar, e aos olhos do público, no nível da psique, dos medos, do contexto social e dos sentimentos.

Com estes exemplos, vemos que a temática do casamento está diretamente ligada a temática da família, que é a base da trama, e por isso os storylines de casamentos invadidos, interrompidos, adiados e invalidados são tão populares. Outro fato importante do apelo dramático dos casamentos mal-sucedidos é que estes storylines representam a essência da tragédia, talvez mais até que a morte, pois englobam os elementos de todos os outros temas recorrentes que exploramos neste capítulo, como a agressão à instituição familiar em vários níveis e a perda em consequência de uma ruptura que ocorre por circunstâncias talvez evitáveis porém incontrolláveis, e que habitam o universo de nossos anseios e nossos medos.

---

<sup>80</sup> (to) jilt – verbo: terminar uma relação romântica de forma brusca e repentina (CAMBRIDGE, 2017). No Brasil, popularmente ‘dar um fora’ e no contexto do casamento, ‘abandonar no altar’. No caso de ‘double jilting’, a expressão se refere ao fato de que ambos se ‘abandonaram no altar’ mutuamente.

### 3.1.7. Tema 7 – Temas Sociais

Seguem os momentos que fazem parte de storylines que consideramos para a categoria dos temas sociais:

#### Temas sociais (5)

- # 25 - 2004 (Todd, homossexualidade)
- # 22 - 1965 (Ena/Elsie, mulheres viúvas e solteiras)
- # 21 - 2000 (Sara Lou, gravidez na adolescência)
- # 13 - 1998 (Roy/Hayley, transexualidade)
- # 17 - 2009 (Sally, cancer de mama)

No primeiro capítulo, falamos da tradição da BBC em produzir uma programação focada nos valores universais e na prestação de serviço de interesse público e como este modelo deveria ser seguido também pela TV comercial. Especificamente no ítem 1.5, ainda tratando deste tema, citamos Melo (2004) e sua teoria do paradigma anglo-americano de produção televisiva, baseada em um modelo de conhecimento e inclusão social. Vimos também ao longo de todo o capítulo 2, como a temática social foi responsável por mudanças importantes na narrativa das telenovelas como parte do elemento de representação da realidade e inclusão de grupos minoritários, especialmente após a década de 90. Por todas estas considerações, não é surpresa que dentre as 9 categorias temáticas mais recorrentes identificadas no documentário, esteja incluída a dos temas sociais.

Hobsom (2003) afirma que é errado pensar que determinados temas começaram a ser introduzidos nas telenovelas somente a partir dos anos 80, com o lançamento das concorrentes *East Enders* e *Brookside* na Inglaterra. A autora afirma que, diferente das telenovelas citadas, estes temas já eram abordados em *Coronation Street* desde sua concepção nos anos 60, porém de uma forma natural, introduzidos na vida dos personagens conforme o lugar e situação de cada um, assim como na vida real. A autora afirma que “*Coronation Street* nunca usou de obviedade em suas tramas de temática social, mas traçou e refletiu a temática regional [dos problemas

regionais] desde sua concepção” (HOBSON, 2003, p. 114, tradução nossa). E como a telenovela inglesa trata das histórias do cotidiano, o telespectador não precisava ser ‘intruído’ sobre o tema, pois entende-se que é capaz de reconhecer por si próprio os diferentes problemas e questões colocadas assim como faria na vida real. Esta forma de entender a relação entre o público e a mensagem é muito característico do modelo narrativo de Coronation Street especialmente nas primeiras décadas.

Como exemplo, observaremos o storyline de Ena Sharples e Elsie Tanner (#22). Consideramos este storyline como parte da categoria dos temas sociais em razão da constituição de suas personagens e considerando o contexto do ano de produção. Trata-se de 2 mulheres enfrentando as frustrações e dificuldades da vida sem marido no contexto dos anos 60. Elsie é uma mulher relativamente jovem, divorciada, com 2 filhos. Ena é uma senhora, viúva, que vive onde trabalha e aluga sua casa para Elsie (o número 11 da Rua da Coroação). As duas não se dão bem e estão sempre ‘se alfinetando’ e assim constantemente envolvidas em situações de conflito. Um certo dia, Ena recebe a notícia de que talvez o local onde mora seja vendido e ela então envia uma carta de aviso de despejo para sua inquilina Elsie. Elsie não aceita a notícia e as personagens colidem em uma discussão que acaba na rua e apartada por vizinhos (homens). No calor da discussão, Ena chegou a quebrar a janela da própria casa ao tentar acertar a inquilina com sua bolsa.

Apesar de parecer uma briga trivial entre duas personagens que não se gostam, este storyline remete a uma característica muito importante de Coronation Street e muito marcante nas primeiras décadas, que é a presença de personagens femininos fortes, em contrapartida aos personagens masculinos não tão relevantes e que parecem se situar em segundo plano tanto nos conflitos como nas resoluções. Como explica Hobsom (2003),

tradicionalmente, os principais personagens das telenovelas inglesas estavam situados em torno da figura matriarcal. Quando Coronation Street foi ao ar pela primeira vez em 1960, houve uma explosão de personagens femininos de todas as idades e estilos [...] os homens estavam lá, mas não tinham destaque, nem conduziam a narrativa” (p. 86, tradução nossa).

É importante notar que com exceção deste storyline de 1965, os outros 4 são todos datados entre o final dos anos 90 e a última década, o que reafirma a tendência de inserção dos temas mais polêmicos com o surgimento das telenovelas concorrentes neste período. Outro storyline envolvendo o universo feminino e único, neste recorte,

tratando da questão da saúde é a história da personagem Sally Webster (#17). O apelo dramático neste storyline começa com uma história de traição: Kevin, marido de Sally, tem um caso com Molly, que também é casada. Kevin e Molly decidem contar a verdade a seus respectivos parceiros com a intenção de retificarem suas ações e finalmente poderem ficar juntos. Kevin vai para casa com o plano de contar tudo a sua esposa (Sally) e, quando se sentam para conversar, ela o surpreende com a notícia de que foi diagnosticada com câncer de mama. Este é um momento bastante dramático na trama pois Kevin decide que não pode deixar sua esposa neste momento tão complicado, e muito menos dizer a ela que tem uma amante quando ela acaba de dizer que tem câncer, e então precisa avisar sua amante, Molly, da situação, para que ela também não conte nada a seu marido. Complicações dramáticas a parte, o fato de um caso de doença grave ser introduzida na telenovela representa, ao mesmo tempo, uma estratégia dramática e uma prestação de serviços pois, como explica Hobsom (2003), proporciona ao público a possibilidade de viver o problema e suas consequências junto ao personagem. Além disso, o elemento de continuidade, possível através da catástrofe recorrente, permite que tramas envolvendo doenças, problemas de saúde e tratamentos sejam introduzidas e trabalhadas em um ritmo normal, imitando as possibilidades da vida real.

Além das questões de gênero e de temas polêmicos, storylines envolvendo sexualidade ou orientação sexual são igualmente delicados e não podem deixar de ser incluídos em uma obra dramática realista que trate da vida cotidiana. O drama vivido pela personagem Sara (#21), que foi mãe aos 13 anos de idade no ano 2000, primeiro caso de gravidez na adolescência em *Coronation Street*, pode ser visto tanto como uma questão de gênero como uma questão de sexualidade. Enquanto alguns críticos podem entender um plot como este pode servir como 'mal exemplo' para as milhares de jovens que acompanham a telenovela, considerando o risco da glamourização da questão, a sua função enquanto serviço público é inegável, tanto em termos dramáticos como em sua repercussão social, dado que a adolescência é o período mais complexo da exploração da sexualidade, e a gravidez indesejada é um dos grandes dramas sociais que afligem especialmente as mulheres.

Brunsdon (1997) explica que o prazer de se assistir a uma telenovela está relacionada, igualmente, ao desejo do público saber como se desenvolverão os

desdobramentos na trama, e a necessidade de confirmar sua própria especulação sobre o que vai ou não acontecer. Assim, o processo se torna mais interessante que o desfecho em si. No caso da gravidez de Sarah, a especulação gira em torno da pouca idade, da família, da reação dos vizinhos, dos riscos à saúde de Sarah e de seu bebê, do futuro de Sarah tendo sido mãe tão jovem, e assim por diante.

Outro tema social envolvendo a mesma personagem foi comentado no capítulo 2 (ítem 2.5), com a questão do *internet grooming*, expressão que denota a ação de pedófilos se fazem passar por adolescentes através das redes sociais para atrair outros adolescentes. Uma questão que não abordamos no capítulo, mas que consideramos importante abordar aqui, diz respeito à cronologia dos acontecimentos em torno da vida desta personagem. Sara engravida aos 13 anos, em 2000, e o problema de *internet grooming* ocorre quando ela tem 14 anos, em 2001, e portanto já era mãe. É comum, no contexto das normas sociais, imaginar que a maternidade é transformadora ao ponto de não fazer sentido que uma mulher, e mãe, pudesse ter qualquer preocupação ou interesse em sua vida que não fosse estritamente a criação do filho – o que dizer de uma mulher, com um filho pequeno ‘para criar’, que se ocupa em investir tempo e energia para buscar ‘homem’ pela internet?

A importância deste plot está justamente na forma como a telenovela atua no entremeio entre a ficção e a realidade, da percepção de certo e errado, não por oferecer a fórmula mágica do modelo perfeito, mas por servir como ponto de partida no trabalho de discussão e reflexão sobre temas sociais, especialmente aqueles que ainda são considerados tabu, como por exemplo o fato de que uma garota de 13 anos, apesar de ter engravidado e ser mãe, continua sendo uma garota de 13 anos, ou o fato de uma mulher, pelo fato de ser mãe, não deixa de ser mulher, e não deixa de buscar os mesmo objetos de valor social que outras pessoas buscam, o que inclui a busca do amor e da realização pessoal. Em um caso recente no Brasil, um experimento social<sup>81</sup> serviu para demonstrar este tabu. No experimento, a professora Fernanda Teixeira, de 27 anos, no aplicativo de relacionamentos Tinder, inclui em seu perfil a informação de quem tem filho. Como resultado do experimento, Teixeira relata a série de abusos verbais e ofensas que recebeu de homens desconhecidos,

---

<sup>81</sup> Fonte: Revista Crescer: <http://revistacrescer.globo.com/Curiosidades/noticia/2017/05/experiencia-de-mae-solo-no-tinder-revolta-redes-sociais.html>

inclusive alguns que também posam em fotos com crianças e também informam que têm filhos, pelo fato de ela ser mãe solteira e buscando relacionamento.

A polêmica segue no tocante à homossexualidade nas séries dramáticas. Casos como o do personagem Todd (#25), que é um jovem que se descobre homossexual na trama, são mais comumente explorados nas telenovelas, séries e cinema do que, por exemplo, o caso de Hayley (#13), que trata da transexualidade. Neste storyline, a personagem Hayley, recém-chegada na cidade, tímida, tranquila e de pouca relevância na trama nesta fase, vai aos poucos se envolvendo com os demais personagens até que se vê obrigada a revelar a seu então par romântico (Roy Cooper) que é, na verdade, um homem. A introdução de Hayley como personagem na trama é de enorme importância dentro do modelo inclusivo que rege as produções dramáticas inglesas. Ao tratar das responsabilidades sociais nas produções midiáticas, Melo (2004) afirma:

Difícil, ampla e polifacética é sem dúvida a batalha da cidadania. Ela se opera no âmbito das sociedades nacionais, que precisam romper as estruturas ancestrais de exclusão social, no sentido de garantir oportunidades equânimes a todas as camadas da população para desfrutar os benefícios do progresso (MELO, 2004, P. 35).

A 'batalha' aqui colocada por Melo se refere ao modelo latino-americano, que, segundo o autor, possui raízes ideológicas opostas ao modelo anglo-americano. Como já mencionamos, o modelo anglo-americano está voltando para a propagação do conhecimento, cultura e dos valores universais e inclusivos. A personagem transexual Hayley, introduzida na trama em 1998, foi o primeiro personagem transexual em uma telenovela inglesa, e o primeiro personagem transexual com papel permanente em qualquer série ou telenovela no mundo. Inicialmente, havia a intenção de que esta personagem tivesse um papel cômico na trama, e haviam críticas quanto ao excesso de clichês e estereótipos associados à personagem. A equipe de produção contrata a ativista transgenero Annie Wallace para prestar consultoria aos roteiristas e à atriz, Julia Hesmondhalgh, o que foi essencial para o correto dimensionamento da personagem e a fluidez de seu storyline com o público. Hayley se apaixona por um amigo que mais tarde também se apaixona por ela, porém não sabe de sua história de transformação de Harold para Hayley. Após muitos desdobramentos, os dois formam um dos casais mais memoráveis de Coronation Street. Com a instauração, no Reino Unido, da lei que garantia o

reconhecimento dos indivíduos transexuais conforme o gênero com o qual se identificam (*Gender Recognition Act 2004*), a personagem Hayley e seu par, Roy Crooper, puderam finalmente casar-se legalmente, após terem celebrado uma cerimônia não-oficial em 1999. Em 2014, Hayley é diagnosticada com câncer pancreático terminal, e decide pela eutanásia, outro tema polêmico. A relevância da presença de um personagem, com características de protagonista, como Hayley, não se limita à possibilidade (ou necessidade) de inserção de um personagem que crie polêmica, sobreviva alguns episódios, e depois seja descartado, e sim na sua permanência, cumprindo assim sua função de informar, conscientizar e, sobretudo, de incluir, pois é na inclusão que a telenovela atua como agente de mudança social.

### 3.1.8. Tema 8 – Simbólicos

Os storylines que fazem parte desta categoria temática envolvem storylines que têm seu significado atrelado, de alguma forma, à história de Coronation Street como um fenômeno midiático e também sua significação para a sociedade inglesa na relação entre ficção e realidade.

#### Simbólicos (3)

- |   |   |
|---|---|
| # | 44 - 1977 (Rainha Annie, o personagem como ator)  |
| # | 37 - 2005 (Clube do livro, Sir Ian Mckeelen)      |
| # | 28 - 1960 (Primeiro episódio, raízes ideológicas) |

Os telespectadores, quando questionados sobre suas motivações para assistirem telenovelas, tendem a evidenciar “o escapismo, o realismo, a relação com os personagens, a resposta crítica, a solução de conflitos, a significância em suas vidas, a experiência emocional e o fator entretenimento” (LIVINGSTONE, 1988, n.p., tradução nossa) como as principais razões. Segundo a autora, o público tende ao envolvimento pessoal com os conflitos retratados na trama.

Enfatizamos, no capítulo anterior, a relação entre a narrativa e os personagens de Coronation Street e aquilo que pode ser considerado ‘real’ para seus telespectadores. É nesta relação que Coronation Street foi criada, e é com esta base que sua narrativa se desenvolve desde o princípio. Esta estética e discursividade está amparada no Realismo Social, e mais especificamente nos elementos do British Soap como expressão dos planos de significação do reconhecimento. Na obra ‘Dos Meios às Mediações’, ao tratar das características específicas de identidade nos melodramas, o pesquisador Jesus Martín-Barbero estabelece uma diferença entre o que é reconhecível, do ponto de vista da alienação, e portanto inútil à função social da produção dramática pois impõe valores no lugar de debate-los, e o reconhecimento em termos daquilo que se busca conhecer enquanto identidade, na “luga por se fazer reconhecer” e pela “secreta conexão entre o melodrama e a história” dos povos dos países sulamericanos (2003, p. 317). No tocante às telenovelas inglesas, Livingstone comenta que “não estão primariamente problematizadas em torno dos conflitos universais cujas origens e resoluções estão além do controle humano” (1998, p. 62), e que, muito pelo contrário, dependem de diversos agentes que tratem das mais diferentes questões no âmbito ‘natural’ da vida comum, o que ao final faz da telenovela uma narrativa “essencialmente confusa e contraditória” (idem), assim como a própria vida. Os storylines que fazem parte da categoria temática simbólica vêm a ilustrar esta relação ‘confusa e contraditória’ entre a telenovela e a realidade.

Começaremos pelo começo, o primeiro episódio de Coronation Street (#28). Apesar de já termos detalhado, no primeiro capítulo, o processo de criação pelo então roteirista Tony Warren, sua fundamentação em termos identitários (não propositais e justamente por isso tão perninentes ideologicamente) e suas raízes no conceito de “rua” e comunidade, nos interessa enfatizar a importância da narrativa deste primeiro episódio em particular para o sucesso de Coronation Street e para sua aceitação pelo público como algo crível, e para isso recorreremos ao pensamento de Hobsom (2003) sobre como a telenovela se apresenta ao público:

As telenovelas contam histórias. As histórias são contadas através de seus personagens. (...) Quando uma nova telenovela é lançada, ela precisa começar lentamente, pois assim o público pode conhecer melhor os personagens antes que qualquer grande trama relacionada aos principais personagens aconteça. Os personagens devem ser apresentados; o público precisa saber quem eles são antes que as grandes histórias de desenvolvam (p. 81, tradução nossa).



Quando Hobsom afirma que os personagens devem ser apresentados, ela usa, no texto original, a palavra *introduced*, ou seja, não se trata da apresentação enquanto exibição ou demonstração, mas sim da apresentação enquanto ‘permitir conhecer’, da mesma forma que atuamos quando conhecemos uma pessoa pela primeira vez. Com o passar dos anos e com todos os storylines e desdobramentos em Coronation Street, seus personagens mudam, evoluem, retrocedem, logram vitórias, sofrem derrotas, se ajustam a novas realidades, mas assim como na vida real, carregam dentro de si a sua essência. Em outras palavras, no primeiro episódio de Coronation Street em 9 de dezembro de 1960, os personagens e suas vidas foram apresentados ao público pela primeira vez, e a evolução de suas vidas no decorrer das semanas, meses e anos que estariam por vir seriam sempre consistentes com a essência inicialmente apresentada, apesar das adversidades e mudanças que possam ocorrer, como é de se esperar.

Outro momento que faz parte deste recorte e considerado na temática simbólica é o storyline do clube do livro (#37). Ian Mckeelen é um famoso ator britânico que protagonizou diversos filmes, dentre os mais recentes e conhecidos produções como *X-Men*, *O Código Da Vinci* e *Senhor dos Anéis*. Neste plot, Mckeelen interpreta o personagem Mel Hutchwright, ou melhor, se faz passar por ele. Na trama, alguns personagens de Coronation Street fazem parte de um clube de leitura e um dos autores favoritos desse grupo é Mel Hutchwright. O personagem de Mckeelen entra no clube de leitura e se faz passar por este autor para conseguir vantagens pessoais, como alojamento, bebidas grátis, entre outros. O impostor é adorado e idolatrado por todos até que, em dado momento, o personagem é desmascarado por um dos membros do clube, o personagem Ken Barlow, e vai embora deixando assim a trama. O interessante aqui é que, segundo informado no documentário, a participação deste reconhecido ator na trama se devia a um desejo pessoal do mesmo, não relacionada à compensação financeira ou busca de reconhecimento em sua profissão, mas do desejo de fazer parte de algo que tem um significado específico para ele como sujeito inglês, o que demonstra a importância de Coronation Street enquanto arte dramática significativa para a sociedade inglesa – uma verdadeira instituição britânica, como se referem alguns autores.

Em um outro plano, mas ainda dentro das relações entre realidade e ficção, está o storyline da Rainha Annie (#44). Os personagens de Coronation Street se reúnem para fazer uma encenação na qual a personagem Annie Walker faz o papel da Rainha Elisabete II, enquanto os demais personagens representam outros membros da família real. Neste ano (1977), foi comemorado o Jubileu de Prata<sup>82</sup> da Rainha Elisabete II na vida real, motivo pelo qual criou-se este storyline na telenovela. O interessante desta representação é o fato de que os atores fazem uma dupla interpretação – interpretam um personagem incorporando outro personagem que representa uma figura pública da vida real<sup>83</sup>. Este fato nos chama atenção, primeiramente, pela relação com a realidade, dado que os personagens decidem organizar este *play* em razão das comemorações do jubileu da Rainha, e também pela questão da identidade e da essência narrativa de Coronation Street, que em seu início, na década de 60, se fundamenta em uma narrativa teatral e gramática de palco, como explicamos no capítulo 2.

### 3.1.9. Tema 9 – Despedidas

Apenas 2 momentos fazem parte da categoria de despedidas:

#### Despedida (2)

- |   |                          |
|---|--------------------------|
| # | 40 - 1995 (Bet Lynch)    |
| # | 12 - 1987 (Hilda Odgens) |

Os storylines identificados como parte desta categoria temática poderiam ter sido incluídos na temática anterior (dos simbólicos), especialmente porque, nos 2 momentos identificados nesta categoria, as questões de significância e reconhecimento (Livingstone e Martín-Barbero), que tratamos no item anterior,

<sup>82</sup> O Jubileu de Prata se refere a comemoração de 25 anos de ascensão ao trono da Rainha Elisabeth II. Este ano (2017) a Rainha Elisabeth II completou 65 anos de trono, denominado jubileu de Safira, e é considerada a monarca com mais tempo de trono na história britânica. Fonte: <http://edition.cnn.com/2017/02/06/europe/queen-elizabeth-sapphire-jubilee/>

<sup>83</sup> Alguns anos mais tarde, o set de filmagens recebe a visita da Rainha Elisabete em pessoa, o que foi considerado um acontecimento de grande simbolismo para os produtores, e no qual a rainha ‘assume’ que também assiste Coronation Street (Documentário ‘Coronation Street – 50 years, 50 moments’).

também se aplicam. Porém, decidimos situá-los em uma categoria distinta para assim enfatizar seus elementos específicos.

No capítulo 2 (item 2.5), tratamos do *British Soap Awards*, premiação ao estilo 'Oscars' específico para o gênero telenovelas no Reino Unido. Como comentado, várias categorias integram o quadro de premiações sendo alguns decididos por voto popular e outros por um painel de jurados especializados. Categorias como melhor ator, melhor cena ou melhor storyline são comuns e similares a outros tipos de premiações deste tipo no mundo, mas uma categoria em especial nos chama a atenção e se aplica aos storylines de despedida, a categoria '*best exit*', que se refere às saídas de personagens da trama durante a vida da telenovela.

Primeiramente, a simbologia deste tipo de premiação faz jus ao reconhecimento da relação entre público e personagem pois, com o passar dos anos e décadas, conexões parasociais são estabelecidas, como vimos no tópico anterior. Diferente dos filmes, nos quais independentemente das tensões, conflitos e tragédias envolvidas, há quase 100% de certeza de que os heróis e seus pares sobreviverão e serão vencedores no final (tanto que quando não ocorre, temos quase 100% de certeza que será produzida uma sequência, para que então esta sobrevivência e vitória possam ser concretizados), no modelo inglês de teledramaturgia isso não ocorre de forma tão simples. No caso das British soaps, especialmente no sentido de seu formato 'infinito', e com exceção das adversidades externas à trama, como a saída de atores por diversos motivos, é praticamente impossível manter todos os personagens ativos na trama, por mais queridos que sejam pelo público, e mesmo com os atuais 5 episódios semanais. É impossível também remover apenas os personagens problemáticos (os vilões) e manter apenas os 'mocinhos', mesmo porque muitas vezes um mesmo personagens pode ter características de vilão e herói em diferentes momentos e situações. E é igualmente impossível que todas as saídas ocorram através de plots de morte, como se essa fosse a única forma justificá-la. Assim como na vida real, as rupturas acontecem, as despedidas fazem parte, e nem sempre, ao nosso olhar, são justas.

No período que compreende o início das premiações do British Soap Awards até 2013, num total de 15 anos, *Coronation Street* e *EastEnders* sempre estiveram no topo entre as favoritas (anexo 9), com um total de, respectivamente, 44 e 42 prêmios cada. Porém, na categoria '*best exit*', *Coronation Street* acumula mais que o triplo de

premiações em relação a sua maior concorrente, com 7 prêmios contra 2. O fato de Coronation Street ser 25 anos mais velha que EastEnders não justifica esta diferença pois as duas já existiam quando se iniciou esta premiação e, portanto, concorrem desde a primeira edição do evento.

Segundo Cohen (2004), existe uma relação parasocial entre o telespectador e as figuras da mídia, desde âncoras de telejornal até personagens de telenovela. O autor explica que “muitos casos de fãs se reunindo para protestar sobre a remoção de uma série ou de um personagem sugere que algumas pessoas se sentem fortemente conectadas a seus personagens midiáticos favoritos” (idem, p. 199, tradução nossa). O que consideramos, portanto, como principal razão neste caso, é o efeito parasocial ao que se refere Cohen, pois os anos de vantagem que Coronation Street leva em relação à telenovela rival, são anos de construção ideológicas e de desenvolvimento da relação entre personagens e público, em um contexto de representação e reconhecimento. Isso explicaria, por exemplo, porque o episódio com a maior índice de audiência registrada nos 50 anos de Coronation Street – 26,6 milhões de telespectadores – foi o episódio da despedida da personagem Hilda (#12) no Natal de 1987. Como consta no documentário, a saída da personagem Hilda se deu pois a personagem se encontrava sem função na trama, já viúva e com pouco envolvimento nos novos plots. A despedida de Hilda após 23 anos na trama reflete os aspectos do elemento de continuidade de Coronation Street, não na condição de instituição cultural, mas como um produto televisivo que garante seu espaço na mídia através da evolução, da transformação, da adaptação, da busca pela relevância em seu social e como entretenimento. A saída da personagem Bet (#40) vem também carregada de simbologia. Após 1 década gerenciando o bar local (o Pub Rovers Return), a personagem recebe uma proposta para comprá-lo, e sem conseguir o capital (após uma disputa com sua enteada), acaba sendo obrigada a deixar tudo para trás – seu trabalho, sua casa e seus amigos. As circunstâncias da despedida podem ser vistas como injustas pois uma personagem muito querida precisou ir embora em razão de dificuldades financeiras. O storyline, porém, foi escrito com a intenção de sustentar a narrativa pretendida (a despedida) porém de forma que pressupõe que a personagem irá

finalmente realizar seu sonho de viver em Tenerife<sup>84</sup>. Este ‘fechamento’ com final feliz, que no modelo de produção das telenovelas inglesas não é um fator mandatória no desenvolvimento da trama, serviu como estratégia para ‘amenizar o sofrimento’ dos fãs com a saída da personagem, reduzindo significativamente a dor pela da quebra da relação parasocial, como colocado por Cohen. Fica, para o telespectador, o sentimento de que ‘foi melhor assim’, e que a vida segue.

< f i m >

---

<sup>84</sup> Província de Santa Cruz de Tenerife, parte da Comunidade Autónoma de Canárias, na Espanha. Sobre tudo por questões climáticas, a Espanha, especialmente suas ilhas, são um destino fortemente frequentado pelos Britânicos, portanto o desejo desta personagem faz sentido no contexto social do telespectador.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização deste trabalho foi motivada, em primeiro lugar, pela curiosidade que sempre se aflora quando comenta-se que existe uma telenovela que está no ar no Reino Unido há mais de 50 anos. Muitos assumem que este feito só é possível se os episódios são repetidos, ou se funcionam por temporadas: é estilo *Malhação*? perguntam. Alguns questionam como os atores podem seguir por décadas interpretando o mesmo personagem, sendo que o ator envelhece, como se algo impedisse que o personagem também envelheça. Outros, acostumados à temporalidade quase imutável das telenovelas que consomem apenas alguns meses entre início e fim, perguntam se trata-se de uma telenovela de época, suspensa há meio século em um mesmo espaço de tempo que não passa e não termina. E o que acontece se um ator morre? Como se o mesmo não pudesse acontecer durante a produção de um filme ou minissérie, ou qualquer situação da vida, pois onde há vida, a morte é sempre uma possibilidade. Outros ainda, questionam quem exatamente assiste esta telenovela, e como pode uma pessoa que não a siga deste o primeiro episódio entender as histórias e quem é quem entre os personagens. Como posso gostar de algo que não conheço, que não entendo, que já estava em pleno curso 20, 30 anos antes de eu nascer? Para nós, que temos nas novelas Globais nossa referencia mais próxima de como funciona uma telenovela, estes são questionamentos totalmente aceitáveis, dúvidas que qualquer um de nós teria. Para um britânico, porém, não. Porque para ele, esta forma de funcionamento da telenovela constitui o modelo padrão, parte do repertório cultural de seu povo.

Partindo destes questionamentos, chegamos ao nosso principal problema de pesquisa: que fatores possibilitam que *Coronation Street* se mantenham no ar durante tantos anos? Para responder esta pergunta, nos debruçamos sobre sua história, seu modelo de produção e sua narrativa. Descobrimos que há um diálogo entre estes elementos e a forma como a sociedade é representada e se reconhece em *Coronation Street*, e que se concretiza através de elementos de representação pertinentes ao real e ao verdadeiro. A partir desta constatação, nos guiamos primordialmente por 3 hipóteses para justificar a longevidade de *Coronation Street*, sendo a primeira referente ao modelo de produção, o segundo referente a sua

relevância social e a terceira fundamentada em sua pertinência temática.

A primeira hipótese, na qual a longevidade de *Coronation Street* é determinada pela incorporação, em seu modelo de produção, das diretrizes de prestação de serviço de interesse público, se comprova no âmbito do funcionamento dos sistemas de televisão público e comercial no Reino Unido. A BBC era reconhecida pela qualidade de suas produções mas criticada pelo insuficiente apelo popular, por isso a necessidade de terminar o sistema de monopólio e possibilitar a diversificação dos conteúdos através da concorrência. Esta descentralização poderia ter sido desastre, mas o interesse do poder público em insistir, sistematicamente, que o novo sistema não seguisse o modelo norte-americano, conhecido por seu caráter mercantilista e corporativista, foi a chave para que a TV comercial funcionasse de forma independente quanto às fontes de financiamento, porém submetida às normas e controles que garantissem a qualidade de seus conteúdos.

Para nós é evidente que a relação entre a televisão americana e o consumismo estava 'atravessada' pelo poder corporativo por meio da indústria da propaganda, e apenas em vista deste modelo é que podemos apreciar as particularidades de funcionamento do modelo britânico de produção televisiva, e mais especificamente o lugar social da telenovela *Coronation Street*, que é nosso objeto de pesquisa e cuja produção se inicia justamente neste período, no início dos anos 60. Em muitos casos, a qualidade e rentabilidade dos conteúdos televisivos estão diretamente ligados ao alto custo de produção, o que acarreta na necessidade de alto investimento financeiro. Porém, como vimos no modelo inglês de comunicação pública, ainda que o lucro não seja uma prioridade na radiodifusão, se as redes de TV comerciais asseguram seu capital em grande parte através da produção de entretenimento, então a discussão em torno da produção de entretenimento pela TV pública tem sim seu espaço, ainda que com ressalvas. Se realmente de um lado, a pressão pela geração de lucro direciona a produção da TV comercial para conteúdos de menor interesse sócio-cultural, dando portanto preferência aos conteúdos mais comerciais e vendáveis, afirmar que a TV pública não deve produzir entretenimento semelhante aos formatos da TV comercial – como telenovelas e reality shows, por exemplo – tampouco deve ser tomado como verdade absoluta, especialmente quando comparado a outros modelos de TV pública que utilizam o entretenimento

com sucesso, e sem descaracterizar sua função como prestador de serviço de interesse público.

O sucesso do modelo comercial no Reino Unido foi possível através de um sistema no qual se produziam conteúdos com apelo mais popular e diversificado, porém sem renunciar as diretrizes do serviço público. Quando Coronation Street é criada, ela possui todas as características de uma verdadeira obra literária, ainda com a linguagem teatral correspondente a este período histórico, como as produções da BBC, porém representativo da realidade daquele grupo com o apelo regional, linguístico, identitário e cultural que se manifestava no engajamento com a audiência. Quanto a esta questão do modelo e das diretrizes, o que percebemos de fato é que graças à excelência da BBC, a sociedade britânica sabia o que deveria fazer, e graças ao modelo norte-americano, sabia o que não deveria fazer. A hibridez da TV comercial, financiada de maneira privada mas investida na prestação de serviço de interesse público, é a chave que garante o sucesso de Coronation Street desde seu início.

Na segunda hipótese, estipulamos que a longevidade de Coronation Street é determinada pela relevância social de sua narrativa atuando como espelho da sociedade e palco para a discussão de temas de interesse público nos moldes do Realismo Social. Esta hipótese também se comprova, especialmente no decorrer do segundo capítulo, quando estabelecemos um paralelo entre o contexto sócio-histórico e a evolução de Coronation Street com o passar das décadas. O que ficou claro, especialmente na década de 60 e 70, quando Coronation Street ainda não tinha concorrentes à sua altura, é que sua narrativa já tratava de questões sociais como a condição da mulher, especialmente através da representação de personagens matriarcais, pilares de suas comunidades, porém sem a intenção de fazê-lo. Os próprios elementos constitutivos da telenovela inglesa se bastavam no momento da criação dos storylines e na condução do desenvolvimento da trama e seus personagens. Nas décadas posteriores, este modo de produção continua, porém de forma menos orgânica, impulsionado pela concorrência, principalmente com Eastenders, da BBC. O que concluímos nesta fase, é que o maior valor de Coronation Street, que é sua identidade, se perde em parte a partir da década de 90, em razão da tentativa de estabelecer semelhanças com os modelos narrativos de suas concorrentes, sendo que, em princípio, são as concorrentes que se apropriam



do estilo narrativo de *Coronation Street*. O número de mortes, nascimentos e casamentos a partir da década de 90, o aumento do número de personagens problemáticos, os excessos e exageros tanto em termos de texto como de contexto, foram responsáveis pela perda, em parte, da essência narrativa dos velhos tempos. Esta perda, porém, não significa a descaracterização de sua essência, pois apesar da questão da concorrência, o lugar da telenovela como espelho da sociedade pode e deve permitir a transformação, tanto dos modos de vida, como do panorama urbano e dos temas abordados, conforme a demanda social. Se a telenovela não se transforma, ela deixa de ser relevante. Se os problemas e atribulações do mundo não chegam à telenovela, ela não está cumprindo sua função social.

A terceira hipótese, que trata da longevidade de *Coronation Street* através de sua pertinência temática, também foi comprovada especialmente durante o desenvolvimento do capítulo 3, no qual constatamos a assimilação das questões do cotidiano através dos elementos de representação e reconhecimento que estabelecem os vínculos parasociais com o público. Pudemos comprovar que os telespectadores são motivados pela afinidade, pelo sentimento de que aquilo que acontece na tela, também acontece em sua vida, e se não aconteceu, poderá acontecer, e se nunca aconteceu, poderia ter acontecido. Significa que a relação deste público com as telenovelas parte do princípio do possível e do real, daquilo que é ou parece verdadeiro, notado nos traços de regionalismo, na ambientação, nas falas, nas temáticas abordadas, e na consistência entre a história da trama e a da vida real do telespectador. A estrutura temática de *Coronation Street* reflete um modelo de produção fundamentado nos desejos, crenças e necessidades de sua audiência, e ao mesmo tempo aberto às transformações sem descaracterizar sua essência. Em *Coronation Street*, o maior protagonista é a própria rua, e o público é seu principal personagem.

De todas estas constatações, o que acreditamos ser a maior contribuição desta pesquisa, e que corresponde à conclusão mais importante, refere-se ao debate sobre o papel dos sistemas públicos de comunicação, e a forma como enxergamos e compreendemos a produção de entretenimento popular. De uma certa forma, nos acostumamos com o discurso elitista que perpetua noções equivocadas sobre as produções televisivas e mais equivocadas ainda sobre seus consumidores. A categorização sistemática que existe entre os diferentes tipos de programação,

relegando as telenovelas e os reality shows uma posição marginalizada, faz com que indivíduos de um nível social minimamente superior repudiem quaisquer projetos de democratização dos conteúdos. Na Espanha e Inglaterra, por exemplo, é a TV pública, respectivamente a RTVE e a BBC que possuem os direitos de transmissão do formato MasterChef, do grupo Endemol, e outros tipos de programação de apelo popular e que possuem sim uma função social, são comissionados e produzidos pela TV pública. Curiosamente, muito gente não imagina que um país como a Inglaterra, ou como a França, ou mesmo Japão, produzem e consomem telenovelas. Imaginamos que isso é coisa de brasileiro (pobre, desocupado, sem interesse em conteúdos culturais). A diferença no modelo inglês é que há uma tendência no consumo das produções locais, em razão dos elementos de significação e da tradição das British Soaps, enquanto outros países ainda dependem muito da importação de telenovelas, especialmente as latino-americanas. Em um universo de mais de 230 canais pertencentes a 22 diferentes *broadcasters* no Reino Unido, os que integram as redes BBC e ITV, juntas, dominam mais da metade do mercado nacional (*the audience share*). Estes números são especialmente interessantes se levarmos em consideração que a BBC e a ITV, as duas maiores *broadcasters* do Reino Unido, são respectivamente uma corporação pública e outra de cunho comercial, com fontes de financiamento totalmente distintas, e que ainda assim competem em pé de igualdade por audiência, inclusive produzindo conteúdos similares, como no caso das telenovelas. Basicamente, a visão negativa da cultura de massa faz parte do imaginário classista e de um conceito de cultura erudita e elitista que inibe o pensamento sobre como a mídia pode ser um instrumento democrático. Neste contexto, e com base no modelo britânico, entendemos que as TVs públicas devem se ocupar de produzir entretenimento de qualidade que cumpra uma função social, especialmente no tocante à representação das minorias, e as TVs comerciais devem ser melhor fiscalizadas, evitando-se os abusos em nome do mercado e do lucro.

## BIBLIOGRAFIA

### Referências Bibliográficas

ALLEN, Robert Clyde. To be continued... Soap operas around the world. London: Routledge, 1995.

ABRAMO, Fundação Perseu. Pesquisa de Opinião Pública - Democratização da Mídia. NEOP - Núcleo de Estudos e Opinião Pública. 2013 [online] – Disponível em: [http://novo.fpabramo.org.br/sites/default/files/fpa\\_pesquisa\\_democratizacao\\_da\\_midi\\_a\\_0.pdf](http://novo.fpabramo.org.br/sites/default/files/fpa_pesquisa_democratizacao_da_midi_a_0.pdf) - Acesso: 14/03/2016

ALLEN, Robert Clyde. To be continued... Soap operas around the world. London: Routledge, 1995.

BALDWIN, John R. et al. Redefining Culture: Perspectives Across the Disciplines. Mahwah: Lawrence Erlbaum, 2008

BALOGH, Ana Maria. O discurso ficcional na TV: Sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BBC. 1953: Queen Elizabeth takes coronation oath. On this day – 1950-2005. [online] Disponível em: [june/2/newsid\\_2654000/2654501.stm](http://news.bbc.co.uk/1/hi/2654000/2654501.stm) > Acesso em: 03 set. 2011 <<http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/>

\_\_\_\_\_. History of the BBC: The Birth of TV. [online] Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/historyofthebbc/birth-of-tv> > Acesso em: 25 Abr. 2017

\_\_\_\_\_. The birth of Python. [online] Disponível em: <[http://news.bbc.co.uk/2/hi/special\\_report/1999/10/99/monty\\_python/455585.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/special_report/1999/10/99/monty_python/455585.stm)> Acesso em: 01 Mar. 2012

BLOXHAM, Andy. British humour 'dictated by genetics'. The Telegraph, 2008 [online] Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1581251/British-humour-dictated-by-genetics.html>> Acesso em: 20 Jan. 2012

BONAT, Debora. Metodologia da Pesquisa. Curitiba: IESDE, 2009

BRUNSDON, Charlotte. Screen tastes: soap opera to satellite dishes. London: Routledge, 1997.

BUCCI, Eugênio. A audiência na TV Pública. [online] Observatório da Imprensa: Edição 530. Mar 2009. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/jornal-de-debates/a-audiencia-na-tv-publica/> - Acesso em: 12/05/2016

\_\_\_\_\_. TV Pública e Entretenimento. [online] Revista Piseagrama, Num. 03, Ano 01, p. 40-43, 2011. Disponível em: <http://piseagrama.org/tv-publica-e-entretenimento/> - Acesso em: 15/01/2016

\_\_\_\_\_. TV Pública não deve fazer entretenimento [online] Observatório da Imprensa: Edição 416 - 16/01/2007. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/tv-em-questao/tv-publica-nao-deve-fazer-entretenimento/> - Acesso em: 22/12/2015

CASHMORE, Ellis. ...e a televisão se fez. São Paulo: Summus, 1998

COELHO, Teixeira. O que é indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2013.

COHEN, Jonathan. Parasocial break-up from favorite television characters: The role of attachment styles and relationship intensity. *Journal of Social and Personal Relationships*. v. 21, n. 2, 2004, p. 187-202

CREEBER, Glen. *The Television Genre Book 3ed.* United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2015

EGAN, Sean. *50 years of Coronation Street: the very unofficial story.* Grã-Bretanha: Askill Publishing, 2010.

FAHRAEUS, Anna; ÇAMOGLU, Dikmen Yakali. *Villains and Villainy – Embodiments of evil in literature, popular culture and media.* Amsterdã: Rodopi, 2011.

FINCH, John et al. *Granada Television. The first generation.* Manchester: Manchester University Press, 2003.

FORUM NACIONAL DE TV'S PUBLICAS, I: Diagnóstico do Campo Público de Televisão. *Caderno de Debates* [online]. Brasília: Ministério da Cultura, 2006. Disponível em: [Disponível em: http://www2.cultura.gov.br/upload/livro\\_TV\\_s\\_24-11\\_1164825028.pdf](http://www2.cultura.gov.br/upload/livro_TV_s_24-11_1164825028.pdf) - Acesso em: 25/04/2016

GEPHART, R. From the editors: qualitative research and the Academy of Management Journal. *Academy of management journal*, v. 47, n. 4, 2004.

GODOY, A. S. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. *RAE – Revista de administração de empresas*. v. 35, n. 2, 1995, p. 57-63.

GOSLING, Ray [video]. *The Coronation Street Years – Part 1 to 5* – Link: <http://www.raygosling.org/television.html> - 1995

HOBSON, Dorothy. *Soap Opera.* Cambridge: Polity Press, 2003.

IMBERT, Gerard. Azar, conflicto, accidente, catástrofe: figuras arcaicas en el discurso posmoderno (entre lo eufórico y lo disfórico). *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, 2002, p. 19-30.

INTERVOZES. Sistemas Públicos de Comunicação no Mundo. Experiências de 12 países e o caso brasileiro. São Paulo: Intervozes/Paulus, 2009.

JENKINS, Simon. A short history of England. Londres: Profile Books, 2011

JENSEN, Klaus Bruhn; JANKOWSKI, Nicholas W. A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research. London: Routledge, 1991

JOANNOU, Maroula. Contemporary women's writing: From the Golden Notebook to The Color Purple. Manchester: Manchester University Press, 2000.

JOHNSON, Catherine. TURNOCK, Rob. ITV Cultures – Independent Television Over Fifty Years. Berkshire: Open University Press, 2005

JONES, Mark. The history of the UK radio licence [online] Disponível em: <<http://www.radiollicence.org.uk/index.html>> Acesso em: 04 Abr. 2011

KELLY, Stephen F., JONES, Judith. Forty Years of Coronation Street – A collection of memories. London: Boxtree/Macmillan, 2000.

LACEY, Stephen. British realist theatre: the new wave in its context 1956-1965. London: Routledge, 1995.

LAY, Samantha. British Social Realism: From Documentary to Brit-grit. London, Wallflower, 2002.

LEAL FILHO, Laurindo Lalo. A melhor TV do mundo: o modelo britânico de televisão. São Paulo: Summus, 1997

LITTLE, Daran. The Women of Coronation Street. Londres: Boxtree, 1998

LIVINGSTONE, Sonia. Audiences and Publics: When cultural engagement matters for the public sphere. Bristol: Intellect Books, 2005.

\_\_\_\_\_. Making Sense of Television: the psychology of audience interpretation. London: Routledge, 1998.

\_\_\_\_\_. Why people watch soap opera: An analysis of the explanations of British viewers. European Journal of Communication. v. 3, n. 1, 1988.

LYALL, Sarah. On British Soaps, the Poor and the Jobless. The New York Times [online] Disponível em: <http://www.nytimes.com/1997/06/29/arts/on-british-soaps-the-poor-and-the-jobless.html> - 1997, Acesso em: 23 jan. 2017

MANDER, Jerry. Four arguments for the elimination of television. New York: Marrow Quill, 1978.

MARWICK, Arthur. British Society since 1945. London: Penguin Books, 2003

MCQUAIL, Dennis. Teorias da Comunicação de Massa. Porto Alegre: Penso, 2013

MELO, José Marques de. A Esfinge Midiática. São Paulo: Paulus, 2004.

MEN. Manchester Evening News. Coronation Street 50 Years: 50 fascinating facts from Weatherfield - 2010. [online] Disponível em:  
<[http://menmedia.co.uk/manchestereveningnews/tv\\_and\\_showbiz/s/1334594\\_coronation\\_street\\_50\\_years\\_50\\_fascinating\\_facts\\_from\\_weatherfield](http://menmedia.co.uk/manchestereveningnews/tv_and_showbiz/s/1334594_coronation_street_50_years_50_fascinating_facts_from_weatherfield)>

ORLANDI, Eni P. Análise de Discurso: Princípios & Procedimentos. 7ª Edição. Campinas: Pontes, 2007.

PAULU, Burton. British Broadcasting. Manchester: Manchester University Press, 1956.

RANDALL, Tim. Fifty Years of Coronation St. London: Headline Publishing Group, 2010.

ROBINSON, Lucy. Partisan pasts: Left-wing approaches to recording the 1980s – Diarmaid Kelliher. [online] Disponível em:  
<http://blogs.sussex.ac.uk/observingthe80s/2014/05/20/partisan-pasts-left-wing-approaches-to-recording-the-1980s-diarmaid-kelliher/> - 2014, Acesso em 28 Nov. 2016

ROSEN, Andrew. The transformation of British life 1950-2000 – a social history. Glasgow: Bell & Bain Ltd, 2003

SÁ MARTINO, L.M. Teoria da Comunicação: idéias, conceitos e métodos. Petrópolis: Vozes., 2013

SANTAELLA, Lucia. Culturas e Artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2008.

\_\_\_\_\_. Semiótica Aplicada. São Paulo: Cengage Learning Editores, 2007.

SANTOS, Milton. Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal. 24a Edição. Rio de Janeiro: Record, 2015

SARTORI, Giovanni. Homo Videns: La sociedad teledirigida. Madrid: Taurus, 2012.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. Analisando Telenovelas. Rio de Janeiro: E-papers CNPQ, 2004

TRUSSLER, Simon. The Cambridge illustrated history of British theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

UNESCO. Public Broadcasting: Why? How? [online] Disponível em:  
<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001240/124058eo.pdf> - 2001

WITTEBOLS, James H. The Soap Opera Paradigm – Television Programming and Corporate Priorities. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers INC, 2004.

## Dicionários e outras fontes de consulta

CAMBRIDGE. [online] Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/>

COMPARATO, Doc. ABC – Glossário do Roteirista [online] Disponível em: <<http://screenwriter.sites.uol.com.br/glossario.htm>> Acesso em: 13 Mar. 2012

CORRIPEDIA. [online] Disponível em:  
[http://coronationstreet.wikia.com/wiki/Coronation\\_Street](http://coronationstreet.wikia.com/wiki/Coronation_Street)

DAILY MAIL. [online]. Coronation Street – 50 years of Corrie. Disponível em:  
<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1308570/Coronation-Street-50th-birthday-124-deaths-86-marriages-52-barmaids.html>

INSIDE SOAP. [online] Disponível em: <http://www.insidesoap.co.uk/tag/coronation-street/>

MACHADO, Jorde (Org). Vocabulário do Roteirista. Disponível em:  
<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>

MICHAELIS. [online] Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/>

NEWCOMB, Horace. Encyclopedia of Television. London: Routledge, 2003

OXFORD. [online] Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/>

THESAURUS. [online] Disponível em: [www.thesaurus.com/browse/enunciation?s=t](http://www.thesaurus.com/browse/enunciation?s=t)

WATSON, James. HILL, Anne. Dictionary of Media and Communication Studies. Londres: Bloomsbury, 2002