



UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
CFCH – Centro de Filosofia e Ciências Humanas
IP – Instituto de Psicologia
EICOS – Programa de Estudos Interdisciplinares de Comunidades e Ecologia Social

Trajetórias Populares na Telenovela *América*:
cartografia das táticas receptivas
de um grupo de moradores de Belford Roxo

CECÍLIA VAZ CASTILHO

Orientadora: **Prof.^a Dr.^a MARIA INÁCIA D'ÁVILA NETO**

Rio de Janeiro

2006

CECÍLIA VAZ CASTILHO

Trajetórias Populares na Telenovela *América*:

cartografia das táticas receptivas

de um grupo de moradores de Belford Roxo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares de Comunidades e Ecologia Social, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social.

Orientadora: **Prof^a. Dr^a. MARIA INÁCIA D'ÁVILA NETO**

Rio de Janeiro

2006

**Trajetórias Populares na Telenovela *América*:
cartografia das táticas receptivas de um grupo de moradores de Belford Roxo**

CECÍLIA VAZ CASTILHO

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares de Comunidades e Ecologia Social, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre.

Aprovada por:

- Orientadora

PROF. DRA MARIA INÁCIA D'ÁVILA NETO
Professora Titular da UFRJ/ Programa EICOS

PROF. DRA ROSA MARIA RIBEIRO LEITE PEDRO
Doutora em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ)

PROF. DRA MARIA LÚCIA ROCHA COUTINHO
Doutora em Psicologia (PUC – RJ)

PROF. DRA MARIA ELOÍSA GUIMARÃES
Doutora em Educação (PUC – RJ)

Rio de Janeiro

2006

Castilho, Cecília Vaz.

Trajatórias Populares na Telenovela *América*: cartografia das táticas receptivas de um grupo de moradores de Belfod Roxo / Cecília Vaz Castilho. Rio de Janeiro, 2006.

vii, 160 f.

Dissertação (Mestrado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares de Comunidades e Ecologia Social – EICOS, 2006.

Orientadora: Maria Inácia D'Ávila Neto

1. Recepção popular. 2. Telenovela. 3. Psicossociologia – Teses.
I. D'Ávila Neto, Maria Inácia (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia. III. Título.

AGRADECIMENTOS

À Prof. Dra Maria Inácia D'Ávila Neto, orientadora, pelo grande incentivo e pelas sugestões desafiadoras, que muito contribuíram para a produção e o amadurecimento desse trabalho.

À Prof. Dra Rosa Maria Ribeiro Leite Pedro, pela atenção incondicional e delicada, pelas críticas iluminadoras e pela colaboração atenciosa.

Aos meus entrevistados de Belford Roxo, em cujo cotidiano fui admitida com simplicidade e carinho. Que essa pesquisa acrescente mais força à luta pela visibilidade da riqueza do universo popular.

À Cléia Figueiredo de Souza, coordenadora do Centro Comunitário Sem Fronteira, que, com amável generosidade e disponibilidade, abriu portas para a concretização da pesquisa.

À Fatita, que me apresentou o EICOS e me orientou na construção de minha cartografia de vida.

Ao Domingos e à Ângela pelo tempo dedicado à leitura do trabalho e pelas observações esclarecedoras e pertinentes.

Aos amigos: Mário, Conceição, Madalena, Basílio, Wilma, Teresa Renou, Marcelo Renou, Teresa Ladeira, Rosângela, Djalma, Ana Paula, Cirilo, Dalva, Pepita: pelo apoio e palavras de estímulo; pela presença constante, mesmo se à distância; pelas discussões acaloradas dos dados da pesquisa; pelas valiosas sugestões; pela alegria e vibração com cada passo do meu trabalho.

RESUMO

CASTILHO, Cecília Vaz. **Trajetórias Populares na Telenovela *América***: cartografia das táticas receptivas de um grupo de moradores de Belford Roxo. Orientadora: Maria Inácia D'Ávila Neto. Rio de Janeiro: UFRJ/ EICOS, 2006. Dissertação (Mestrado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social).

Estudo dos movimentos receptivos de um grupo de moradores de Belford Roxo, Rio de Janeiro, frente à telenovela *América*, veiculada pela Rede Globo. Pela análise de aspectos da história da produção cultural, a partir do período de transição da sociedade agrária para a industrial, em que foram desenvolvidos produtos buscando maior comunicabilidade com as culturas populares, são apreendidos fundamentos e estratégias comunicativas constitutivas da telenovela, assim como elementos estruturadores do ser, agir e pensar populares. A partir desse exame, as categorias receptivas do grupo popular pesquisado são delineadas e se traçam as trajetórias de suas táticas elaborativas.

ABSTRACT

CASTILHO, Cecília Vaz. **Trajetórias Populares na Telenovela *América***: cartografia das táticas receptivas de um grupo de moradores de Belford Roxo. Orientadora: Maria Inácia D'Ávila Neto. Rio de Janeiro: UFRJ/ EICOS, 2006. Dissertação (Mestrado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social).

The current research is a study of the receptive movements of a group of inhabitants of Belford Roxo, Rio De Janeiro, in relation to the soap opera *America*, from Globo Network. Fundaments and communication strategies, as well as structurant elements of the popular being, doing and thinking are inferred by the analysis of the history of the cultural production from the transistion period of the agrarian society to the industrial, where products had been developed searching a better communication with the popular cultures. From this examination, the receptive categories of the researched popular group are delineated and the trajectories of its elaborative tactics are traced..

SUMÁRIO

<i>Instantâneo Fotográfico</i>	01
INTRODUÇÃO	02
Panorama inicial: um mapa é possível?.....	05
1ª PARTE: ROBINSON E AS ESTRATÉGIAS DE PROPRIETÁRIO	09
1 Montagem do teatro de operações	09
2 Estratégia de aproximação	11
2.1 Narrativa: a fórmula da sedução.....	12
2.2 Melodrama & Folhetim.....	14
3 Meios de Comunicação: um lugar de encontro	19
3.1 Na tela da TV, uma caça ao tesouro.....	23
3.2 Telenovela: estratégia de encantamento.....	26
3.2.1 Lições da História.....	26
3.2.2 Narrativa ficcional televisiva: a vida visualizada.....	28
3.2.3 Gênero melodramático híbrido.....	31
2ª PARTE: O POPULAR: INCÔMODA PEGADA NA AREIA	35
4 Popular: o conceito	35
5 Marcas do perfil popular	40
5.1 Concretude.....	41
5.2 Corpo.....	44
5.3 Familiaridade & Informalidade.....	45
6 Recepção: manobras, golpes e astúcias do Popular	47
6.1 Dia-a-dia com a telenovela.....	52
6.2 Pegadas populares nas estratégias.....	56
6.2.1 Familiarizar.....	57
6.2.2 Mesclar realidade e ficção.....	60
6.2.3 Elaborar representações.....	71

6.2.4 Identificar-se.....	78
6.2.5 Reorganizar.....	89
6.2.6 Resistir.....	105
6.2.7 Reciclar.....	115
6.2.8 Deixar-se seduzir.....	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS -.....	125
REFERÊNCIAS	128
ANEXOS.....	132

Instantâneo fotográfico

Município de Belford Roxo, RJ. Quase nove horas da noite. A rua estreita e tortuosa, ladeada por um amontoado de habitações de tijolos aparentes, silencia e recolhe-se. Nas casas, a luz da televisão se insinua, trêmula, pelas frestas das janelas semifechadas por toscas cortinas. O som da canção “Soy loco por ti, América!” ecoa. Voz compartilhada por todas as TVs, é a única da rua. Inicia-se um ritual cotidiano de encontro dos moradores com a telenovela das oito, da Rede Globo. Durante cerca de uma hora, uma trama complexa de acontecimentos dessa narrativa ficcional televisiva se desenrola frente aos olhares fascinados e emocionados desses homens e mulheres que integram os 434.474 habitantes (IBGE/ Censo 2000) desse município, localizado entre os Municípios de Duque de Caxias, São João de Meriti e Nova Iguaçu, no Rio de Janeiro. Grande contingente dessas pessoas, que se desloca todos os dias para trabalhar na cidade do Rio de Janeiro, anseia pela chegada à tarde em casa, poder ligar a TV e acompanhar a narrativa na telinha, amar e sofrer com seus personagens. Desligando-se por momentos das penosas condições de vida geradas pela ausência de infraestrutura básica de saneamento do município, de opções de lazer, de moradia digna, de saúde e educação, os moradores de Belford Roxo embarcam na aventura proposta pela telenovela.

Para as estatísticas, eles são apenas números e contribuem para constituir e conservar em patamares elevados o índice de audiência de “América”. Mas existe um mundo sendo construído e reconstruído por trás dos olhos aprisionados pela narrativa. Sua complexidade se deixa entrever através das pegadas deixadas no cotidiano, nas conversas, nos silêncios, no consumo sucateado e criativo. A luz desse universo encoberto pisca trêmula nessas pistas. Esse trabalho pretende levantar a ponta das toscas cortinas e adentrar por esse mundo.

INTRODUÇÃO

Aparentemente simples, o ritual popular cotidiano de assistir à telenovela pertence à variada gama de movimentos conflituais de culturas nos embates em busca de hegemonia (HALL, 2003b). Quem são os sujeitos que contrapõem estratégias e táticas nessas lutas? (CERTEAU, 2003) O que é re(des)construído nelas e a partir delas? Na amplitude e complexidade do campo que aí se descortina, nosso olhar pesquisador partiu para a descoberta do sujeito popular. Buscou capturar a astúcia dos movimentos de recepção dos setores populares para mover-se nas malhas da telenovela, um produto-rede oferecido para seu consumo. No jogo inter-relacional instaurado entre a telenovela e o grupo de populares, esta pesquisa procurou aproximar-se desse último, analisando seus gestos de resistência, sua arte camaleônica de assimilação, seus golpes de leitor na escritura, captando aspectos da “lógica do pensamento que não se pensa” (CERTEAU, 2003, p.43). Frente às estratégias de caça e sedução, o capturado cria arte com a aparente sujeição, arte de sucata, manipuladora hábil de restos. Propusemo-nos incursionar por ela, pelos meandros e labirintos dos movimentos receptivos de um grupo de onze moradores de Belford Roxo, face à telenovela, uma das emissões televisivas de maior apelo popular.

Os padrões desses movimentos ainda não são suficientemente analisados. Canclini, referindo-se às modificações das condições de obtenção e renovação do saber e da sensibilidade provocadas pelas tecnologias comunicativas, destaca que compreendemos ainda muito pouco como essas transformações se efetuam (CANCLINI, 1998). Grande parte das pesquisas têm se detido sobre aspectos mercadológicos da recepção: índices de audiência e pesquisas de opinião, o que não esclarece a complexidade das relações entre os produtos

midiáticos e a recepção popular. Para progredir, portanto, no conhecimento do processo interativo entre a telenovela e os setores populares, é necessário voltar-se para a compreensão de como esses setores vêm realizando seus constantes movimentos de (re)produção, assimilação, resistência, ocultamento e re(des)construção de sentidos.

Apesar da aparente passividade que o campo desigual da interlocução telenovela – setores populares poderia fazer supor, os grupos populares elaboram formas dialogais criativas. De que maneira elas se estruturam? Que lugar ocupam os personagens da telenovela, os artistas televisivos, no imaginário e no cotidiano desse grupo? Que significados são construídos e reconstruídos pelas idéias e conceitos que transmitem? Quais as interferências dessas narrativas midiáticas na forma como esse grupo popular pensa, fala, sonha, entende a realidade, olha e se olha? O que essas pessoas vêem e como vêem? São perguntas que esta pesquisa se propôs investigar.

Construímos nosso trabalho baseando-nos na alegoria da clássica obra de Daniel Defoe, *Robinson Crusóé* (1719), considerada por Certeau como uma expressão mítica da sociedade moderna (CERTEAU, 2003). Apesar de vermos aí sugerida, através dos personagens Robinson Crusóé e Sexta – Feira uma visão dicotômica e dualista, que estabeleceria contraposições bem delimitadas, procuramos redefinir a riqueza metafórica da obra inserindo-a no complexo e mestiço movimento comunicativo entre a telenovela e os setores populares. Mesmo se detectamos características básicas de Robinson em um produto de certa forma *colonizador* como a telenovela e de Sexta-Feira nos golpes receptivos do popular, os limites desses enquadramentos não são rígidos. Os quadros referenciais do mundo atual, em trânsito permanente, não permitem fixidez. As fronteiras dos dois personagens, no contexto desse nosso trabalho, são tênues: valem apenas para demarcar e visualizar a

pesquisa, em si mesma um território-em-mudança. Pretendem apenas captar o momento do *exercício do pensar* e dar-lhe forma.

Iniciamos detendo-nos em elementos constitutivos da sociedade atual que incidem na formatação dos movimentos relacionais populares com a telenovela. Na primeira parte, tratamos resumidamente de aspectos da produção cultural desenvolvida no período de transição da sociedade agrária para a industrial, que preconizava o acesso das classes populares ao processo de instauração de uma nova ordem social. Alguns meios e instrumentos utilizados nesse período delinearão o arcabouço de programas atuais da televisão, como a telenovela, fundamentando e facilitando a interlocução com as culturas populares. Na segunda parte, exploramos primeiramente algumas contribuições de Hall, Canclini, Certeau e Martín-Barbero para a re(des)construção do conceito *popular*. Depois destacamos elementos constitutivos do ser e agir dos setores populares, que transparecem em seus movimentos de interlocução com a telenovela. A partir dessas considerações, analisamos as entrevistas realizadas com onze moradores de Belford Roxo (Lote XV e Prata) no mês de agosto de 2005. A telenovela *América*, veiculada pela Rede Globo durante o período de realização da pesquisa, foi estabelecida como matriz para as questões formuladas. Surgiram, porém, nas entrevistas, referências a outras telenovelas. Individualmente ou em dupla, os entrevistados foram incentivados a expressar impressões e sentimentos sobre cenas, personagens, temas e estabelecer relações desses consigo próprio, com seus familiares, com a vizinhança e com seu cotidiano. No Anexo 4 encontram-se as questões formuladas nas entrevistas.

Seguindo os caminhos traçados nessas conversas e relatos, procuramos analisar os golpes populares na escritura desse produto televisivo diário. Encontramos uma arte silenciosa na recepção dos setores populares, delineada nos gestos e artes ambíguos de dizer

sendo dito, nas táticas de uso de um espaço controlado por um outro. Sutis e flexíveis, armas de prestidigitador, esses movimentos expressam a marca de um poder que Robinson, ao organizar sua ilha, não pode ignorar. Resta-lhe manter-se sempre à espreita de inquietantes pegadas, tentar prever a astúcia de novos lances e a indisciplina de vozes inesperadas. E é nesse permanente suspense, a arma do submisso, que Sexta-Feira constrói seu poder.

Panorâmica inicial: um mapa é possível?

*Não sabíamos onde estávamos, nem para que plagas fôramos levados.
O que avistávamos, aflitos, era ilha? Era continente?
DEFOE, D. Robinson Crusoe.p.13*

A sociedade atual, exilada de suas estabilidades, desalojada de seus movimentos lineares, previsíveis e homogêneos, move-se envolta numa sensação de permanente viagem. Não é possível mais ancorar-se nos quadros referenciais do mundo social, pois estão abalados por descentrações e fragmentações contínuas. Os constantes deslocamentos alteraram significativamente as concepções de sujeito, espaço, tempo, cultura (HALL, 2003a).

Antes confortavelmente enquadrado em conceitos estáveis e bem definidos, o sujeito agora vagueia à deriva. A noção de identidade construída e reformulada ao longo de séculos é abalada. Arrebatado pelo redemoinho das mudanças estruturais e institucionais na sociedade, o sujeito, concebido como portador de um núcleo interior unificado e idêntico durante toda a existência e transformado na interação entre o *eu* e a *sociedade*, dilui-se. A identidade torna-se múltipla, aberta, inacabada, contraditória. Não é possível mais enquadrá-la em critérios de fixidez e permanência. O processo de identificação é provisório, definido não mais

biologicamente, mas historicamente e em permanente diálogo com os sistemas culturais que nos rodeiam.

O espaço e o tempo perdem também a linearidade, concretude e delimitação que lhe eram conferidos. São reorganizados e envolvidos pelo complexo de processos e forças de mudança que pode ser sintetizado sob o termo *globalização*. Caracterizam-se pela compressão cada vez mais acelerada de distâncias e escalas temporais. A experiência da lentidão do ritmo temporal vivido seqüencialmente é substituída pela velocidade que aniquila a percepção processual. E o espaço-lugar, dominado pela presença e estabilidade, transforma-se pela entrada da relação com o *ausente* e o *móvel*: o que está longe, seja qual for a distância, pode estar perto em segundos. Se espaço e tempo são coordenadas básicas para os sistemas de representação, estas mudanças têm também efeitos profundos sobre os processos de identificação, de constituição das identidades (HALL, 2000 a).

A cultura, nesse panorama móvel e conflitante, é transformada e redefinida. Uma das principais fontes de identidade cultural são as culturas nacionais em que estamos inseridos. Sabemos o que significa ser brasileiro da maneira como esta brasilidade é representada. A nação não é apenas uma entidade política, mas um sistema de representação cultural. É um *discurso* que organiza nossas ações e a concepção que temos de nós mesmos. Essa narrativa contém histórias, imagens, temas, eventos históricos, símbolos, rituais que simbolizam ou representam a nação. Como membros dessa comunidade imaginada (HALL, 2003a), assimilamos os significados produzidos que dão sentido à nossa vida e nos certificam como participantes dessa comunidade. Mas a condição *unificadora* dessa identidade nacional está sendo questionada na turbulência estrutural da atualidade. Com a interdependência global

crescente, as identidades nacionais estão se desintegrando e novas - e mestiças - estão tomando o seu lugar.

Nesta paisagem atual, portanto, tudo é fluido, camaleônico, híbrido: crisálidas atemporais em constante e vertiginosa trans-migração. Nada é o que é, pois é *sendo-redefinido*. Nada pertence a categorias previamente estruturadas e fechadas em seu significado. Tudo é nômade: casas flutuantes em permanente construção e reconstrução, cuja pátria é o movimento articulatório do fluxo contínuo das mestiçagens.

Estamos constantemente *chegando* numa nova terra, buscando formas de sobrevivência para nossas diferenças em um espaço a ser conquistado e compartilhado. A desigualdade das formas de poder, a possibilidade de acesso a conhecimentos mais teóricos e especializados ou mais ligados às práticas cotidianas, o uso de *estratégias* ou simples *táticas* de luta (CERTEAU, 2003) são elementos fundamentais na construção de vitórias que não são definitivas. Para Certeau, em *Robinson Crusóé* encontra-se a metáfora para esta guerra de posições culturais (HALL, 2003b) instaurada nos campos inter-relacionais das culturas na sociedade atual. O estar na ilha e o posterior encontro entre Robinson e Sexta-Feira provocam constituições, reorganizações e apropriações de sentidos e práticas culturais. O poder robinsoniano tenta instalar-se pela organização e uso de espaços e da natureza. Sexta-Feira, frente ao instaurado, submete-se, mas sua presença e seu saber desafiam o já fixado. A construção da canoa, símbolo do movimento *para-além-da-ilha*, estágio posterior às lutas culturais, é o triunfo da mesclagem de conhecimentos e experiências. Vitória efêmera, apenas passagem de ida, ferramenta para a instauração de outras diásporas.

Um dos campos privilegiados no qual se processa hoje, no Brasil, esse embate cultural é o construído no encontro entre os setores populares e os meios tecnológicos de

comunicação, em especial a televisão, com seu produto comunicativo de maior apelo popular: a telenovela. Nesse campo, a trama intrincada e fluida de mestiçagens constantemente tecida e retecida no ambiente móvel da atualidade explicita-se e toma formas características, atingindo fortemente os setores populares. Eles que, nesse ambiente, não são *proprietários* nem detêm o poder sobre a produção nos aparatos tecnológicos, agem como ocupantes de território alheio (CERTEAU, 2003). São duplamente marcados pelo permanente estado de desenraizamento. Atingidos pela instabilidade das transformações estruturais da sociedade e sem deter a propriedade na produção, resta-lhes, diante dos produtos comunicativos oferecidos para seu consumo, construir táticas decodificativas, de re(des)construção do instituído. Essa posição *locatária*, móvel por constituição, ao mesmo tempo que confere grande mobilidade tática, acentua a sensação de instabilidade, produzindo ações e reações em busca de apoios, limites e certezas, mesmo que tênues.

No panorama movediço da atualidade, sujeito a mapas imprecisos, os setores populares se defrontam com a telenovela como Sexta-Feira procurou a ilha: lugar a salvo de naufrágios e instabilidades. Lugar onde é possível construir, construir-se, amar, sonhar e viver. Submissos, os setores populares criam seu poder através da sutileza das resistências, do uso de assimilações, da salvadora arte de identificar-se e do manter sempre viva, no território de Robinson, a incômoda possibilidade da surpresa de novos golpes.

1ª PARTE: ROBINSON E AS ESTRATÉGIAS DE PROPRIETÁRIO

*Eu era o rei, o senhor absoluto de toda a ilha, dono de tudo:
das coisas, do meu bom cão, (...) dos meus gatos,
dos meus rebanhos, da minha horta, dos meus pastos...*
DEFOE, D. Robinson Crusoe. p. 40

1 Montagem do teatro de operações

A busca das raízes do fascínio atual dos setores populares pelas telenovelas nos remonta ao longo período de transição do capitalismo agrário ao industrial na Europa, que abrigou o processo de formação do Estado moderno até sua consolidação no Estado – Nação. Foram séculos marcados por uma progressiva centralização política e a criação de estratégias para a unificação cultural. Para que esta nova ordem social se estabelecesse, era necessário um amplo processo de reeducação da sociedade. (HALL, 2003b). E a tradição popular se configurava como um dos principais núcleos de resistência às formas como essa reorganização era buscada.

A estrutura de uma sociedade, como a da época, segmentada pela multiplicidade de culturas populares regionais, locais, cujos sistemas de normas, rituais e expressões culturais primava pela imensa variedade, não se harmonizava com o novo paradigma de unidade nacional. Pareciam incompatíveis o *nacional* e a *multiplicidade*. A construção de uma cultura nacional demandava um reordenamento dessa característica plural (MARTÍN-BARBERO,

2003). Frente a essa nova ordem social, a luta e a resistência populares eram expressão do vigor de sua complexidade e da vitalidade de sua riqueza.

Além da implantação de novas relações sociais que minimizavam os laços grupais, acentuando a vinculação à autoridade central, em duas áreas este processo de enculturação se processou e se tornou especialmente significativo: a transformação das concepções de *tempo* e *saber*.

O tempo popular, percebido de forma cíclica, tinha como eixo a festa. Expressões da vida coletiva, que se repetiam demarcando momentos em cada ciclo, as festas não se opunham à cotidianidade, mas funcionavam como uma renovação de seu sentido. Por um breve espaço de tempo, as barreiras hierárquicas e as delimitações impostas pelo sistema oficial eram suprimidas. As festas eram o lugar da transgressão, do *quase tudo permitido*, da liberação da seriedade da vida, da possibilidade de expressão clara e livre das emoções, da vida e de seus significados.

O tempo dos ciclos, renovado periodicamente pela festa, é um tempo de vida: da coletividade, resgatando a memória comum, e dos indivíduos, pois demarcava os ritos de iniciação e o tempo das ocupações. O processo de enculturação transformou esta estrutura cíclica em linear, centrada na produção. Operou-se um deslocamento de sentido: as festas se tornaram espetáculo para ser *visto e admirado* e não mais *expressões do vivido*. O tempo da produção, abstrato, não considera os tempos dos indivíduos e da coletividade, mas o dos objetos: homogêneo e fragmentado (MARTÍN-BARBERO, 2003).

Outro campo importante foi o da transformação do saber e dos modos populares de transmissão. Com a perseguição às bruxas, mulheres que expressavam e transmitiam a

consciência popular de mundo, percebido como descentrado e polivalente, o saber entra em conflito com um sistema que necessita de centralidade e anseia pela uniformidade. Baseado nos ciclos da natureza, nos astros, nas plantas e seus poderes medicinais, esse saber era transmitido através da imitação e de iniciações rituais. Porém, a instituição da escola moderna o uniformiza e converte o saber numa comunicação de conhecimentos separados uns dos outros e da prática. Começa a difundir-se nos setores populares a imagem de sua cultura como atrasada e vulgar e a introjeção de sentimentos de menosprezo e de inferioridade diante de outras manifestações culturais que se pretendiam *universais* (MARTÍN-BARBERO, 2003).

A transformação no sentido do tempo e do saber populares solidificou os alicerces da reestruturação em curso e deu maior amplitude ao processo de integração das culturas populares à nova organização social. O movimento da vida não seria mais circulatório, mas linear: de um ponto a outro, seqüencial, uniforme e contínuo como o sistema de produção.

2 Estratégia de aproximação

Sendo os padrões culturais populares, considerados vulgares e anacrônicos, bem diversos daqueles propostos pelas novas estruturas do pensamento moderno, era necessário criar mecanismos eficientes que possibilitassem a comunicação com as classes populares, numa sociedade que avançava no processo de centralização do capital. Nesse sentido, a organização de uma produção cultural voltada para as classes populares demonstrou ser um dos fatores estratégicos de grande força. Iniciada desde o século XVII, ela abriu canais de interlocução e se constituiu num terreno propício para mesclagens culturais. Se, de um lado,

essa produção pôde transmitir valores e crenças da nova ordem social, por outro lado deu voz e visualidade à memória e experiência das classes populares (MARTÍN-BARBERO, 2003).

Criar uma literatura, imagens e espetáculos mesclando expressões culturais diversas e perpassando sua organização com elementos constitutivos da estrutura de pensamento, de sensibilidade, do modo de vida e de comunicação dos setores populares, foi a estratégia utilizada. Através dessa produção híbrida, a passagem para a homogeneidade seria facilitada, assim como a unificação cultural e a conseqüente centralização social.

2.1 Narrativa: a fórmula da sedução

Dentre os vários elementos que integraram a formatação dessa produção cultural destinada às camadas populares, a narrativa configurou-se como uma de suas estruturas de base privilegiadas, demonstrando ser uma estratégia eficiente de penetração no senso comum, território em que se constrói o mundo popular.

Romances resumidos, contos de fadas, vidas de santos, contos de mistério e terror, selecionados dentre as tradições orais populares e outros adaptados da tradição culta constituíram essa produção. Peças teatrais populares também se serviram de narrativas com temas da literatura oral. Dentre essas representações, encontra-se o *melodrama*, um espetáculo popular encenado principalmente na França e na Inglaterra. Mais tarde, o *folhetim*, romance

popular publicado em episódios, também reforçaria a predominância do uso da narração nos produtos comunicativos dirigidos aos setores populares.

Que elementos conferem à narrativa um incontestável poder de atração em relação aos setores populares? Por que a narração tem sido um dos gêneros discursivos mais utilizados na constituição e permanente renovação dos repertórios culturais populares?

Dentre as múltiplas formas de organização textual, há três consideradas tradicionalmente como fundamentais: aquelas que possuem características conceituadas como *descritivas*, quando expõem propriedades de seres e realidades, as *dissertativas*, quando realizam análises e interpretações e as *narrativas*, quando relatam transformações referentes a personagens, em tempos e espaços determinados. Estas formas não são fixas nem rigidamente delimitadas. Um texto pode, muitas vezes, dependendo do produtor e da situação em que é produzido, transitar por variadas seqüências, sejam elas descritivas, narrativas, explicativas, argumentativas, dialogais, injuntivas, dentre outras (FIORIN, 1997).

FIORIN (1997) analisa as características que fundamentam essas formas textuais. As seqüências descritivas apresentam realidades e seres tais como são vistos num determinado momento, em relação de simultaneidade. O que importa é o instante retratado, detalhado, fixado, à margem do movimento dinâmico da mudança. Temáticas, as dissertativas analisam, argumentam, classificam, avaliam situações e seres, com a função de explicar e interpretar. Trabalham com conceitos amplos, genéricos, nas quais o tempo e o espaço, muitas vezes, não têm papel fundamental dentro da estrutura do texto. O essencial são as relações lógicas entre os enunciados. A narração, porém, operando em uma progressão temporal, mostrando os seres

e as mudanças que se operam neles, nos espaços e nas situações vivenciadas, capta o dinamismo da vida e suas transformações.

A narração, portanto, em sua forma e conteúdo, é similar à existência humana e uma das formatações textuais que mais se presta a produtos destinados às classes populares. *Visualizando* a vida através de um enredo com personagens que se movem num tempo e espaço determinados, ela constrói um diálogo com o pensamento popular intrinsecamente ligado ao cotidiano, à concretude da vida e a seus ciclos naturais. Por isso, a produção cultural que tinha como destinatários as camadas populares foi concebida principalmente em estruturas de narração: relatos, contos, histórias. Dentre elas, analisaremos aspectos do melodrama e do folhetim, formulações narrativas que se tornaram a matrizes culturais das nossas telenovelas atuais.

2.2 Melodrama & Folhetim

Identificado com a forma dos espetáculos de feira (com atores que misturavam o ato de representar à acrobacia, mágica e adivinhação) e com os temas de narrativas que vêm da literatura oral, o melodrama começou a ser encenado especialmente na França e na Inglaterra, por volta de 1790. Nesses países, desde o final do século XVII, os teatros populares nas cidades estavam proibidos, com o pretexto de conter o alvoroço popular. Eram permitidas apenas representações sem diálogos (nem falados nem cantados), o que obrigou o espetáculo

popular a se utilizar da mímica e de inúmeros artifícios cênicos (sombras, efeitos sonoros, cenários em movimento). Esta economia de linguagem oral permitiu a instauração de um espetáculo visual e sonoro baseado na pantomima, na dança, no *corpo*, enfim, na *visualidade*. Até caracterizações morais eram traduzidas ressaltando traços físicos dos personagens: o corpo expressava os valores e contra-valores éticos. Martín-Barbero (2003) sugere que a proibição da palavra nessas representações tenha relação com a espontânea expressão de sentimentos e a freqüente comunicação através dos gestos, características dos setores populares.

Enquanto a educação burguesa se baseava no controle dos sentimentos, o melodrama, escrito para os que não sabiam ler, com forte apelo emocional, incentivava e despertava a expressão apaixonada das emoções. O público sentia-se tão envolvido com o espetáculo que reagia com barulho e estardalhaço, danificando muitas vezes as salas populares, manifestando assim seus sentimentos de aprovação ou rejeição. A atuação dos atores, pertencentes também aos setores populares, reforçava a identificação do espetáculo com o público. Utilizando inúmeros recursos visuais e sonoros e trabalhando de forma a acentuar as emoções, os atores suscitavam também a participação emocional espontânea e viva do público.

Os personagens (o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo) que personificavam as quatro emoções fundamentais (medo, entusiasmo, sofrimento e alegria), nas quais se baseia a trama melodramática, permitiam uma catártica manifestação popular. O Traidor, personificação do Mal, dissimulava, disfarçava-se, seduzia a Vítima e maltratava-a. Suscitava a expressão do medo e da fascinação diante de sua força e poder. A Vítima, personagem predominantemente feminina, personificava a inocência e bondade, incitando à admiração e

ao sentimento protetor do público. Aliviava o medo, comunicando tranquilidade. O Justiceiro, ou Protetor, era o herói generoso e sensível. Ligado à Vítima por amor ou parentesco, no último momento da trama, salvava-a e castigava o Traidor. Sua função era desfazer o Mal e estabelecer a Verdade. O Bobo representava o cômico, vertente essencial na matriz popular. Trazia distensão e relaxamento das tensões. A trama em que se moviam esses personagens baseava-se no espesso enredamento das relações familiares e se constituía - se através do que Barbero chama de “operação de decifração” (MARTÍN-BARBERO, 2003) em que, por exemplo, pais reconhecem filhos perdidos e filhos encontram irmãos separados. Transitando do desconhecimento até o reconhecimento da identidade, os setores populares podiam dialogar com sua busca de identificação, imersos no panorama incerto de um mundo em mudança profunda.

Essas figuras arquetípicas, que na trama melodramática realizavam a mistura de quatro gêneros (romance de ação, epopéia, tragédia e comédia), favoreciam a construção de um arcabouço de segurança às camadas populares, desestabilizadas frente às transformações da sociedade. Tornavam possível o ver, o sentir e o julgar à margem da turbulência dos acontecimentos e permitiam a organização dos sentimentos, de maneira clara e concreta. Analisando as causas do florescimento do melodrama, Xavier reafirma a eficácia de sua oferta de matrizes sólidas: o melodrama corporifica os valores morais, fornece critérios para o reconhecimento do certo e do errado, baseando-se não em explicações racionais, mas nos sentimentos naturais surgidos na relação com os dramas familiares (XAVIER, 1998).

Surgido no século XIX, no decorrer do desenvolvimento das tecnologias da impressão, o folhetim obteve também enorme sucesso junto aos setores populares. Constituíam-se no primeiro tipo de texto escrito em formato popular. Antes de significar um romance popular publicado em episódios, o folhetim era uma parte do jornal: o rodapé da primeira página, que costumava conter variedades (receitas, anúncios, resenhas, críticas). Só mais tarde transformou-se em narrativa romanceada, publicada no jornal ou num folheto ilustrado, vendido nas ruas ou distribuído em casa pelos entregadores.

Martín-Barbero (2003) apresenta os dispositivos do folhetim que permitiram uma aproximação tão intensa do universo cultural popular: a composição tipográfica, a fragmentação da leitura, os elementos construtores de sedução e os dispositivos de reconhecimento.

A tipologia usada era a de letra grande, clara e espacejada, adequada a um leitor ainda imerso no universo da cultura oral. A narrativa, estruturada em um conjunto de divisões e subdivisões, incorporava os traços de uma leitura popular que se processa em cortes. Mais que sinal de uma operação titubeante de iniciantes, a fragmentação desta narrativa funcionava como espaço para a degustação, a assimilação. Permitia também o comentário, a troca de impressões: ler, para as culturas populares, pertencia a um ritual coletivo. Como poucos sabiam ler, alguém o fazia para o grupo, ao fim do trabalho diário. Uso muito diferente da leitura silenciosa, concentrada e contínua, característica das culturas denominadas letradas.

Outro elemento que provocava a empatia popular eram os dispositivos utilizados para seduzir: a organização por episódios e a narrativa aberta. A história narrada fragmentariamente trabalhava com os registros de duração e suspense. O leitor popular deparava-se com uma narrativa que simulava o tempo da vida, dando-lhe espaço para

assimilar a complexidade das ações e de se identificar com os personagens, sem se perder. O suspense, outro dispositivo da organização por episódios, mantinha a narrativa interminável e fascinante, sustentando o interesse do leitor. O folhetim incorporava assim a semelhança com as narrativas populares que vivem da surpresa e da repetição. Sua periodicidade transitava entre o tempo de ciclo, próprio do pensamento popular, e da progressão linear, característica do universo letrado. E sua estrutura narrativa aberta, permitindo reorganizações através das interferências dos leitores, possibilitava que as fronteiras entre realidade e ficção se diluíssem. Esse dispositivo abria caminhos para que a sedução se acentuasse, pois a *vida* e a *história* não habitavam terrenos próprios: transitavam entre si, mesclando o *real* e a *ficção*.

Também os dispositivos de reconhecimento contribuíam para provocar a identificação do mundo narrado com o mundo do leitor. O herói não se movia num espaço fora do real: acercava-se da existência comum e a trama tecida por suas peripécias, no desenrolar da narrativa, ia se tornando complexa, como a vida. Diversamente do melodrama, o desvelamento dos vilões no folhetim não se processava no instante final, mas ao longo da narrativa. Através dessas estratégias de reconhecimento, os limites entre a narrativa e a vida do leitor se esgarçavam e a distância entre o verídico das situações e a fantasia das soluções dadas aos problemas era disfarçada. A ficção invadia *naturalmente* a resolução dos conflitos, produzindo uma sensação de mudança. Mas, na realidade, as soluções *inovadoras* apenas tranquilizavam, pois correspondiam às expectativas do leitor. Construindo um acordo com o público, o folhetim não o desinstalava: no leitor permanecia apenas *a sensação de que algo foi mudado*.

A estrutura narrativa folhetinesca oferecia ainda mais oportunidades para a entusiástica assimilação popular. Abolindo ambigüidades e delimitando fortemente as

fronteiras entre heróis e vilões, respondia às necessidades de clareza, segurança e estabilidade emocional. A sucessão veloz de ações e a grande quantidade de aventuras no folhetim intensificavam o fascínio e contribuíam para redobrar o suspense.

O uso das matrizes narrativas nas quais se concentrou grande parte da produção cultural destinada a incorporar as camadas populares à modernidade se expandiu e foi adquirindo novas roupagens com o desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação. No pensamento de Martín-Barbero, essas tecnologias, além de inaugurarem novas formas de comunicação, passaram a desempenhar importante papel de *mediação* no processo de transformação cultural. São um instrumental, mas também *espaços* nos quais se processaram as lutas culturais e de onde provém as construções que configuram e reconfiguram o social. E hoje, a televisão, um dos meios mais populares, numa estratégia de comunicabilidade, vem incorporando, ampliando e retrabalhando os produtos com formatos narrativos ficcionais, em especial a telenovela. Descobriu a força sedutora desse espaço para criar uma interdiscursividade cultural intensa e contínua, ainda que desigual e ambígua.

3 Meios de Comunicação: um lugar de encontro

Numa sociedade em mudança, as novas tecnologias comunicativas que se desenvolveram passaram a assumir um papel fundamental. Representam o que Martín-Barbero chamou de “novo organizador perceptivo, reorganizador da experiência social, da

sensibilidade” (MARTÍN-BARBERO *apud* Sousa, 1995, p.46). Elas permitiram o aprimoramento de um dos códigos comunicacionais que mais expressa a situação móvel e plural do mundo contemporâneo: as imagens. Os avanços tecnológicos, trabalhando a multiplicidade de cores, linhas, formas, sons, palavras, movimentos que as compõem, transformam-nas em densas e complexas representações. O uso dos recursos imagéticos de forma cada vez mais intensa e elaborada modificou o sentido de *representação* sígnica. Tomando emprestados alguns traços do visível, embora nem sempre remetam a ele (JOLY, 2003), e potencializadas pelas novas tecnologias, as imagens transmitem cada vez mais a sensação de que não apenas *representam* o real, mas *são* o que representam. (AUMONT, 1995). Fazem parte dos chamados “códigos naturalizados” (HALL, 2003b) que encobrem codificações existentes. São tecnológicos cavalos de Tróia habitando familiarmente conosco. Colonizadoras, enquanto produção discursiva imposta, as imagens também transmitem formas de conhecimento que se transformam no que Giroux chama de “regimes de verdade” (GIROUX, 1997) sedutores e aliciadores. O *que se mostra* é identificado com aquilo que se deve acreditar pois *é o real*. (CERTEAU, 2002) E se entendermos que a existência do real é também produzida discursivamente (HALL, 2003b), percebemos que nos movemos numa floresta interminável e intrincada de signos, decodificados, assimilados e ressignificados em processos muitas vezes inconscientes.

As imagens, através dos meios tecnológicos de comunicação, produziram novos hábitos de percepção, como previu McLuhan. Transformaram a capacidade sensória do ser humano, ao interferir em sua maneira de pensar, agir, conhecer e representar o mundo. Numa sociedade que se expressa essencialmente através da visualidade e cuja compreensão do real se associa à visibilidade, cada vez mais o ser humano “*pensa em imagens*” (MARTÍN-BARBERO *apud* SOUSA, 1995) e, conseqüentemente, age *em e por* imagens. Essas

expressões plásticas e visuais da atualidade são utilizadas como principal conduto comunicativo pelos meios tecnológicos de comunicação e um campo privilegiado de dialogicidade cultural. Portanto, a cultura hoje torna-se também uma questão de mídia (JAMESON, 1997)

Os meios tecnológicos de comunicação configuram-se como importantes espaços de junção, ruptura e mestiçagem nas lutas culturais. Eles representam uma “zona de contato” (HALL, 2003b) em que se mesclam sujeitos, sentidos e se tecem os fios densos e tênues das interligações na rede gerada pela tecnologia. Campos privilegiados para o entrecruzar de culturas, que mais que “formas de vida são formas de luta” (HALL, 2003b p. 260), os meios de comunicação fornecem condições para a estruturação de estratégias e táticas desses embates. Quem detém o controle dos meios de comunicação, um dos aparatos de significação do mundo, trabalha com a expressão da ordem cultural dominante. Diz-se *dominante* e não *determinante*, porque não é incontestável nem unívoca. É dominante, porque é o produto das classificações do mundo social, cultural e político que todas as sociedades ou culturas tendem a estruturar. (HALL, 2003b) Os discursos que a expressam, porém, e a própria ordem, não são unívocos nem inalteráveis. Os sentidos dominantes ou preferenciais construídos colocam alguns limites para uma decodificação indiscriminada. Mas não controlam o processo de decodificação. Ele se articula, de acordo com Hall (2003b), a partir de três posições hipotéticas. A primeira, denominada posição “hegemônica - dominante”, constitui-se quando o decodificador se apropria do sentido preferencial e decodifica a mensagem nos termos dos códigos em que foi codificada. O decodificador opera, assim, dentro do código dominante. A segunda posição é identificada como a do “código negociado”. Ela, ao mesmo tempo em que reconhece a legitimidade das definições hegemônicas para produzir grandes significações gerais, realiza uma aplicação mais negociada e particularizada dos sentidos e representações

veiculados. Essa posição é atravessada por contradições e muitas vezes torna-se difícil constatá-la. O decodificador pode aceitar a definição hegemônica de um sentido, mas opor-se a ela quando interfere em suas representações específicas e particulares. Um exemplo simples de um “código negociado” é aquele que expressa a resposta a temas polêmicos, como a homossexualidade. O telespectador pode aceitar a idéia hegemônica de que “toda pessoa tem direito às próprias escolhas sexuais”, mas rejeitar a idéia nos relacionamentos diários, mantendo atitudes preconceituosas. Por fim, a posição denominada “código de oposição”, em que o decodificador compreende tanto o sentido conotativo quanto o literal numa mensagem, mas decodifica-a de maneira globalmente contrária. Destotaliza a mensagem no código preferencial para retotalizá-la em outros referenciais. Como exemplo, Hall cita o telespectador que ouve num debate televisivo a justificativa de manutenção do mesmo valor do salário como de *interesse nacional* e contesta lendo o *nacional* como *classe*, opondo-se, assim, a esse argumento. Essas três posições resumem o grande mosaico constitutivo dos movimentos de decodificação e a intensa troca comunicativa do processo codificação/decodificação.

A articulação, portanto, entre a codificação e a decodificação constitui-se como um movimento diversificado, que resulta em inúmeras combinações. A guerra de posições instaurada coloca o poder na arena e o hibridiza: dominações e sujeições se mesclam nas codificações e decodificações múltiplas. Transmitir, receber, produzir, reproduzir são ações constantes dos atores que se alternam nos papéis do processo comunicativo. Emissor e receptor interagem numa estrutura irregular e desigual de poder híbrido em que as trocas de turno e de papéis revelam-se como oscilações e mudanças no equilíbrio deste poder.

3.1 Na tela da TV, uma caça ao tesouro

No amplo espaço aberto pelos meios de comunicação para que os contatos culturais se estabeleçam e os embates se travem, a televisão, especialmente no Brasil, ocupa um lugar privilegiado. Um dado da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio do IBGE, realizada em dezembro de 1999, demonstra que em 87,5% dos lares brasileiros havia um aparelho de televisão. Em 2000, esta percentagem elevou-se: 90%. Some-se a este dado o fato de que, para grande parte da população, este é o mais importante e, muitas vezes, o único veículo de lazer e informação. Portanto, na sociedade brasileira, a televisão configura-se como um campo fundamental em que se processam as negociações de sentidos, as re(des)construções culturais.

As emissões televisivas se estabelecem como arenas para essas disputas culturais. Através delas as informações, os saberes, os “sentidos preferenciais” (HALL, 2003b) invadem o olhar, instigando à assimilação. São inúmeras suas estratégias de conquista e consolidação do poder. Constroem uma visualidade regulada cuidadosamente, em que as diferenças são espetacularizadas para evitar a transgressão e contam com a “naturalização” do código imagético, o que favorece uma infiltração invisível (HALL, 2003b). Porém, a “leitura preferencial” que propõem nunca é completamente bem sucedida (HALL, 2003b). Os produtos televisivos recebem a provocação e a interferência dos processos de decodificação indiscriminada e imprevisível que vão retecendo sentidos, reordenando e ressignificando. O campo dessa disputa não tem a transparência unidirecional da linearidade, mas a complexidade do movimento fluido e articulatório das diferenças.

Porém, o que de tão precioso e importante está em jogo nos embates instaurados no processo comunicativo desenvolvido pela televisão? São inúmeras as possibilidades de abordagem desta questão. Hall, reportando-se a Gramsci, aponta um conceito relevante para a análise: a conquista do *sensu comum*. Certamente, a televisão está à caça deste tesouro.

O *sensu comum* se configura como um terreno em que novas concepções de mundo entram na disputa para transformarem as que já estão efetivadas. As teorias, os conceitos e as idéias conseguem eficácia histórica não apenas por sua organização filosófica consistente. Precisam, para validar-se, penetrarem no cotidiano e no pensamento popular, transformando a consciência prática das pessoas. (HALL, 2003b) Em suma, necessitam conquistar seu espaço no *sensu comum*.

Valioso e cobiçado terreno, o *sensu comum* não é uniforme nem coerente: é formado por um mosaico de idéias, por práticas às vezes contraditórias, costuradas através das gerações, seguindo um traçado livre e organizando uma totalidade de peculiar coerência. Por outro lado, não existem também teorias unívocas que sejam possíveis de serem incorporadas em bloco pelo pensamento popular, pelo *sensu comum*. O movimento interdiscursivo é complexo, mestiço e fragmentário e a assimilação de conceitos nesse espaço se processa através de um intenso e desigual processo dialógico.

Marilena Chauí (2004) delinea as características e as regras próprias desse espaço comum no qual os saberes cotidianos se edificam. A malha de idéias que o estrutura forma-se por padrões subjetivos, sejam eles individuais ou grupais. Para que conceitos se integrem a esse tecido formador da consciência popular, precisam passar pelo crivo dos sentidos e da experiência concreta e ser por eles avaliados. Alguns critérios orientam esse processo. O *sensu comum* individualiza, enquanto distingue os fatos pela maneira diferenciada com que

afetam as pessoas. Tende, porém, a reunir numa só idéia, fenômenos considerados semelhantes, estabelecendo relações de causa e efeito entre eles. Uma vez integrados ao senso comum, os conhecimentos adquirem as marcas do cotidiano: são verdades conhecidas e familiares, vivenciadas na regularidade dos ritmos diários, repetidas e aplicadas aos fenômenos dentro de uma visão recortada e particularizada. O senso comum vive da clareza e segurança de concepções já integradas e aprovadas pela experiência do vivido. O extraordinário, o maravilhoso, o único e miraculoso é olhado com admiração. Se não exige mudanças profundas, pode ser assumido. Mas idéias novas são recebidas geralmente com desconfiança e resistência: elas desestabilizam e provocam medo. Precisam percorrer um longo caminho de abordagem dos processos cotidianos, traçado com criatividade e eficiência, para modelar-se ao saber comum, ser por ele incorporadas e conquistar assim o seu lugar.

Por se definir através de critérios empíricos, o arcabouço de crenças e verdades que estrutura o senso comum é constituído por formulações muitas vezes inconsistentes, preconceituosas, imediatistas, compondo uma tessitura rusticamente multifacetada. Mas, conferindo atestado de validade às teorias e possibilitando assim a efetivação das transformações que elas preconizam, o senso comum se torna um importante objeto de disputa na guerra de posições culturais. Esses embates configuram-se, portanto, como operações de caça ao tesouro, a esse tesouro. Conquistá-lo significa instituir e consolidar a supremacia, obter um certificado de poder. Por isso, a produção televisiva trabalha para o estabelecimento de estratégias eficazes para o diálogo com o pensamento popular. Da eficiência dessa empreitada depende o sucesso: fincar sua bandeira no território valioso do senso comum.

3.2 Telenovela: estratégia de encantamento

Um dos produtos televisivos que atualmente tem se revelado importante ferramenta e campo de luta na conquista do senso comum em nosso país é a telenovela. Gênero ficcional que tem como matrizes principais o melodrama e o folhetim, a telenovela ultrapassa, no Brasil, por um conjunto de peculiaridades, a concepção de simples produto da indústria televisiva destinada ao entretenimento. É um produto cultural diferenciado que vem demonstrando sua força como mediação cultural, produzindo referenciais importantes para a reatualização do conceito de nação e de identidade nacional (LOPES, 1998).

Que elementos conseguem dotar esse produto narrativo ficcional brasileiro de tal poder, força e fascínio? Que estratégias comunicativas configuram sua sedução?

3.2.1 Lições da História

Como vimos anteriormente, a história dos processos constitutivos da produção cultural destinada a favorecer o acesso das camadas populares às linguagens da modernidade, no período de transição do capitalismo agrário ao industrial, demonstrou as estratégias que favoreceriam uma maior comunicabilidade com os setores populares. Os modelos, formas de composição, gêneros narrativos e linguagens eficazmente utilizados nesse período revelaram padrões que deveriam figurar na constituição dos produtos destinados ao consumo popular.

Desses padrões, os atuais meios tecnológicos de comunicação se serviram com eficácia. Em sua busca de construir formas sempre renovadas de diálogo com o pensamento popular, para conquistar, reafirmar e ampliar espaços no senso comum, apropriaram-se dessas estruturas, atualizando-as. Dentre esses meios de comunicação, a televisão demonstrou uma especial capacidade estratégica para construir formas eficazes de interlocução cultural com a sociedade.

A partir de sua introdução no Brasil em 1950, a televisão foi se consolidando como importante veículo e espaço tecnológico de mediação cultural. Atenta às mudanças em curso nesse período (a intensa migração da população rural para as cidades, a industrialização, o crescimento do um mercado consumidor) desenvolveu gradativamente sua programação procurando atingir os variados segmentos sociais da nova sociedade urbana e industrial que surgia, contribuindo assim, para o processo de integração nacional. O crescimento de sua abrangência no território brasileiro conferiu-lhe um papel de vanguarda como “agente unificador da sociedade brasileira” (MATTELART, 1989, p.36).

Os setores populares foram seduzidos pela magia desse meio de comunicação que progressivamente se instalou também em suas residências, ocupando nelas um lugar privilegiado. Vários programas televisivos foram criados servindo-se dos modelos de produtos destinados ao consumo popular, cuja eficácia histórica já se comprovava. Pautando-se pelos parâmetros do gosto e da sensibilidade popular, esses programas conquistaram a audiência desse segmento de público. Eles abriram caminhos para a divulgação e conseqüente consolidação de novos valores e comportamentos necessários ao processo de integração nacional em curso.

A telenovela, principalmente, foi se mostrando uma eficiente porta de entrada no universo popular e importante instrumento de construção e solidificação de um imaginário nacional, nessa sociedade brasileira em desenvolvimento. A história da estruturação desse produto em nosso país demonstrou que as estratégias desenvolvidas para sua criação, constantemente renovadas, conferiram a ele grande força comunicativa, alicerçando seu sucesso até os dias atuais (LOPES, 2002). Consideramos que essas estratégias são construídas em torno de dois eixos fundamentais: a narrativa ficcional produzida com os eficientes recursos dos meios tecnológicos de produção de imagens e a constituição de um gênero melodramático híbrido.

3.2.2 Narrativa ficcional televisiva: a vida visualizada

Costa (2001) afirma que a ficção é um discurso que não se orienta diretamente para a realidade objetiva nem se opõe a ela, mas é uma das formas indiretas de se experimentar e representar o real. Diferente de outras, como o sonho e o devaneio, que são experiências intra-subjetivas, a narrativa ficcional é um ato compartilhado que permite o trânsito de significados. Tem, portanto, um caráter transitivo. E, por mobilizar a sensibilidade das pessoas, consegue com mais agilidade caminhar através de culturas diferenciadas, provocando a partilha e reconstrução de seus universos simbólicos. Por isso, a narrativa ficcional se demonstrou uma das formas privilegiadas na constituição de produtos dirigidos aos setores populares, como vimos anteriormente através do pensamento de Martín-Barbero.

No caso da telenovela brasileira, a narrativa ficcional recebe um tratamento que acentua sua força comunicativa e amplia sua capacidade de sedução. A estruturação cuidadosa de roteiros, personagens, cenas, paisagens, linguagem, temas que sejam significativos e representativos dos anseios e dilemas da sociedade brasileira e da atualidade intensifica a natural semelhança da narrativa ficcional com a vida concreta. E, potencializada pelos atuais recursos tecnológicos de produção de imagens na televisão, a semelhança da história com a vida se reforça: tornam-se praticamente sinônimas. Essa verossimilhança cria um universo analógico fantástico, um espelho decodificador do real para o espectador, fornecendo-lhe um instrumental para dialogar consigo mesmo e com o mundo. A ficção se *apropria* do real (ou o contrário?) e as fronteiras entre ambos se esgarçam, criando um espaço mestiço no qual o espectador passa a viver, construir e reconstruir significados. E, para que o espectador não mergulhe definitivamente nesse território em que se mesclam realidade e ficção, alguns elementos da estrutura e da programação televisiva exercem uma função demarcadora. Os intervalos comerciais, por exemplo, *devolvem* o espectador à realidade depois do intenso envolvimento provocado pelas cenas da telenovela (MARCONDES FILHO, 1996). Também o grande espaço oferecido nos jornais, revistas e em outros programas televisivos, para o comentário das telenovelas, as entrevistas com os artistas e o conhecimento do processo de filmagem dos capítulos, além de tornarem mais abrangente a sedução, permitem visualizar melhor os limites entre ficção e realidade. Através deles, o espectador retorna à visão mais objetiva do produto ao qual se submete todas as noites, pois lhe é oferecida a oportunidade de obter informações delimitadoras entre os atores e seus personagens, as cenas e sua produção, a narrativa e seu autor.

Outro importante elemento que caracteriza a narrativa ficcional na telenovela brasileira e a dota de capacidade sedutora é sua construção conjugando novidade e repetição. A introdução de elementos que trazem *novidade* e a diferenciam da telenovela anterior evita o esgotamento desse produto televisivo, assegurando que os espectadores se mantenham ligados à trama (LOPES, 2002). Essa *novidade* pode se apresentar como modificações nos cenários, na configuração dos personagens, no tempo em que se desenvolve a narrativa, nos espaços em que ela transcorre, na introdução de novos temas. Mas o esquema narrativo repete situações, problemas e desfechos que correspondam às expectativas populares originadas nas certezas já consolidadas no senso comum. Espera-se, por exemplo, que o protagonista vença as dificuldades, que a maldade receba punição, que o amor seja correspondido e se instaure o final feliz. A repetição das situações, dos personagens-clichê e das soluções desejadas para os problemas remetem às características cíclicas e rituais, constitutivas dos padrões orais das narrativas pré-modernas, presentes ainda no pensamento popular. As estruturas repetitivas que enquadravam a vida em critérios de retorno, conferiam realidade aos acontecimentos (ELIADE, 1978). Diversamente da lógica industrial de produção, para a qual o gesto repetitivo se associa à mecanização, à cópia, repetir era *reforçar*, carregar com mais densidade um fenômeno gasto pela ação do cotidiano. Portanto, os elementos repetitivos na telenovela resgatam, ainda hoje, para os setores populares, esse elo perdido ao longo dos processos de enculturação. E certificam: é realidade, porque se repete!

3.2.3 Gênero melodramático híbrido

A constituição de um gênero melodramático híbrido também se configura como um eixo articulador de estratégias comunicativas que contribuem para o magnetismo da telenovela e seu papel instrumental na abertura de espaços no senso comum, lugar de exercício e de disputas pela supremacia. O melodrama e o folhetim funcionam como suas matrizes clássicas básicas. Seus elementos constitutivos (polarização do Bem e do Mal, em que o Bem sempre vence; personagens arquetípicos; emoções fortemente expressas; tradicionais dramas familiares e universais da condição humana como amores não correspondidos, casamentos entre classes sociais diferentes, segredos, traições, maldades, humor) integram essa narrativa seriada. O fracionamento em capítulos diários funciona como recurso de suspense e como mecanismo que devolve o espectador à sua própria realidade, transmitindo um alívio para a intensidade dos sentimentos a que ele foi estimulado (MARCONDES FILHO, 1996).

A esse arcabouço fundamental, a telenovela brasileira integra uma grande diversidade de “territórios de ficcionalidade” como a aventura, a comicidade, a narrativa policial, o fantástico, o erotismo (BORELLI, 2001). Apesar do fio narrativo melodramático não ser rompido, eles alteram significativamente o padrão de estrutura tradicional, permitindo que se diversifique o formato, ampliando a possibilidade da constituição de enredos que representem a contemporaneidade brasileira, uma das características mais significativas das telenovelas em

nosso país. Esse entrecruzamento das matrizes básicas com outras formas narrativas dilui a rigidez do esquema melodramático tradicional. As telenovelas se tornam mais *reais*: personagens perdem o rigor de sua constituição melodramática e expressam uma certa ambigüidade; temas e espaços contemporâneos, novos padrões de comportamento e formas renovadas de representação identitária são introduzidos, sem escamotear os elementos de conflito. Essa *plasticidade estrutural* da telenovela brasileira acentua o *efeito de realidade*, um dos mecanismos que legitimam seu sucesso.

A diversificação dos “territórios de ficcionalidade” favorece também a ampliação do número de núcleos narrativos. Recria-se a tradicional estrutura melodramática constituída por uma narrativa unificada em que a trama se desenvolve em torno da Vítima, do Justiceiro, do Traidor e do Bobo. São inseridas histórias paralelas que se cruzam entre si e com o núcleo narrativo central, nas quais se agrupam personagens estruturados com grande e rica variedade. Essa diversidade oferece uma multiplicidade de representações identitárias individuais e sociais por meio das quais pessoas de diferentes classes sociais, gerações, sexo e etnias, se reconhecem a si mesmas e se comunicam. São re(des)construídas através dessa multiplicidade as representações de uma comunidade nacional imaginada que a telenovela capta, expressa e constantemente atualiza (LOPES, 2002). O espectador encontra também aí um amplo espaço para que seus movimentos receptivos se processem.

Essa narrativa melodramática híbrida, compartilhada por toda uma nação, torna-se um novo espaço público, estabelecido por esse repertório comum. Funciona como um “fórum de debates” e constrói uma rede de produção e circulação de sentidos (LOPES, 2002). Os conteúdos temáticos, formais e estéticos propostos e que circulam nas conversas familiares, entre vizinhos, amigos, nas ruas, no trabalho são captados pela produção. E é nesse diálogo

entre produção e público que a narrativa constantemente se monta e remonta. Organiza-se, assim, um pacto de recepção: o que é aceito e como deve ser apresentado e o que é rejeitado e não deve fazer parte da narrativa. Esta interação é fundamental. Ela permite a construção e reconstrução permanente do produto para que ele consiga continuar o processo de conquista de espaços nas disputas culturais no campo dos meios de comunicação. A telenovela não é, portanto, um produto televisivo mercadológico transmitindo uma mensagem fechada e unilateral, uma surda imposição visando a assimilação submissa. Território delimitado e organizado, escritura de um proprietário-autor, ela não pode, porém, manter-se original nem reinar impune. Esse universo cuidadosamente construído é invadido e habitado pelos espectadores. Povoados e reconstruídos, precisarão sempre submeter-se e reformular-se também. E, para os espectadores, a possibilidade de interferir na narrativa instaura um *exercício do poder*, mesmo que esse seja percebido, muitas vezes, apenas através da impessoalidade de pesquisas de opinião.

Um produto constituído com esses elementos de sedução ultrapassa, portanto, a dimensão de objeto de lazer. A telenovela seqüestra o espectador popular, impregnando sua rotina cotidiana com o universo ficcional. Mantém interligadas, em constante diálogo, a vida diária e a ficção. Acionando mecanismos de identificação, de reconstrução e circulação de sentidos, assim como de síntese de experiências pessoais, familiares e sociais, os espectadores são induzidos a mergulhar na narrativa, projetando-se, identificando-se e interagindo intensamente com este produto televisivo. As histórias, trabalhadas com recursos tecnológicos cada vez mais avançados, fundem o universo ficcional com o universo discursivo do que consideramos *real* (HALL, 2003b). Integram personagens imaginários ao cotidiano das

pessoas, à sua família e a seus outros relacionamentos diários. Transformam a existência, incorporando a ela um universo de mistério compartilhado, uma surpresa permanente, que serão expressos e elucidados no dia seguinte e sucessivamente recriados. Acrescentam ao cotidiano uma aventura numa ilha de sonho, para onde se parte todas as noites e na qual se habita durante o dia, mesmo sem se ter consciência disso.

Em relação ao espectador dos setores populares, essas histórias em capítulos contadas através das imagens televisivas detêm um grande poder de encantamento e são retrabalhadas por movimentos receptivos com características específicas. Provocam operações de uso organizadas dentro de padrões peculiares, que compõem trajetórias aparentemente simples e aparentes, mas que revelam maneiras inusitadas de ver, sentir, criar, reproduzir e assimilar. Como se configuram esses padrões? Quais são essas particularidades que fazem do universo popular um interlocutor diferenciado no diálogo com as telenovelas? Que aspectos delineiam o perfil do *popular* e condicionam seus movimentos face ao hipnótico fascínio dessas narrativas?

2ª PARTE - O POPULAR: INCÔMODA PEGADA NA AREIA

“Chamei-o uma, duas vezes. Afinal, aventurou-se a olhar-me e, como um cachorrinho, de quatro, correu para mim, beijou o chão, deitou-se aos meus pés, tomou um deles e o colocou sobre a cabeça, como para me fazer ver que sua vida estava em minhas mãos e que me prestava homenagem, como escravo.”
DEFOE, Daniel. *Robinson Crusóé*, p.56

4 Popular: o conceito

Primeiramente, é preciso defrontar-se com o termo *popular*, procurando situar-se dentro de sua amplitude e buscando detectar indícios que revelem caminhos para nos movermos em sua complexidade. Estreitamente vinculado à concepção de cultura, o popular incorpora a longa e abrangente trajetória de reformulações deste conceito no processo de renovação teórica em diversas áreas do saber. Recortamos, da vastidão desse campo, alguns elementos significativos para nossa análise.

O popular tem sido associado tradicionalmente ao excluído, pré-moderno, subsidiário e condenado a figurar como destinatário e espectador. Canclini e Hall analisam a crise desta visão e afirmam a necessidade de uma desconstrução do conceito popular. Canclini (1998) ressalta que um importante movimento desse processo é a revisão das operações científicas e políticas que trouxeram o popular à luz: o folclore, as indústrias culturais e o populismo político.

Os folcloristas, nos anos 20 e 30 colocaram em cena a cultura popular associando-a à tradição, ao conservadorismo. Hoje não é mais possível considerá-la dessa forma. As culturas populares tradicionais se desenvolvem, aderem à modernidade, modificando-se. Querem

preservar sua *pureza* original é inconcebível, porque esta não existe. O popular é *construído* e não *preexistente* (CANCLINI, 1998).

Com o surgimento dos meios de comunicação denominados *massivos*, o popular passou a ser visto pela mídia através da lógica do mercado. Canclini (1998) afirma que os comunicólogos vêem a cultura popular como resultado da ação difusora e integradora da indústria cultural e não mais como *personalidade* coletiva, resultado de tradições estruturadas por seu caráter oral e artesanal. *Popular* agora é o que *vende*, o que agrada às multidões. Mais que a preservação do popular como cultura ou tradição, o que interessa à mídia e ao mercado é estabelecer uma comunicação permanente e simultânea entre emissores e receptores. O substantivo *povo* (associado a rebeliões e resistências) é substituído pelo adjetivo *popular* e o substantivo abstrato *popularidade*. Esse processo revela um deslocamento de interesse: dos elementos constitutivos da cultura para as representações numéricas dos índices de audiência, de gostos e de consumo. O popular passa de *sujeito*, ainda que pré-moderno, a uma entidade abstrata, reflexa e subordinada.

A partir dos anos 70, essa conceituação passiva do popular é questionada. Após as concepções pós-foucaultianas que não concebem mais o poder como um instrumento de imposição concentrado em instituições, os setores populares passam a ser considerados agentes significativos nas relações de força que se constroem nos processos de produção e consumo (CANCLINI, 1998). Essas relações não são igualitárias, mas estruturam-se na interdiscursividade. O poder se descentra no movimento de codificação/decodificação e esse deslocamento dilui seu monopólio. O popular, portanto, co-participa da tessitura construída por esse movimento complexo.

Também o *populismo*, operação política que coloca em cena o popular, reafirma a tendência de seu reconhecimento como força ativa nas relações sociais. Trabalhando pela modernização do folclore, usando a cultura para edificar o poder, o populismo político seleciona da cultura popular o que pode se compatibilizar com o desenvolvimento contemporâneo e o redimensiona. Constrói situações de participação encenada, nas quais o povo passa sutilmente de agente a ator (CANCLINI, 1998).

Analisando o termo *popular*, Hall (2003b) afirma que o senso comum o identifica com o que o povo *consume* e *aprecia* e com o que *faz* ou *fez*. *Consumo* e *gosto* associam-se às idéias de manipulação e aviltamento da cultura do povo, inseridas numa concepção de recorte mercadológico. Hall não nega o poder das indústrias culturais de desorganizar e remodelar constantemente a cultura popular para enquadrá-la dentro de formas dominantes. Mas afirma que essa dominação não é toda poderosa. Há movimentos de resistência e superação, táticas para furtar-se à sujeição. Hall explicita também que a cultura popular não é íntegra, genuína, inteiramente corrompida ou inteiramente autêntica, situada num patamar exterior às lutas culturais. Como força ativa e fundamental na dialética desses embates, estrutura-se pela mestiçagem contínua provocada no campo da permanente batalha cultural, em movimentos de resistência, aceitação, recusa, capitulação. Essas operações configuram um *popular* extremamente contraditório: tradições, práticas, valores, crenças, sentidos multiculturais diversificados e antagônicos são assimilados e reformulados. Passam a conviver, em política de boa vizinhança, conceituações paradoxais, construções mentais multifacetadas que abrigam “elementos e princípios da Idade da Pedra e princípios da ciência mais avançada, preconceitos de todas as fases passadas da história... e intuições de uma filosofia futura.” (GRAMSCI *apud* HALL, 2003, p.324)

Dizer também que o popular se refere ao que o povo *faz* ou *fez*, enquadra o conceito numa categoria por demais descritiva e insuficiente. Quase tudo que constitui a cultura popular poderia ser representada aí. Seria difícil distinguir, de uma forma não descritiva, o que *não é popular*. De acordo com Hall, os elementos estruturadores do popular são encontrados nos movimentos tensionais entre o que pertence à cultura dominante e o que pertence à cultura da *periferia*. Os conteúdos, por sofrerem alterações de uma época a outra, não podem ser categorizados como a fonte primária do *popular*, mas sim as forças e entrelaçamentos que explicitam e sustentam sua diferença. O essencial no *popular*, então, não é apenas o que o identifica, mas os fatores que o colocam em um movimento relacional contínuo com a cultura dominante (HALL, 2003b).

Analisando as investigações e proposições de Certeau em torno da cultura contemporânea, Zubieta (2004) se refere à sua visão do popular como “positiva”. Certeau, ao adotar posturas teóricas que privilegiam uma modalidade de leitura a partir das práticas cotidianas das maiorias anônimas, suas táticas de microrssistência e apropriação, refuta as concepções que ancoram o popular à tradição, ao passado, ao marginal, assim como à cultura de massas uniforme, passiva, obediente e reprodutora. Classifica como incompletos os modelos de análise que até então tinham sido utilizados nas investigações desse campo. Eles se mostravam insuficientes para demonstrar a real magnitude da arte receptiva popular de criar reciclando, a partir do aparato de produção que lhe é oferecido para o consumo. Certeau demonstra que os setores populares se reapropriam desses produtos usando-os em proveito próprio, transgredindo suas regras de organização e fundando, através dessa produção secundária, um espaço para habitar, mesmo que seja apenas como inquilino. Zubieta (2004)

qualifica esse olhar de Certeau sobre as práticas populares como *epifânico*, isto é, que provoca a súbita revelação da luminosidade da vida ordinária, fugaz, trivial.

No campo dos estudos da Comunicação em nosso continente, Martín-Barbero também reforça essa proposta de re(des)construção do *popular*. Partindo da crítica às análises da cultura de massas e dos meios de comunicação que partem de um esquema teórico identificando o pólo da emissão com os dominadores e o da recepção com os dominados, Martín-Barbero propõe uma mudança nos enfoques da teoria da comunicação. Mais importante que a análise dos meios, seu discurso e sua configuração empresarial, está o estudo do que as massas fazem com eles, das *mediações* que se efetivam entre ambos. Afirma que a sensibilidade popular estabelece essas mediações e transforma suas representações no contato com os produtos dos meios de comunicação, já que o consumo cultural não é um consumo passivo e escapa, muitas vezes, do controle social. Opõe-se também à concepção do *massivo* como destruidor do *popular*. Apesar de concordar que o massivo nega de certa forma o popular, na medida em que escamoteia e encobre as diferenças sociais conflitivas, também sustenta que os meios deram-lhe visibilidade, possibilitando a expressão de sua diversidade e riqueza, contribuindo assim para a reformulação do conceito folclorizado do popular (ZUBIETA, 2004).

Em seus diferentes campos de estudo, Hall, Canclini, Certeau e Martín-Barbero contribuíram para o deslocamento do *popular*, retirando-o de sua posição subsidiária e provocando seu reconhecimento como força determinante no processo de interdiscursividade cultural. Essa mudança possibilitou o trânsito por novos caminhos investigativos e conferiu

visibilidade ao popular. Colocou-o na arena como interlocutor. E instigou à descoberta de seu perfil mestiço, que vai sendo definido e redefinido de acordo com a dinâmica do fluxo dos movimentos interculturais. Neles transparecem expressões de suas formas de pensamento, valores, crenças, maneiras de ser e fazer.

Quem (ou o quê) é o *popular*? Contraditório, constantemente aberto à expropriação e mestiçagem, o rosto popular vai revelando, na obscuridade de suas práticas cotidianas, por detalhes e surpresas, os traços de sua identidade.

5 Marcas do perfil popular

Quais são os traços que desenham esse rosto mestiço do *popular*? Quem são os usuários cujas operações, práticas, maneiras de fazer, de utilizar e manipular os sistemas impostos provocam a reorganização do poder, desinstalam seguranças, carnalizam a formalidade do instituído (CERTEAU, 2003)? Que características, forjadas ao longo da história, estruturam suas formas de interagir com a realidade e contribuem para compor os sistemas de representação de sua cultura?

É fundamental estabelecer inicialmente que, na tessitura da trama do social, realizada no embate constante entre forças e sentidos das culturas, os setores populares expressam uma astúcia de guerreiro que luta em terra alheia. Definidos de antemão como o *já subjogado*,

demonstram uma aparente submissão. Mas essa postura serviçal é máscara e engodo. Astuciosas, suas táticas adquirem formas criativas de camuflagem, golpes, silêncios e gestos furtivos. A incursão através delas revela o território e o percurso de um ausente, as apropriações de um locatário, o corpo evocado pelas pegadas. Atrás da invisibilidade de seu cotidiano de espectador, encontra-se um sujeito ativo, dialogal e um prestidigitador ardiloso.

5.1 Concretude

A compreensão de mundo e da vida de muitas culturas pré-modernas era regida por padrões forjados em estreita ligação com os processos e ritmos da natureza. Formas de organização social, regras, linguagem, rituais, saber, cotidiano, concepções de tempo e espaço, religiosidade, tradições, tudo se estruturava a partir da observação e contato com a concretude dos fenômenos e ciclos naturais da vida. Esta *materialidade* não artificializava o vivido, pois não se deslocava dele para *dizê-lo*. A matriz cultural que não pensa *sobre*, mas *nos* objetos, *nos* fenômenos e *através* deles tem sido um dos fios condutores fundamentais do pensamento e da vida das culturas populares. Mesmo após séculos de hibridizações que se produziram nos embates culturais e nas mudanças profundas nas estruturas da sociedade, esta marca continua influenciando a vida e o pensamento popular, ainda que de maneira ambígua e mesclada. Um dos motivos pelos quais esta relação com a concretude é conservada refere-se ao acesso restrito dos setores populares aos processos constitutivos da cultura denominada *letrada*. Os padrões lineares, segmentados, unívocos e racionalizados dessa cultura

reorganizam a percepção do universo, cindindo-o e *artificializando-o* através de compartimentalizações abstratas (MCLUHAN, 2000). As culturas não letradas, ao contrário, vivenciam o universo em sua integralidade: viver é um todo indivisível, plural e concreto.

São muitas as expressões dessa concretude na vivência dos setores populares. Um de seus aspectos é a configuração oral que ainda hoje é constitutiva das culturas populares. A oralidade manifesta ao mesmo tempo uma forma de comunicação direta e de participação ativa no universo. Os saberes tradicionais e toda a bagagem cultural difundidos oralmente através das gerações eram envolvidos pela força emotiva de uma transmissão organizada por critérios de proximidade. Por outro lado, a palavra, nas sociedades pré-modernas, era utilizada não apenas como *meio* de expressão, mas como *ação* sobre o que expressava, *participação* no universo. Possuía substância, era uma força concretizadora. *Dizer* não era tentativa de abstração, era *realizar* (CHAUI, 2004).

Essas características da oralidade ainda se encontram presentes, de alguma forma, na maneira como as camadas populares se movem na atualidade e são reforçadas quando os setores populares se defrontam com os meios tecnológicos de comunicação, criadores de uma “oralidade secundária”, conforme denominação de Martín-Barbero. Nova forma atualizada do oral, ela se expressa pela visualidade tecnológica. Organizada por uma gramática tecnoperceptiva construtora de sinestesia, a visualidade tecnológica acentua e modifica a sensação de proximidade, característica das culturas orais e potencializa a veracidade do que é representado. É a *palavra tecnológica* que *realiza o que diz*. O que se vê, então, é a *realidade*. Profundas transformações são provocadas, então, na maneira de pensar, ver e sentir dos setores populares, acentuando a cumplicidade entre eles e os produtos dos meios de

comunicação. Podemos depreender daí um dos fios delineadores da relação de fascínio entre o popular e as telenovelas.

Outra expressão da concretude, elemento constitutivo que marca as culturas populares, é o gosto pelas narrativas. Compostas por uma estrutura de linguagem análoga aos processos naturais da vida concreta, elas são uma metáfora do vivido, um convite ao diálogo. É a vida *contada a*. Por se configurar como uma das formulações textuais que mais se aproxima das características que compõem a vida concreta, a narração funciona como catalisador de experiências e emoções, seduzindo e envolvendo. Ao contrário de outras formulações em que predominam elementos mais descritivos, argumentativos, dissertativos que operam com estruturas relacionadas ao pensamento da cultura *letrada*, a narração visualiza, *historiciza* e torna concretas idéias e conceitos. O popular se expressa sem se distanciar do vivido e compreende o que se formula por analogia ao cotidiano e às experiências concretas. Mergulhado nos apelos e lutas pela sobrevivência diária e distantes dos padrões constitutivos do mundo *letrado*, os setores populares não têm afinidade com formulações abstratas. Eles pensam narrativamente e articulam seu discurso principalmente em relatos, que são textos predominantemente figurativos. Explicitando seus conceitos através de personagens, situações que se transformam, em tempos e espaços bem determinados, visualizam seus argumentos, dão forma e sentido às suas idéias sobre si e sobre o mundo. Sua vida e cultura, portanto, constroem-se principalmente em *narrativa*: linguagem, memórias, práticas, espaços, objetos, relações, crenças, tudo, de certa maneira, tem história(s), é estruturado em relatos ou em relação a eles.

5.2 Corpo

Expressão de concretude e dos processos vitais, o corpo, nas culturas pré-modernas, relacionava-se ao universal, à festa, ao utópico. Princípio profundamente positivo, possuía um caráter cósmico. Como não haviam se desenvolvido ainda as concepções de indivíduo e individualidade, o corporal, o cosmo e o social eram uma totalidade viva e indivisível. Imagem da vida e da renovação, o corpo expressava a fertilidade, o crescimento e a abundância. A abundância (o *exagero*) e a universalidade expressavam o caráter de alegria e festa. Apesar de carregar os aspectos de fragmentariedade da sociedade atual e de ter assimilado muito das rígidas contenções disciplinadoras apreendidas nos embates culturais, traços desse corpo integrado que se expressa com espontaneidade e manifesta intensamente seu universo sensório, ainda se encontram presentes nos setores populares na atualidade. O corpo, os gestos, os ritmos, a visualidade, os fenômenos vitais (nascimento, morte, procriação, nutrição, trabalho) e tudo que plasma a concretude da vida continuam sendo um dos canais comunicativos mais familiares aos setores populares, através do qual ele se revela e compreende o mundo. Referindo-se a uma sessão de feedback por vídeo numa pesquisa com mulheres populares, D'Ávila (1994-1995) percebe a atenção delas voltada mais para os gestos e os signos corporais que para a expressão verbal. Frente à dramatização de uma conversa entre patrão e empregada, as mulheres não se detiveram na discussão entre os dois, mas na atitude corporal da empregada. O corpo, portanto, e tudo o que através dele se expressa (música, dança, gesto, sentimento), torna-se uma linguagem, uma forma de comunicação totalizante, para os setores populares com acesso restrito às operações lógicas e abstratas das

culturas letradas. Esta centralidade nos aspectos corporais acentua nesses setores a atitude de espontaneidade assim como a expressão intensa e exuberante de emoções.

O corpo, talvez o único capital cultural popular (HALL, 2003b), torna tátil o pensamento, materializa seus conceitos, crenças, emoções, torna-se relato de si mesmo e de sua visão do mundo, nos quais conhecimento e sensorialidade encontram-se integrados.

5.3 Familiaridade & Informalidade

Sérgio Buarque de Holanda (1976) acentua a importância que as relações familiares tiveram na composição dos indivíduos e da vida social do povo brasileiro. A estrutura familiar patriarcal, na qual se alicerça a constituição da sociedade brasileira, interferiu nas relações entre os indivíduos, entre estes e o Estado e na formação da cultura brasileira. O social, entre nós, estrutura-se através do modelo fornecido pelas relações domésticas. A informalidade, característica do relacionamento familiar, sai do espaço privado e perpassa o domínio público, dificultando o estabelecimento de limites significativos entre eles. Ao longo de nossa História, a gestão do Estado, das instituições democráticas, que deveria pautar-se pela objetividade e visão social global, tem sido regida por ações particularizadas, por concessão de benesses a quem se faz *de confiança* e por apadrinhamento. Vontades particulares, interesses pessoais, ações e escolhas baseadas em relacionamentos de amizade e parentesco sempre permearam o sistema político, administrativo e legislativo em nosso país. Na relação com a autoridade são

admitidas atitudes de formalidade, mas quase somente enquanto não suprimam de todo a possibilidade de um convívio mais familiar.

No âmbito social, o popular foge muitas vezes dos padrões que as fórmulas rituais tradicionais culturalmente aceitas pela sociedade consideram como polidez e civilidade. Nos relacionamentos sociais, a formalidade é desconstruída por manifestações espontâneas, vivas, impregnadas de emoção intensa, com *excesso de gesto*. Rapidamente tudo se transforma em familiar: um estranho pode, em pouco tempo, converter-se em confidente e amigo, a quem se oferecem conselhos e opiniões. As distâncias não são bem toleradas: busca-se constantemente a proximidade, o aconchego, a intimidade, o *estar com*, característicos da vivência de parentesco, de vizinhança e amizade. A acentuação do afetivo, do passional, das manifestações fortes de sentimento marca fundamentalmente a maneira de viver e o convívio social popular.

O primado da experiência concreta, cotidiana, familiar, como matriz organizadora do pensamento e da sensibilidade, perpassado pela expressão aberta e intensa das emoções constitui uma das características fundamentais do perfil popular. Aliado a muitos outros traços, confere um estilo, uma maneira peculiar de ser ao contraditório e plástico rosto que constantemente se define e redefine no processo de hibridização cultural. Esse estilo redefine a condição de aparente simplicidade do encontro cotidiano dos setores populares com a telenovela. As casas de Belford Roxo, às nove horas da noite, abrigam mais que um ritual comunicativo binário *produção/recepção*, com as antinomias tradicionais envolvendo um dominador e um dominado. A telenovela chega como uma escritura itinerante, originada de muitas viagens através de textos e leituras. Combina estratégias armadilhas de sedução

previamente aprendidas nas incursões por múltiplos territórios e nos enfrentamentos culturais. Coopta e reproduz os padrões de pensamento, sensibilidade, conhecimento e experiência das culturas populares transformando-os em malhas de sua rede aliciante. Os espectadores populares mergulham nesse fascínio arquitetado, submetem-se às suas imagens hipnóticas e entram nesse fantástico mundo de espelho. Mas esse aparente jogo de cartas marcadas se desconstrói pelos movimentos imprevisíveis das táticas populares. Ele é atravessado por golpes importunos na escritura, pela crítica, pelo deboche, pela rejeição bem – humorada ou indiferente, pela sujeição que *confere poder*, pelos desvios de um sucateamento. A escritura, produto da arquitetura de um discurso, torna-se então uma ilha plural, um território comum para encontro de estrangeiros. Sexta-Feira se dobra ao consumo, mas sua flexibilidade improvisa escapes e truques. É assim que, a cada momento, ele inventa seu poder.

6 Recepção: manobras, golpes e astúcias do Popular

Adentrar pelos movimentos de interlocução dos setores populares com a telenovela é fazer um incursão pelo percurso construído por um visitante transitando em terra estrangeira. Apesar de ambigüidades toscamente costuradas no desenrolar das trocas do diálogo que aí se estabelece, dos lances imprevistos, realizados com habilidade e aparente desgoverno, revela-se aí um rico tecido de manobras táticas de recepção. Nas entrevistas com os moradores de Belford Roxo, fomos introduzidos por eles no conhecimento de seu convívio cotidiano com a

telenovela e na liberdade de sua caminhada transgressora nesse território de outro, no qual eles deixam sulcos de criações originais e anônimas.

O Centro Comunitário Márcio G. Vieira (Sem Fronteira) localizado no Bairro Lote XV, em Belford Roxo, constituiu-se como ponto de partida para a pesquisa. A técnica escolhida foi a de entrevistas semi-estruturadas (Anexo 4), realizadas nas casas dos moradores, sobre a telenovela *América*. As questões, formuladas previamente, serviram de roteiro e fio condutor para as entrevistas. Eram escolhidas seguindo os interesses manifestos pelos entrevistados e o fluxo dos diálogos que emergiam espontâneos e calorosos. Esse formato permitiu desenvolver um contato mais informal, porque as entrevistas passaram a se assemelhar às conversas diárias, intermináveis narrativas orais sobre os capítulos das telenovelas, que preenchem o dia-a-dia popular. Permitiu também o fornecimento de dados significativos sobre a implicação desses produtos televisivos no cotidiano. Apenas três entrevistas foram realizadas individualmente. As outras foram realizadas em duplas, porque os entrevistados preferiram ou porque pessoas que se encontravam na casa interessaram-se em participar, interferindo espontaneamente com suas opiniões.

Durante o mês de agosto/2005, visitamos o Centro para nos familiarizarmos com pessoas do município que o freqüentavam. Através de uma moradora do Lote XV, que dinamizava um dos Projetos do Centro, fomos apresentados a S. (36 anos, dona de casa, ensino fundamental incompleto, casada, mãe de duas filhas) a primeira pessoa a ser entrevistada. Iniciamos um contato informal com ela. No dia da entrevista, realizada em sua residência, uma outra pessoa da família, G. (21 anos, assistente de administração, solteira, Ensino Médio incompleto) manifestou a vontade de ser entrevistada também. Ao ser recebida por S. e G., fui saudada por S. com um gesto largo e uma pergunta que expressava o desejo de

ser vista: “Oba! Eu vou sair na Globo?” Ao lhes explicar o motivo e a forma da entrevista, S. e G. manifestaram um certo temor. Percebi que não conheciam um gravador. Iniciei então uma brincadeira com gravações informais, das quais as filhas de S. também participaram. Vencida essa barreira, o encontro transcorreu num clima de descontração. A alegria e familiaridade estabelecidas durante toda a entrevista incentivaram S. e G. a convidar vizinhos para participarem da próxima. Levaram-me a uma pequena fábrica de calçados na garagem de uma casa. Pude perceber que, nos fundos, moravam duas famílias. Lá se encontravam AP. (34 anos, casada, pernambucana, operária da fábrica administrada pelo marido, ensino fundamental incompleto, dois filhos. O filho mais velho, com 16 anos, vai ser pai). Ela quis ser entrevistada, mas não pôde interromper o trabalho. Entrevistei-a na oficina, enquanto cortava o couro e dava forma aos calçados. Percebi que gostaria de ter mais liberdade para falar e que a presença próxima do marido a deixava tensa. Em um determinado momento, porém, ele se afastou e AP. revelou sua dificuldade no relacionamento, assim como a influência da telenovela em sua mudança de atitude frente ao marido. Ao final, convidou-me para ir à sua casa fotografar as modificações que empreendeu para torná-la parecida com as residências que vê nas cenas das telenovelas. Entrevistei também a mãe de AP., moradora da casa. M. (53 anos, dona de casa, viúva, cinco filhos, ensino fundamental incompleto, pernambucana) revelou-se acolhedora e espontânea. Entrevistei-a na cozinha onde ela preparava o almoço. Durante a entrevista, chegou RB. (23 anos, empregada doméstica, ensino fundamental incompleto, solteira, um filho e grávida de outro, pernambucana) que perguntou se podia “participar da conversa”. A partir desse momento, a entrevista ganhou momentos de

acalorado debate. O gravador, apresentado de início, foi completamente ignorado por M. e RB. enquanto durou a entrevista.

Em outro dia entrevistei R. (37 anos, dona de casa, ensino médio completo, um filho), vizinha do Centro Comunitário Sem Fronteira. Percebi um esforço de R. para demonstrar opiniões mais objetivas e um grande cuidado para que as respostas não revelassem detalhes de sua vida pessoal, de seus problemas e dificuldades. Apesar de ter aceito ser entrevistada, permaneceu muito retraída, durante todo o tempo.

Na Prata, outro bairro de Belford Roxo, entrevistei mais cinco pessoas. SC. (47 anos, diarista e feirante, casada, ensino médio incompleto, três filhos: dois do primeiro casamento) e I. (62 anos, aposentada, casada, ensino fundamental incompleto, um filho, dois netos e um bisneto) quiseram conversar juntas. SC. não assistia à telenovela *América*. Demonstrou preferir a telenovela das sete, *A Lua me disse*, por sua comicidade. I. revelou estar gostando imensamente de *América*, apesar das críticas que fez à inclusão de certas temáticas. Passou parte do tempo da entrevista contando e recontando os capítulos dos dias anteriores para SC.

C. (67 anos, militar reformado, ensino médio completo) casado com J. (64 anos, dona de casa, ensino fundamental incompleto), vizinhos de SC. e I., demonstraram um certo orgulho de serem entrevistados. Agradeceram muito o meu convite para a entrevista, considerando-o um privilégio. O casal tem dois filhos casados e três netos, sendo que uma filha se casou com um francês e mora na França. Durante a entrevista, J. aguardava muitas vezes a opinião do marido para se manifestar. Revelou sentimentos de inferioridade, dificuldade de expressar seus desejos e uma forte religiosidade. C. estabeleceu, em vários momentos, relação entre as cenas da telenovela e acontecimentos do passado e da atualidade, demonstrando uma visão atenta para as questões mundiais. Ao ser questionado, revelava

prazer diante das perguntas que considerava instigantes e elaborava cuidadosamente as respostas. Interferi muito pouco na entrevista. As perguntas suscitavam, em vários momentos, um grande debate entre o casal. As diferenças pessoais de C. e J. possibilitaram um diálogo extremamente rico.

JC. (33 anos, vendedora de cosméticos, ensino fundamental incompleto, casada, dois filhos) foi contactada por morar ao lado de C. e J. Ficou muito alegre com o convite, mas preferiu ser entrevistada na varanda da residência de outra vizinha. Percebi que estava envergonhada com a pobreza de sua casa. JC. é conhecida na vizinhança por seus problemas. Ela foi rejeitada pela mãe e adotada por outra família. A situação familiar é difícil, pois o marido, desempregado, é viciado em drogas. JC, de acordo com os vizinhos, não se estabiliza em nenhum trabalho porque é sempre acusada de furtar objetos. A entrevista, a princípio, transcorreu num clima de certo constrangimento por parte de JC. Mas, com o passar do tempo, a entrevistada se sentiu à vontade e foi revelando parte de seus dramas, através de suas referências à telenovela. Ao final, convidou-me para ir à sua casa e deixou-se fotografar com o produto de sua reciclagem de objetos para que se sua casa se parecesse um pouco com as *casas da novela*.

Todas as entrevistas, seja no Lote XV ou na Prata, foram realizadas através de uma rede de contatos criada espontaneamente pela maioria dos entrevistados. Na rua, após as entrevistas, os entrevistados se encontravam e continuavam o *bate-papo*. A construção dessa rede demonstrou que a pesquisa, para os entrevistados, configurou-se dentro da informalidade de uma *roda de conversa*. Expressou, também, que havíamos criado o campo de interlocução espontâneo e descontraído desejado.

Trabalhamos as entrevistas com um roteiro aberto de questões enfocando o cotidiano do entrevistado em relação à telenovela, conceitos de ficção e realidade, movimentos de identificação, assimilação, rejeição, manifestação de desejos, expressão da memória pessoal e familiar, de reconstrução de sentidos e criação a partir da recepção desse produto televisivo (Anexo 4). Nas questões formuladas, tivemos a preocupação de não nomear personagens, cenas ou temas. Esse procedimento nos pareceu adequado para deixar aos entrevistados ampla liberdade de expressar suas apropriações, demonstrando o que captam do produto para suas construções de sentido, sem direcionamento. As perguntas incentivavam à percepção do envolvimento com a trama de *América*, à criatividade e ao debate. Serviram de fio condutor durante as conversas, que se organizaram dentro de ritmos e estruturas próprios.

Entrevistamos, portanto, onze moradores, sendo um homem e dez mulheres, com idades entre 21 e 67 anos e nível de escolaridade variado. As fotos (Anexo 3) tiradas dos entrevistados e de suas casas revelaram reconstruções feitas por eles a partir de imagens de telenovelas. Elas visualizam o processo criativo de uma recepção que se baseia por critérios de reciclagem.

6.1 Dia-a-dia com a telenovela

As telenovelas, para os pesquisandos, integram sua rotina diária como objetos de consumo para descanso e divertimento: o horário em que são veiculadas coincide com a chegada dessas pessoas a seus lares, após o dia de trabalho, ou o momento em que terminam algumas de suas atividades. Para os entrevistados, as telenovelas são escolhidas como

alternativas de lazer por várias razões: porque a programação televisiva privilegia as telenovelas, porque as antenas não captam canais que veiculem outros programas e porque os entrevistados não têm acesso ou não podem investir dinheiro em produtos como TV a cabo, vídeo ou DVD.

O momento de assistir à telenovela é definido como sendo de grande alegria. Alguns entrevistados o expressaram efusivamente:

“A gente chega em casa e joga a bolsa pra lá, sapato pra lá, e logo toma uma água e senta lá. Tá na hora!!! (I.)

Outros, de forma mais contida, revelaram satisfação com uma certa timidez e resquícios de culpa. Expressaram a associação historicamente desenvolvida e assimilada que vincula cultura popular e produtos tradicionalmente identificados como destinados a seu consumo a vulgaridade, mau gosto e ignorância. Sentiam – se, portanto, de certa forma, transgredindo essa concepção já introjetada no senso comum. Ver novela é, para alguns entrevistados, *perda de tempo*, além de ser vergonhoso *deixar-se envolver* por ela. Uma entrevistada expressou um anseio pouco convincente:

“A gente acostuma a ver novela... É uma praga, novela! (risos) [...] Mas eu estou querendo me desligar. Porque a gente deixa de fazer muita coisa pra ver novela!” (J.)

Percebe-se também que a classificação inicial da indústria televisiva, que vinculava a telenovela a uma produção destinada às mulheres da classe “C” (LOPES, 2002) já se encontra

um pouco diluída. As referências à assistência da novela pelos homens e a participação intensa de C., (o homem entrevistado) o atestam.

“[...] até homem gosta de ver novela. Tem homem que gosta. Meu marido gostava. Tem novela que ele ficava doidinho que chegasse aquela hora pra ver a novela! Mas ele não falava pra mim o que ele gostava. Ele ficava naquela ansiedade pra ver a novela. Das oito. Tomava o banho dele, jantava e ia lá pro quarto. E lá no quarto deitava. Aí assistia a novela dele” (M., falando do marido, já falecido)

“Ele (o marido) comenta. A novela às vezes tem a ficção, às vezes eu falo assim: isso é só em novela mesmo. Mas ele não, ele acredita mesmo! Tem certas coisas na novela que... são verdadeiros absurdos, né? Alguns detalhes que eu percebo. Mas ele (diz): “não, é assim mesmo!” A gente comenta sempre.” (R.)

A telenovela é “tão vista como falada” (LOPES, 2002). Ela começa a ser comentada no momento mesmo de sua assistência. Os entrevistados disseram que, além dos comentários na hora da telenovela, conversam, no dia seguinte, sobre o capítulo do dia anterior com parentes e conhecidos. R. confirma esse dado e arrisca um motivo para que se converse sobre a telenovela:

“Todo mundo comenta. Às vezes eu estou no ônibus e escuto: você viu a novela ontem? Quando vou buscar meu filho na escola, também... [...] Hoje em dia é tanta violência, tanta coisa, que o melhor que a gente possa conversar mesmo é de novela.” (R.)

Ela percebe, porém, que antigamente as telenovelas suscitavam um maior número de comentários:

“Antigamente comentavam mais! Falavam mais, achavam aquelas histórias assim... é o que eu não vejo mais: hoje em dia não escuto muito não. Mas quando eu era mais nova, eles ficavam mais atentos, comentavam mais. Minha mãe comentava... hoje...Porque antigamente as histórias eram melhores. As novelas eram melhores.” (R.)

Assistir telenovela é, portanto, um dos muitos momentos que constituem o cotidiano dos entrevistados. Mesmo que, durante sua veiculação, algum membro da família esteja executando tarefas ou realizando outras atividades, a grande maioria das pessoas está ligada ao que acontece na tela da TV. Nesse momento e nas conversas posteriores sobre o capítulo do dia anterior, um vasto repertório de táticas elaborativas é construído pelos setores populares. Gradativamente as linhas dos gestos decodificadores de seus movimentos receptivos se entrecruzam num processo sutil de tessitura. E as estratégias organizadas para que esse produto consolidasse e ampliasse espaços de domínio no senso comum vão receber as marcas do popular. Esses sinais denunciam a existência de um outro poder, habilidoso também. Os setores populares, habitantes cativos do senso comum e familiarizados com seus padrões, apropriam-se da telenovela hospedando-a nesse território. Mas, aproveitando-se da fragilidade *estrangeira* desse produto televisivo que se instala no cotidiano, eles o invadem com suas manobras receptivas. Demonstram a criatividade de sua sujeição manipulando a narrativa e deixando que se enraíze no senso comum o que passa pelo crivo de sua

sensibilidade, experiência e pensamento. Esse processo elaborativo, expressão de um poder submisso, não se mostra com a clareza característica de hegemonias instauradas. Manifesta-se por pegadas, sinais que o denunciam. Seguiremos essas marcas buscando decifrar o jogo de enigmas de suas re(des)construções.

6.2 Pegadas populares nas estratégias

No anonimato no qual se move, os setores populares constroem formas criativas de apropriação dos produtos que lhe são oferecidos para consumo, dentre eles, a telenovela. Elas se revelam-se como operações inusitadas, quase imperceptíveis, organizadas com a sutileza própria de um estrangeiro, hóspede em terra alheia. Essas operações de consumo popular se caracterizam por uma discreta invisibilidade, ao contrário da ostensiva clareza das construções de quem detém a propriedade da produção. O produto que recebem é reformulado por ações tênues, captáveis, muitas vezes, apenas por seus vestígios. Transgridem as regras da visibilidade do instituído redimensionando-a com golpes de microresistência. Nas entrelinhas de seus movimentos, porém, as ações das re(des)construções populares demonstram o talento criativo de se revelar e se impor através de elipses e sinais fugazes. Pela incompletude, pelo gesto parcial, furtivo, metafórico, surpreendem. E por não seguirem os padrões delineados pela escritura, marcam suas práticas receptivas por uma arte que constrói sua própria disciplina.

Transitando pelas frestas dos relatos, pelas pausas e frases inacabadas, iremos penetrando na riqueza dessa arte receptiva que, ao não se mostrar por inteiro, revela a astuciosa força de criar poder com indícios, vestígios e pegadas.

6.2.1 Familiarizar

Para os setores populares, receber alguém em casa é um acontecimento que expressa os traços da hospitalidade generosa e cordial, característica da cultura popular brasileira. Nos lares, como bem o expressa o ditado popular, *sempre cabe mais um*. E o visitante, introduzido no convívio familiar, é imediatamente admitido na informalidade dos rituais simples do cotidiano. Neles, as distâncias são anuladas: a polidez nas relações dos setores populares se constitui pela espontaneidade, pela rica expressão de uma emotividade que aproxima através da intimidade que cria (BUARQUE DE HOLANDA, 1976). A telenovela também passa por esse processo de familiarização que torna os que chegam, *gente de casa*.

Ao ser organizada em padrões narrativos e por recursos midiáticos tecnológicos que exploram as inúmeras potencialidades da imagem e do som, a telenovela adquire elementos que a personificam. Por essas estratégias de formatação, esse produto passa a conviver com as pessoas como um novo morador, um hóspede agradável com quem se estreitam relações, cujos personagens vão se tornando íntimos e, seus dramas, assuntos corriqueiros. Os entrevistados o demonstraram através da espontaneidade e da linguagem familiar com que

narravam cenas dos capítulos e se referiam aos personagens. Discorriam como quem faz confidências sobre fatos acontecidos com pessoas *de casa*. As narrativas populares dos capítulos da telenovela eram perpassadas por expressões que revelavam intenso envolvimento e emoção: eram *casos de família*, bem próximos, que suscitavam manifestações acaloradas de opiniões sobre atitudes dos personagens e julgamentos sobre os fatos relatados nas cenas:

“Ela tá muito chata, antipática, muito nojenta pro meu gosto! Porque como (o marido) agora deu um piripaque de repente (risos)... Em vez dela ficar com o marido dela... Poxa! Deixar um homem daquele sozinho!.. Ela tinha que ficar com ele!!! Justamente agora que ele teve aquele princípio de enfarte, tá precisando dela... Mas ela tá amarrada naquele outro homem que ela gosta... Nossa Senhora! Tá amarradona nele! E o pior é que vai explodir! Porque a filha dela gosta dele também e ela não sabe! [...] Vai explodir! Vai sair poeira!” (I., referindo-se aos personagens Haydée, Glauco, Tony e Raíssa de *América*)

“O Feitosa é um amor de pessoa! Ele é muito bom pra ceguinha. Ele até parece que é pai dela.” (I., referindo-se aos personagens Feitosa e Flor)

“Como esse negócio da... as cenas da Sol, da... do... como posso te explicar... da luta dela né, por uma vida melhor... né, pela ... ela conseguiu o objetivo da vida dela de... dar uma vida melhor pros pais dela. Hoje em dia tá difícil! Eu torço muito por ela!” (AP., referindo-se à personagem Sol.)

“Porque aquilo ali não pode ser feito assim!! Tem que tomar... tem que olhar com cuidado, não pode deixar o filho assim! [...] Tá dando muito mole pro menino!! [...] O dia inteiro naquele computador... Isso não existe!!!!” (J., referindo-se enfaticamente à atitude do casal de personagens Neto e Helô para com o filho Rique, que passa muito tempo diante do computador.)

Essa familiaridade criada pelos setores populares em sua convivência com a telenovela torna-se uma operação facilitadora para que outras táticas receptivas se estabeleçam. Com a diminuição do espaço que liga essa narrativa televisiva ao *doméstico*, abre-se uma porta para a mesclagem e cria-se um terceiro território onde novas relações e movimentos se produzem. Aí a narrativa é re-produzida e ressignificada. Esse campo se torna uma espécie de supra-realidade, um novo terreno em que ficção e realidade conversam, transitando livremente entre si, porque o padrão que delimita suas fronteiras torna-se fluido e difuso. O cotidiano se redimensiona e se amplia povoado por vozes, imagens, dramas, personagens, pessoas, acontecimentos, *reais* ou não, que não se fixam em seu campo próprio. O *real*, mimetizado, se reforça e reformula. A ficção, forjada por elementos da realidade, mistura-se a ela. A vida? Torna-se realidade potencializada, porque hospeda em casa, diária e familiarmente, o universo da ficção.

6.2.1 Mesclar realidade e ficção

É nesse novo *território de realidade*, criado pela interlocução familiar entre o cotidiano popular e a telenovela que as estratégias constitutivas desse produto televisivo e as táticas populares de recepção se efetivam, obtêm sucesso ou fracassam na disputa pela conquista de espaços no senso comum. Ficção e realidade não são mais apenas o que *são*. Transformaram-se na mesclagem da íntima convivência e do constante diálogo.

O poder sedutor das telenovelas argumenta, interpela e provoca insinuando-se nas inúmeras estratégias que abrem caminho para instalar-se no senso comum como lugar próprio. A estrutura narrativa, com sua matriz melodramática, é o eixo em torno do qual ele se constrói. Possui grande força atrativa porque seus elementos constitutivos, como vimos, a tornam análoga ao modo de viver e sentir popular. (MARTÍN-BARBERO, 2003). A partir desse arcabouço, as estratégias ramificam seus tentáculos de encantamento.

Os recursos tecnológicos visuais e sonoros inseridos na narrativa televisiva e organizados por uma gramática específica é um deles. Ampliam as possibilidades de interlocução com os setores populares porque, ultrapassando o predomínio logocêntrico, estreitam a ligação com os elementos de oralidade e concretude presentes em sua cultura. O narrado, representado com registros análogos ao real, reforça os efeitos de realidade produzidos nessa obra de ficção (BOURDIEU, 1997). A telenovela simula a vida com tanta *semelhança* que a ficção passa a ser compreendida pelo pensamento popular, muitas vezes, de forma difusa. Será associada por ele a determinados momentos da trama ou a erros dramáticos e cênicos.

Outras estratégias ficcionais da telenovela reforçam a analogia com o real. Personagens arquetípicos, sempre renovados pela introdução de novos elementos em sua composição, vivenciam situações-clichê (o amor, a perda, o reencontro, a morte, a bondade premiada, a maldade castigada, o final feliz) numa trama perpassada por temas atuais. A mistura *novidade e repetição* permite que a ligação com a atualidade não se perca, ao mesmo tempo que atende aos traços cíclicos de percepção, característica das culturas pré-modernas e presentes ainda nas culturas populares. Os rituais de fertilidade dos campos e dos animais, de iniciação e de idades renovavam o sentido da vida coletiva, recarregando-a com o riso, o fantástico, o *novo* que todo ritual recriava. (ELIADE, 1978). Esse movimento circular repetitivo, presente ainda no pensamento popular, retoma essas origens através dos clichês da telenovela. Ao se repetirem nas tramas dessa narrativa, as situações arquetípicas intensificam a realidade monótona do cotidiano. Visualizado pela TV através de recursos tecnológicos que o potencializam, o real recebe força e sentido. Portanto, a telenovela hoje, para os setores populares, torna-se um ritual de densificação do cotidiano.

Face a essas estratégias constitutivas da telenovela que recriam o movimento associativo entre realidade/ficção, os setores populares constroem suas táticas receptivas. Nos primeiros momentos na entrevista, os entrevistados demonstraram um claro movimento racional de separação entre a realidade e a telenovela. A intensa rede de notícias sobre a telenovela veiculada nos jornais, revistas e em outros programas televisivos fornece critérios para estabelecer fronteiras entre os dois. A telenovela foi percebida inicialmente, portanto, como uma história escrita por alguém, com atores, trabalhadores da TV, vivenciando os personagens.

“(Telenovela boa) tem que ter muitos bons personagens. Porque às vezes a pessoa vai trabalhar, mas não trabalha direito, né? Faz um papel que a gente tá vendo que não...não... tá trabalhando direito, não cai bem pra aquela pessoa fazer, né?” (I.)

“Eu não era muito fã dessa autora não, a Glória Perez. Por causa daquela novela *Barriga de Aluguel*, eu achava as novela dela muito chata. Mas ela me conquistou com aquela outra novela *O Clone*.” (S.)

Percebem que a telenovela não é real, mas *tem realidade*, porque muito do que acontece nela já aconteceu ou pode acontecer. Algumas cenas da telenovela são identificadas pelos entrevistados como fatos da vida real levados para a televisão.

“**J.** – [...] aquela novela de italiano, *Terra Nostra*... o primeiro capítulo daquela novela é real, foi o que aconteceu. Os italiano quando vieram para o Brasil.

C. - [...] O café, que mandou plantar café... Tudo aquilo aconteceu. [...] eram coisas que inclusive eu assisti algumas passagens. Deu pra mim ver, por exemplo, aquela queima do café, eu sei. Era quinze reais... quinze...mil réis que eles pagavam por pé de café, pra arrancar. Pra valorizar, né? Porque a produção era muito grande e o Getúlio pagava por cada pé de café quinze reais. Arrancado.”

Mas, quando o diálogo sobre o que é realidade e o que é ficção se intensifica e cresce o envolvimento dos entrevistados na entrevista, as peculiaridades do pensamento popular

começam a ser demonstradas. Em alguns momentos, as cenas da telenovela que são consideradas semelhantes à realidade são expressas como *sendo o real*.

“SC. - Se você vê, tem certas novelas que é realidade mesmo. Tem muitas que é a realidade. Às vezes uma pessoa já passou por aquilo mesmo.

I. - É vivido mesmo, é real.”

“Porque tem coisa que você tá assistindo ali e não sabe nem por que é, né? É uma vida! Por exemplo, nós véve com uma pessoa vinte ano. É uma vida! Desse jeito, acho que é a novela. Você tá... aquilo ali que tá passando é o que já foi passado anterior, né? Você vê: é a vida real. Tá passando.” (M.)

Ficção, para alguns entrevistados, configura-se como aquilo que é contrário à própria experiência ou inaceitável, mesmo que seja análogo a acontecimentos *reais*. Uma cena da telenovela das sete da Rede Globo, *A Lua me disse*, suscitou uma discussão entre SC. e I. envolvendo os conceitos de real e ficção (*invenção*, segundo as entrevistadas). A sogra da personagem principal só demonstrava amor por um dos dois filhos. O fato, inadmissível na visão de SC., foi depois relatado por ela informalmente, como acontecido em sua própria vida: a mãe a rejeitou, entregando-a para ser criada pela avó e ficou cuidando apenas de outro filho, nascido mais tarde. Percebe-se na discussão que, SC., vendo esgotada sua possibilidade de contra-argumentar, recusa o real que a desestabilizaria, fixando-se na segurança que lhe oferece a opinião formada através da ficção.

“SC. – A história da Heloísa [...] que é a personagem da Adriana Esteves, tem alguns pedaços dela com a sogra que é só invenção! A invenção da sogra dela é porque [...] ela sempre quis o bem de um filho só. Isso é uma história. Porque quem tem filho quer o bem dos dois. Ela só queria o bem de um. O que ela quis tanto bem morreu e o que ela não gostava está aí...”

I. – Parece castigo, né?

SC. – Então, não é verdade! A mãe que ama um filho, ama dois. Não existe. Pra mim, coração de mãe não é assim. Ela deixa de comer pra poder dar a todos. Tem cinco, ela vai dar a três e deixar os outros? Não!

I. – Mas sempre tem um que ela é assim mais amorosa...

SC. - Não!..

I. – Ah, SC., tem um... ou é o caçulinha, ou então o mais velho...

SC. – Sempre tem um?.. Eu sou filha única, Dona I. Então, é igual o Jorge da senhora. Não tem isso de dizer: eu amo mais meu filho do que minha filha... Eu sou filha única, então fui amada só eu.

I. – Ô, SC., eu falo assim, no caso quando a mulher tem cinco, sete filho, esse monte de filho...

SC. – Não, eu não concordo com essa opinião, não.

I. – Ah, sei lá, eu acho... Minha cunhada teve sete filho. O Luís Carlos é o neném da casa, não sei se é por causa de ser o caçula... Ela mesmo fala: eu amo meus filho, faço tudo por eles, mas não sei se é porque ela sofreu muito quando ele nasceu, ela fala: “Mas o Luís Carlos ninguém bota a mão nele!” Por isso que eu falo, não é dizer que a mãe é ruim, mas sempre tem um que é mais mimadinho...

SC. - Mas isso aí é a real, vida real! Isso que a gente tá conversando, é personagem. Eles botam e estão trabalhando em cima daquilo...”

Mesmo que a telenovela seja percebida como produto da criação de um autor, que nela expressa o que deseja, a utilização de categorias da vida real para dar veracidade à sua obra é imprescindível, na opinião dos entrevistados. A ficção, entendida como a presença de elementos fantásticos, inverossímeis, tem um limite: deve apenas perpassar a obra. Porque o que importa é a verossimilhança, a articulação com a vida.

“É uma história aquilo ali (a telenovela). O autor bota o que ele quer, o que ele acha, tendo realidade ou não tendo, ele bota o que ele acha. Mas acho que ele inclui algumas coisas que acontecem no dia-a-dia. Porque se botar só ficção, uma coisa que não existe, a gente não ia ver porque sabe que é mentira.” (G.)

O que transparece como desconectado com o observável no cotidiano também é considerado ficção. Designado como falso, mentiroso, é criticado, mas aceito como integrante da narrativa.

S.: Ah! Ficção eu acho que é aquela mordomia que o Carreirinha tem. Porque eu acho que na realidade, na realidade...

G.: Onde uma pessoa presa vai sair pra ver o casamento, pra tirar foto?

S.: Vai destelhar a cadeia e ninguém... Ah, isso pra mim não existe! O delegado ter aquela paciência com ele ali é uma *ficção de mentira*. Os delegado de hoje tá tudo neurótico.”

Frente à questão sobre a obrigatoriedade ou não da telenovela espelhar a realidade atual, as opiniões se dividem. Alguns estabelecem uma clara separação:

“Ah, tinha que ser inventada! Porque é novela. Não é vida!” (SC.)

Outros confirmam a necessidade da telenovela ser uma expressão da vida real, apresentando motivos e argumentos diversos. S. afirma que a telenovela deve retratar a realidade, o que na opinião dela não acontece. E a realidade à qual se refere são os preconceitos:

“Tinha que retratar mesmo. O preconceito da raça negra que existe até hoje: se a gente for num shopping, a gente não vê uma menina de cor escura trabalhando numa loja. A gente vê o quê? Louras, morenas, com seus cabelos lisos. O preconceito da idade, eles não retratam isso. Na novela mostra as pessoas com idade, que ainda estão trabalhando, arranja emprego e na realidade não é. Aqui, com 25 anos, aqui pro Brasil já tá velho, não tem mais chance... Eu gostaria que mostrasse isso, a realidade que realmente acontece. A chance que eles não favorecem às pessoas da classe pobre pra estudar, de se igualar, de poder fazer uma faculdade, igual um filho de rico. No caso das minhas filha, o sonho da minha caçulinha é ser médica. Eu torço por ela. Eu falo: “Minha filha, você vai ser médica”. Eu sei que ser médica é um sonho. Eu sei que ela vai disputar e ela vai passar sim, eu acredito nela, mas eu sei que ela vai disputar com os filhinhos de papai e mamãe, que estão mais bem preparados do que ela. É o que eles não mostram na novela. Acho que é isso. Eles não mostram realmente a realidade. Entendeu?” (S.)

AP. afirma ser impossível a telenovela não ter semelhança com a realidade. Mas critica cenas que, em sua opinião não deveriam ser mostradas:

“Diferente (da vida) não tem nem como. É a mensagem mesmo da vida. Os jovens... Tudo mostra como os jovens agem, né? [...] Tem cenas também que me chama atenção é, por exemplo, é... ensinar o jovem ... a roubar. Essas cenas, principalmente da Globo, tá pegando as coisas que não tem nem lógica! Criança, que assiste muito a novela, ficam vendo aquilo... e você sabe que tem criança de mente fraca e acaba fazendo mesmo!.. Eu acho que aquilo ali não deveria aparecer. Essa cena que eu tô falando é da Globo, mas é da novela das seis. Aquele garoto que está ensinando como roubar uma carteira. Não deveria ensinar, não deveria ter uma cena dessa! A Globo tá fazendo uma coisa que é o que tá acontecendo, mas ali tá incentivando crianças que...crianças de rua mesmo! Às vezes pára pra assistir uma televisão e eles ali tão aprendendo... Uma escola! Parece como uma escola! Não deveria botar essas cenas assim! O mundo tá muito violento. As criança, tudo que vê quer aprender!” (AP.)

R. acha que a realidade deve ser mostrada, mas com limites. Porque a realidade, percebida como triste e difícil, não deve ocupar muito tempo num produto feito para divertir:

“Teria (que mostrar a realidade) mas também, ficar mostrando muito, aí ia ficar muito triste a novela!.. Tem que mostrar uma parte boa também... A realidade é triste mesmo. Não tinha que mostrar tanto, não! Mas as novelas nem mostram... tem a parte divertida, tem a parte... que a gente sabe que é a realidade mesmo que acontece...é bom...” (R.)

E S., ao argumentar a necessidade dessa inclusão de realidade, conclui acentuando a força da telenovela, produto da mídia, como uma “instituição do real” (CERTEAU, 2003) com a

função de, ao visualizar os fatos, atestar sua veracidade, impedindo as ilusões, produto de uma visão equivocada.

“Eu acho que a novela tinha que mostrar mesmo o que é realidade, né? Porque senão depois *a gente acaba criando um mundo de ilusão na nossa vida também*. Acho que a novela tem que mostrar a realidade. É. A realidade, eu acho.” (S.)

A incerteza que S. demonstra através da expressão “eu acho” revela resquícios do medo que o predomínio da ficção (“ilusão”) possa fazer surgir. A inclusão da realidade na telenovela, que os entrevistados desejam, é também uma expressão de seu anseio por segurança. Como se entregam inteiramente ao mergulho na sedução da narrativa, precisam enxergar nela fios de realidade aos quais se segurem. De outra forma, sentem que podem afogar-se no fascínio da ficção, que temem ser incontrolável. Em um momento da entrevista com SC. e I., SC. demonstra claramente esse medo. Ao se referir à vilã da telenovela *Chocolate com Pimenta* (2003), veiculada pela Rede Globo, SC. expressa um sentimento de desaprovação por não conseguir perceber a linha limítrofe entre a atuação da atriz Elizabeth Savalla e sua personagem. A realidade lhe pareceu ser *absorvida* pela ficção. E ela se defende do medo da vilã que dissolveu a fronteira tênue entre realidade e ficção, rejeitando a personagem. Incentivadas a comparar essa personagem com Nazaré, famosa vilã da telenovela *Senhora do Destino* (2004), personagem querida pelo público, SC. e I. revelam pistas para diferenciar os sentimentos contrários em relação às duas vilãs. As informações a que tiveram acesso sobre a atriz Renata Sorrah, que representou a vilã Nazaré, forneceram o salvador fio de realidade

de que precisavam para se segurar e não se perderem irremediavelmente na *ilusão*.

“SC. [...] A Elizabeth Savalla. O personagem dela era de muita ruindade.

Você não gosta de personagem ruim não? *

SC. Não, eu não gosto. Gosto de personagem bom.

E aquela personagem da telenovela *Senhora do Destino* (2004) que era muito ruim, como se chamava?

SC. – A Renata Sorrah, a Nazaré.

As pessoas gostavam dela... Ela era muito ruim, não era?

SC. É. É porque a personagem dela, ela já trabalhou muito tempo na Globo... todo mundo sabe que ela é uma excelente atriz e... o personagem que deram pra ela, não é porque parece com ela: é porque ela trabalha muito bem.

E esses outros maus, pareciam com as pessoas?

SC. É sim! A gente vê na cara, sim. É personagem que encarna na pessoa. Parece que a pessoa é aquilo.

A Nazaré, você acha que não encarna não?

SC. Não, não... não

I. Inclusive ela deu até uma entrevista, ela dizendo assim que às vezes, quando ela saía - a Nazaré - saía pra fazer compra [...] ela se disfarçava, porque ela tinha até medo que alguém agredisse ela por causa do papel que ela tava fazendo. Então, ela disse assim que ela saía disfarçada de casa, aí jogava a franjinha assim, jogava o cabelo, botava óculos escuro, [...] pra não ser reconhecida. O papel que ela tava fazendo ela sabia que tinha muita gente que não gosta dela. Mas é

* Na transcrição das entrevistas, as frases em negrito referem-se às intervenções do entrevistador.

a personagem que ela tinha que fazer.

E essa outra personagem que você falou?

SC. A da Elizabeth Savala

A Elizabeth parecia?..

SC. - Ah! É! A sensação que você vê...

I. – A pessoa é má mesmo!

SC. ...é que o personagem entrou dentro daquela pessoa e a pessoa já é aquele personagem. O personagem que ela tá atuando encarna tanto, que parece que é a pessoa, que ela já é má de natureza.

Aí o povo não gosta...

SC. – É, aí o povo não gosta. A personagem tem que tá lá e saber que está fazendo só aquele papel. Não encarna, sabe, não chega junto mesmo... E ela (a Elizabeth Savalla) entra na carne. É uma excelente atriz, mas...”

Podemos concluir que um dos elementos constitutivos do pacto de recepção estabelecido entre espectador e autor, nas telenovelas brasileiras, é a verossimilhança entre a narrativa ficcional e a vida cotidiana. O espectador quer um produto que o leve em viagem para fora de si, mas que esse vôo não seja muito longe, para que ele não se perca. Numa sociedade em que as identidades estão em constante fazer-se, os setores populares querem encontrar um porto, uma ancoragem. Nem que seja por momentos. Até o próximo intervalo da telenovela.

A estrutura narrativa melodramática da telenovela, mesclada com outros gêneros e com a inclusão de referências diretas a acontecimentos atuais, torna ainda mais sedutora a diluição das fronteiras entre ficção e realidade. Os setores populares transitam pelo terreno híbrido aí instituído, construindo formas próprias para lidar com a imprecisão. Estabelecem conceitos para compreender o real e o fictício apoiados nos elementos que conhecem bem: o

cotidiano e seus processos. Realidade na novela é o que se assemelha à experiência concreta, vivida, conhecida e ficção o que se mostra enganoso, inexato, fantasioso e, algumas vezes, indesejado na vida. Assimilam o real e aceitam o fictício numa aparente passividade, golpeando o produto oferecido para consumo com a crítica. Esse ato distanciador impede a submissão total e concede poder, mesmo que o gesto pareça exíguo e sua voz seja aparentemente inaudível.

6.2.3 Elaborar representações

As formas de representação da realidade construídas na telenovela chegam ao espectador e provocam reações variadas. Algumas dessas elaborações do real são assimiladas automaticamente no decorrer da narrativa. Elas não apresentam elementos que causem estranheza ao olhar e sensibilidade do espectador, pois reproduzem imagens de suas próprias representações ou passam despercebidas diante de outros fatores com maior poder sedutor.

Nas entrevistas, um dos elementos que suscitou debate e opiniões variadas foi a representação do pobre nas telenovelas. Incentivados pelas perguntas e por associação, os entrevistados analisaram também a caracterização dos ricos. Alguns entrevistados sentem que a forma escolhida pelos produtores dessa narrativa televisiva para demonstrar a classe popular é precária, carregada de preconceitos, revelando desconhecimento. Criticam a representação dos ricos que também consideram deficiente. Outros aceitam esta categorização, referindo-se a experiências pessoais. Quase todos demonstraram sentir-se enquadrados na categoria *pobre*, mas uma entrevistada não assumiu essa imagem. Ao fazer sua crítica, descreveu o pobre com

expressões que o identificam como miserável. E ela não se percebe assim: disse ter passado pela experiência da verdadeira pobreza, que é a miséria.

I. analisa a representação do pobre na telenovela, que considera bem elaborada, referindo-se a detalhes de comportamento, estilo de vestimentas, produtos e ritual de alimentação. Seus comentários são feitos em contraposição à representação dos ricos e baseados em experiências pessoais. O relato da entrevistada é recheado de gestos, risos, imitação de posturas, linguagem e entonação de voz .

“Os personagens pobres? Ah! Eles botam a panela ali, aparece eles comendo. Quando tá assim a mesa de pobre, eu falo assim: olha lá a diferença! Olha como eles comem! Comem mesmo! O lado chique, não. O lado chique é bonito, mas pega aquilo com uma delicadeza! (gesto delicado de pegar uma colherinha com o dedinho levantado) Pega o prato, o guardanapoquinho, tem talher... Coisa de pobre nem faca bota, só o garfo e eles nhec, nhec, nhec (gesto de comer)... Agora o rico, não. Aquela mesa chique... Olha o café da manhã. Café de rico pra mim é um almoço! Eu já trabalhei numa casa que quando eu chegava lá nove horas, a Dona Vanda botava aquela mesa. Ali, quando eu chegava, ela dizia: Vem tomar café. Eu dizia: Ué, mas pra mim café é tomar um cafezinho com um pedacinho de pão. Isso aqui é almoço, Dona Vanda. Tem queijo, manteiga, tem biscoito, tinha torta... Isso é um almoço pra mim. Eu ficava com vergonha, não tava acostumada... A gente, que é pobre, toma aquele cafezinho com um pedacinho de pão quando tem... Lá, não. Lá era muita fartura, né? [...] Tem a mãe do Tião. Ela é pobre. Você vê a casinha dela, os traje dela, ela bota um pano na cabeça. Gente rico não bota pano na cabeça, lenço na cabeça. (E a casa) tem aquela cerca de bambu. Rico não tem nada disso. [...] A mãe da Sol é pobre. Ela véve na máquina de costura

pra poder ganhar o pão pras filha, pro marido doente que tinha que operar o coração e não tem dinheiro. A vida dela é de pobre, coitada, porque ela fica na madrugada naquela máquina e a menina (a personagem Mari) trabalha no balcão. (I.)

AP. também reconhece que a representação do pobre na telenovela corresponde à realidade. Mas ela exemplifica utilizando um detalhe que, durante a entrevista, foi identificado como semelhante a uma experiência vivida por ela: o amor entre pessoas de camadas sociais diferentes.

“AP. - A mãe do Tião. São pessoas humilde, né? E luta muito pra dar o melhor pro Tião, no caso.

O jeito dos pobres na novela parece mesmo com o jeito que o pobre é mesmo?

AP. - Parece. De misturar, né? As pessoas que têm dinheiro, têm uma diferença muito grande. Como a mãe dele é com aquela menina que tem dinheiro, e o romance deles não deveria ser porque ela acha que não tá certo, né? Teria que ser uma pessoa pobre também. Isso aí também vem de família: minha mãe era assim também. Um filho tinha que casar com pessoas de acordo com ... o jeito da gente, né? Isso aí é verdade. Porque sempre tem uma diferença. A pessoa acha que a pessoa vai casar com um cara ali que, às vezes, mesmo que você goste, mas a família acha que você tá de olho no que o cara tem... aquilo ali é verdade!”

Outros entrevistados, porém, criticam fortemente esta forma representativa do popular assumida pela telenovela. E o fazem com opiniões que algumas vezes se contradizem.

M. e RB. ao mesmo tempo que criticam a maneira depreciativa de representar o pobre na telenovela, descrevem o modo de ser popular como “exagerado, escrachado”. Referindo-se ao comportamento usual do pobre e do rico, elas utilizam rico gestual, humor e ironia:

“RB. (O pobre) fica assim (gestos afetados) cruza as pernas...

M. Os pobre abre as perna...(risos) Pobre senta de todo jeito. De todo jeito: trepa a perna, ih..., né? E rico é todo cheio de pose. Até pra comer! Não pode abrir muito a boca, tem que conversar com a boca assim (boca fechada). Pobre é todo exagerado...

RB. Rico come mato.

O quê?

RB. Come mato!

M. Você vê que os pobre mesmo, gosta de comer o que é bom! Eu sou pobre. Nós, que são pobre come melhor do que os rico. É.

Por quê?

M. Porque eu quero viver! Eu tenho uma colega que ela já trabalhou numa casa de família que ela pedia a Deus pra chegar o final de semana e ir pra minha casa! É! Porque ela passava até fome! De só comer... ovo!

Só ovo?

M. É, só ovo. Ela mesmo falava pra mim, na minha cara! Pedia a Deus pra vir pra minha casa. A minha casa!

RB. Na casa que eu trabalhei, só comia ovo. Se eu comesse dois, ela reclamava. Quando eu levava meus peito de frango, meus filé de carne, ela ia e comia.

Então, o pobre é diferente?

M. É diferente. Principalmente pernambucano. Que é de barriga cheia.”

Ao se referirem porém, à forma como o pobre é mostrado na telenovela, o argumento para a crítica se organiza utilizando o mesmo referencial de *exagero* que havia sido empregado para descrever a maneira de ser dos setores populares.

“Na novela, eles mostram os pobres do jeito que é mesmo?”

RB. Nem tudo.

M. Nem tudo eles amostra não.

RB. Eles botam os pobres pra trás.

Como?

RB. Na hora da comida, pega o garfo assim (gesto grosseiro de comer). Poxa! Ninguém pega a colher e vai comendo assim, às vez com a mão...Não! O pobre tem suas postura. Não é porque é pobre que vai ficar estragando... às vez eles bota muito pra trás. E também a fala...eles bota muito pra trás também. Acha que a gente não sabe comer e fala assim (com a boca aberta). Não existe isso não!

M. Eu também acho que exagera.

RB. Às veiz eles passa dos limite.”

R. também critica a forma de representação do pobre. Considera-a como artificial e *higienizada*. Exemplifica sua argumentação referindo-se a cenas televisivas de família ao redor da mesa e à atitude dos personagens populares frente à vida.

“R. Eu acho que não mostram o pobre como ele é mesmo não. Eu acho que eles não mostram a dificuldade dos pobres. Estão sempre... acho que o pobre (na novela) sempre está feliz, tá rindo. Às vezes não mostra bem...estão sempre de salto alto, maquiados, cabelo escovado... É, os pobres não... não são assim...”

Na realidade, o jeito das pessoas pobres é diferente das pessoas ricas?

R. É. O jeito de falar, pobre é mais escrachado nas... o que tiver que falar fala mesmo... Já o rico é mais...comedido assim pra falar... Porque o pobre não tem... A escolaridade do pobre não é... se você vê, só sabe ler e escrever [...]

Se você fosse mostrar numa novela as pessoas pobres e ricas, como é que você faria?

R. Eu ia mostrar o pobre mais povão mesmo. Eu acho que na novela o pobre é mais... chique... é ... Por exemplo, na janta bota tudo na mesa, bota copo. Acho que pobre não é assim... (risos) Já bota o prato cheio... Senta na frente da televisão, come... Eu acho assim, tinha que mostrar mais... E o rico... acho que tá bom, é assim mesmo... Não tenho muita convivência, mas acho que o rico é assim mesmo...”

JC. não considera que a representação dos pobres na telenovela retrate realmente a pobreza. Revelou ter passado pela experiência de miséria. Por isso, não se considera pobre e não percebe semelhança da telenovela com a pobreza real.

“JC. Eu não vejo nenhum pobre na novela catando lixo, no meio de valão... Pobre mesmo, acontece isso. Na novela, eu não vejo isso...

Na novela América, como é que são os pobres? Quem é pobre lá?

JC. Um pobre que eles falam é a mãe do Tião. [...] Dá um exemplo assim, mais ou menos de pobre...Que não mostra mesmo a pobreza mesmo, igual se vê. As criança que mora perto de valão, igual eu falei...

Essa mãe do Tião, tem alguma coisa que parece pobre mesmo ou não? O que chama a atenção e mostra: essa aí é pobre, não é rica....

JC. É o jeito dela... A simplicidade dela... Ela é bem...não sei nem como expricar, bem assim...no modo de falar, ela é bem assim pobrezinha, assim, do jeito dela. O personagem dela é um jeito muito bem...mas não é que ela seja aquela pobre, né? Ela tá fazendo o papel de pobre... Ela! Ela! (ênfase). Não que o cenário seja de pobre. Entendeu?

Porque aquele cenário não é?

JC. Não, não. De pobre, igual eu vejo muitos pobre por aí, eu não acho não. É diferente. Dos pobre que eu conheço, é super diferente.

Se você fosse mostrar os pobres na novela, você ia mostrar de que jeito?

JC. Não, da forma dos pobres mesmo! Que mora assim perto de um valão mesmo... que a casa seja bem... caidinha mesmo... que esteja precisando mesmo, aqueles pobre mesmo de nariz que tá escorrendo... Você não vê isso... Não vê um pobre com nariz escorrendo... crianças, né? E crianças participa da novela. Então, quer dizer, não mostra essa parte... Criança comendo um pão duro... ou pedindo... não vê... não tenho percebido. Não.”

S., ao criticar a forma como o pobre é apresentado, considerando-a como preconceituosa e referindo-se a ela como “exagerada”, revela os tradicionais estereótipos em relação à cultura popular. E conclui com uma sugestão inusitada aos produtores da novela, valendo-se dos mesmos critérios que têm sido utilizados para menosprezar o popular: a educação, o estudo.

“E as pessoas pobres? Como a novela mostra as pessoas pobres?”

S. Eu acho que às vezes, eles exageram muito. Eles acham que pobre não tem educação, (risos) pobre não sabe se comportar, pobre não tem cultura, pobre quando vai pra praia vai só pra fazer, levar farofa. Eu acho que eles exageram demais. Eu acho que eles tinham que *estudar*

um pouco também que pobre também sabe se comportar, entendeu?
Eu acho que às vezes eles exageram demais.”

6.2.4 Identificar-se

Diante de um produto elaborado para ser facilmente assimilado, com características que permitem aos setores populares um imediato reconhecimento, um encontro com sua própria vida, arrancada da invisibilidade, projetada na telinha e enriquecida com a possibilidade de personificação de seus desejos, a primeira atitude é entregar-se ao prazer do consumo do sonho. A telenovela possibilita a entrada num *mundo do espelho*, criado através de artifícios visuais. E os entrevistados transitam confortavelmente nele, encontrando-se no exposto, fazendo desse “apartamento alugado” (CERTEAU, 2003), morada assumida como natural, própria, inata.

Que originalidade se esconde nesse aparente curvar-se ao domínio, nesse *deixar-se ocupar*? Poderá haver rebeldia nesses atos que atestam uma rendição surda? Que pegadas, gestos e olhares fortuitos, golpes de silêncio, trampolinagens do popular denunciariam um avesso de sujeição?

O espaço às ações participativas do popular no instituído pelo dominante, é estruturado com mecanismos de controle e concedido em retalhos. Os setores populares, porém, exploram amplamente essa exigüidade, sucateando-a com riso, crítica, identificação e prazer.

No complexo campo de sistemas culturais em processo de mesclagem, os setores populares são transeuntes permanentes, fabricando meios de solidificar significados e representações e buscando uma ancoragem coerente frente ao processo de naufrágio das estabilidades atuais. A telenovela oferece a segurança desejada, apresentando matrizes para que o processo de construção de identidades desses setores tenha viabilidade. Trabalhando com formulações e elementos análogos à vida e ao pensamento popular, a telenovela organiza um território favorável às operações de montagem e desmontagem identitárias.

Esse processo, porém, é percebido de maneira difusa pelos entrevistados. Eles demonstraram uma percepção apenas fragmentária, restringindo-a a personagens e a referências a situações e detalhes de cenas ou capítulos. Às questões sobre se conhecem pessoas que assimilam e vivem o que vêem na telenovela, nenhum dos entrevistados se referiu a si mesmo, apenas a outras pessoas. S. refere-se à prima como alguém que “queria viver a vida de uma personagem” e estabelece uma clara separação entre telenovela e vida.

“Ah, eu tive uma... eu tinha até como prima, que oh, se deixasse, ela queria viver a vida de uma personagem. É. Ela queria ter aquela vida. Ela achava que o mundo seria igual aquela ali, que ela ia encontrar o príncipe encantado, igual o personagem e no entanto não é isso, né, gente? [...] Quando começava a namorar um rapaz, achava que ia ser aquele, igual novela, que o rapaz ia amar ela, ia fazer... e no entanto, não é isso, gente, novela é novela e nossa vida é totalmente diferente.”

(S.)

J. foi imediatamente indicada por C. como a pessoa que vivencia as situações da telenovela como as de sua própria vida. Durante a entrevista, porém, C. manifestou

abertamente, inúmeras vezes, sua identificação com o personagem Seu Gomes, assim como reagiu demonstrando grande envolvimento ao referir-se a situações da telenovela análogas às suas vivências.

“Vocês conhecem gente que vive a novela como se estivesse acontecendo com ela mesma?”

C. A J.

J. O quê?? (espantada) (risos) O que eu fiz? Ah, eu não vivo o que passa na novela não. Ah, não! Eu vibro! Vibrar é uma coisa. Viver é outra! Isso aí é novela, futebol...

C. Eu digo pra ela: isso é novela! Mas ela vibra!

J. Eu xingo a pessoa que está fazendo ruindade.

C. Chega nele!!! Pega ele mesmo!!! Mata ele!!! (imitando J.)

J. Aí choro quando tem uma cena... Ih! Choro! Quando aparece uma cena aí que... que descobre as coisas... então eu choro, né. Ela chora lá e eu choro aqui... Fico...comovida com a novela também. Agora, viver aquilo da novela, não. Não! (enfática)”

O processo de identificação, assim como outros movimentos receptivos populares face à telenovela, desenvolve-se da maneira como se move a percepção popular: através da concretude. Os entrevistados não se enxergam participantes desse processo, mas quando são colocados diante de personagens, cenas e detalhes da telenovela, como um espelho, expressam e nomeiam a imagem de si mesmos que ele evoca.

Os personagens, principalmente, demonstram a força atrativa e poderosa das estratégias que buscam permitir a identificação. Na telenovela, eles assumem a função de

permitir a hospedagem popular. Deles os entrevistados se apossam e em sua pele realizam o trajeto reflexivo do olhar que se vê vendo um outro. A identificação que aí se processa permite a exposição transparente da memória pessoal e familiar, com suas alegrias, dores, desejos e frustrações, de maneira segura porque projetada fora de si mesmo, no artista da telenovela. Facilita assim, o trabalho de elaboração desses processos vitais e sua reintegração mais organizada no cotidiano.

Essa identificação é percebida e expressa de forma clara por alguns entrevistados:

“Eu, particularmente, eu gosto, adoro a Lurdinha!! O que ela faz com o Glauco! O jeito que ela seduz ele assim, me lembra até um pouco eu, quando era solteira, aquela coisa de querer seduzir e bancar a inocente. Adoro a Lurdinha! Ela me identifica um pouco com ela nos meus tempos de solteira. Do jeito que ela fala “Oi, tio!” provocando ele com aquela inocência, com aquele ar de malícia.” (S.)

“Sabe por que eu gosto do Seu Gomes? Porque, inclusive, eu tenho ... tenho...eu tenho... um poder de...de... per... persuadir as pessoas, fazer as coisas. Mas eu, por exemplo, aqui no bairro, aqui... agora não, que já estou meio cansado, mas quando eu era mais novo, eu fazia muita coisa, muita coisa aqui no bairro. Se aqui o bairro tem água, tem uma grande participação minha. Eu carreguei muito cano nas costas pra ajudar a colocar água aqui. A prefeitura... Se essas árvores tão plantada aí, tudo passou pela minha mão e do Paulinho. Principalmente pelas minhas mãos. Outras coisas que eu fiz aqui no bairro... Teve uma época aí, há uns tempos atrás, que eu varria todo di... duas vezes por semana ou três, eu varria essa rua. Então, são coisas que a gente, pô, está sempre procurando ajudar o pessoal, tá

entendendo? Só que o Seu Gomes é demais! Ele faz coisa que...ele tem...ele descobre, ah!... tudo ele descobre!...Ele vai acabar mascarando esse cara, ele mesmo que vai mascarar o Laerte. [...] Acho que ele é um cara interessante nessa novela. Eu gostaria de ser ele por isso.” (C.)

O processo de identificação com um personagem assume, para outros entrevistados, uma forma velada. JC. referiu-se logo no início da entrevista, às cenas da personagem Haydée, uma cleptomaniaca. Em conversa informal, alguns vizinhos se referiram à entrevistada como uma pessoa que não fica nos empregos muito tempo porque é acusada de praticar furtos. Os comentários sobre a exploração desse problema na telenovela, feitos por JC. numa linguagem titubeante, transparecem toda a angústia e o incômodo da entrevistada com o fato. Ela retorna ao mesmo tema em outros momentos da entrevista, relatando fatos de roubo acontecidos com pessoas amigas e presenciados por ela.

“[...] Tem pessoas que assiste a novela pelo que tá acontecendo nas novela. Às vezes tem pessoas que acha que aquilo tá errado...às vezes eles estão exagerando demais...né?... E às vezes... eles acham que, às vezes, tá acontecendo, é isso aí que tá acontecendo nesse mundo...doido, aí, né? Esse negócio de roubo aí, né? A pessoa ter, por exemplo, esqueci...uma doença...isso aí, roubar as coisa dos outro, né...[...] Acontece muito!” (JC.)

R., que durante a entrevista mostrou-se comedida ao expressar suas opiniões, também não manifesta claramente essa apropriação de um personagem.

“Há algum personagem que você gostaria de ser?”

R. Na novela, não. Talvez... a... Irene, porque eu acho ela divertida. Aquela que fica comprando, compra coisa pra caramba! A mulher do Laerte. Ela é uma coisa meio... irreal de existir, mas é divertido. Talvez eu queria ser como ela. Ela é muito divertida. Em qualquer lugar, ela... ela leva tudo na brincadeira. Nada dela é... Tudo dela é assim...”

Questionada se é uma pessoa que leva a sério as coisas, R. titubeia e volta a falar da personagem, resvalando para terreno mais seguro:

“Você é uma pessoa que leva a sério as coisas?”

R. Levo...mais ou menos...aí eu... eu... Eu acho divertido o personagem dela! Ela está sempre alegre, sempre rindo.”

A narrativa híbrida da telenovela *América* e de muitas outras telenovelas brasileiras fornece, ao processo de identificação, a possibilidade de uma escolha bem diversificada. Dentro da matriz melodramática, mesclam-se inúmeros núcleos narrativos que se interpenetram, formando uma trama multifacetada e oferecendo um repertório variado de representações identitárias ao espectador. Reproduz-se, assim, o complexo tecido da sociedade atual. Essa estratégia mercadológica de comunicabilidade poderia levar a uma dispersão e a uma quebra das regras estabelecidas entre produtor e espectador. Porém, como a estrutura melodramática, com suas histórias de amores não correspondidos, identidades desconhecidas, segredos, traições, ciúmes, maldades e finais felizes, é mantida, o espectador

encontra a si mesmo nesse universo tornado familiar e mergulha no prazer e na dor da identificação. Os entrevistados podem, assim, contar com a amplitude e a liberdade para afinar as escolhas de seus objetos de projeção. Nelas, a opção pelos personagens é ditada principalmente pela semelhança com a estrutura pessoal e história de vida ou pelo desejo de mudança.

S. fala claramente de seu processo identificatório. Ela se compara à personagem Haydée, no que se refere ao relacionamento conjugal. Mas diz que gostaria de ser a viúva Neuta, expressando, de forma exuberante, seu desejo de uma relação amorosa feliz:

“Acho que, na minha vida, acho que é assim... (pausa) é a relação assim... de um...de um casal, tipo da Haydée. É um casamento que tá ali, mas... eu falo mesmo... eu amo minhas filha, mas dizer que eu sou feliz, eu não sou feliz. Eu não sou feliz. Eu acho que eu me identifico um pouco com a Haydée. Coitada, ela tá ali mas ela não tá feliz com aquele relacionamento. Acho que... eu me identifico um pouco com a Haydée, sim. Em termos de relacionamento assim amoroso. Tá com uma pessoa mas ela não se preocupa se eu tô bem ou não, preocupada mais com outro do que comigo mesmo. Eu me identifico assim... Amo minhas filhas, adoro minhas filhas. Agradeço a Deus, mas dizer que eu sou feliz no relacionamento assim, não sou não.” (S.)

“Eu adoro a Lurdinha! Mas agora eu preferia ser a viúva Neuta, só pra ter um peão daquele, bonito, apaixonado por mim!! (risos) Adoro a Lurdinha! Mas agora, se eu pudesse ser, eu queria ser a viúva Neuta. Ela tem aquele peão lindo, maravilhoso, que é o Dinho, apaixonado por ela. Eu queira ser a viúva Neuta!!” (S.)

M. também, ao escolher a viúva Neuta como a personagem de que mais gosta, expressa claramente sua identificação. A entrevistada ficou viúva recentemente e se disse insatisfeita com o casamento. Expressou a alegria de se sentir *livre* agora que está *sem marido*, revelando o desejo de uma relação amorosa mais feliz, através da lembrança de seus antigos relacionamentos que a personagem evoca.

“Qual o personagem que a senhora queria ser?”

M. A viúva Neuta!! (risos) É ela! Porque ela tá muito fogueira! Ah! A viúva tá muito fogueira, não tá? (risos) Ah, viúva quente! É nordestina! Só sendo, né? Nordeste é quente!.. Parece quando eu era mais nova. Agora não, que eu não ligo mais... Até hoje eu tenho ex – namorado que gosta de mim! Minha filha foi lá em Pernambuco. Aí encontrou meu ex-namorado. Até hoje o homem é apaixonado por mim!! Eu era magrinha, bonitinha... Agora... Aí ele perguntou por mim. A minha filha disse: “Minha mãe tá viúva...” “Ah, manda ela vir pra aqui, pra eu tomar conta dela!” Viu? Mandando eu ir pra lá pra tomar conta de mim!”

I. escolheu uma personagem secundária na trama da telenovela *América* com quem se identifica: Odaléia, a mãe da personagem Sol, que representa uma típica mulher da classe popular, com sua vida de trabalho e responsabilidade pela casa, marido e filhos.

“A mãe da Sol, que costura muito pra fora, é quase que igual eu. Eu também já trabalhei muito, já costurei, já entrei pela madrugada a dentro. Costurava muito, mas muito mesmo: Natal e passagem do ano

não existia, porque tinha que entregar costura. Eu ralava mesmo. Então, quando eu vejo ela ali na máquina, é mais ou menos um tipo assim, igual o que eu já passei.” (I.)

Mais adiante, na entrevista, através de uma pequena hesitação, que transparece no rosto e no discurso, parece arriscar a modificação dessa escolha, ultrapassando a visão de si mesma mais fundamentada no real e permitindo-se sonhar. Porém, a força da realidade de luta e a ausência de perspectiva de mudança devolve-a à sua imagem já estabelecida. I. não concebe outra alternativa senão abafar o desejo e identificar-se com o que já sabe de si, fabricando justificativas tranquilizadoras:

“Eu queria ser essa mulher que trabalha na máquina (a personagem Odaléia). Porque sempre eu gostei de costurar muito. Apesar de ser... apesar da gente querer o melhor pra gente, né... (pausa) mas eu sou pobre, aí eu sempre gostei muito de trabalhar no que eu gosto. Passar roupa, costurar, fazer comida, é isso que eu tinha vontade. É a única coisa que eu gosto é isso. Não queria ser rica. É muito ruim ser rica demais. Você não tem liberdade pra nada...” (I.)

Demonstrando, durante a entrevista, um comportamento mais tímido e retraído, G. reagiu assim ao ser interpelada sobre qual personagem gostaria de ser:

G. Eu [...] gosto bastante da Lurdinha. Eu acho muito engraçado.
Você acha que ela se parece com você em alguma coisa?
G. Não! (risos) Não! (risos)”

Mas após a interferência de outra entrevistada, completa:

“G. Eu gosto da coragem dela: fala o que pensa, o que acha... Não sabe se vai dar certo ou se não vai, ela faz, tenta.

Se você pudesse ser um personagem dessa novela América, qual o personagem que você ia escolher ser?

(silêncio)

G. De repente, a Lurdinha mesmo. Porque é uma coisa que eu sei que eu não faria. Não tenho essa coragem que ela tem.

Você queria ter essa coragem...

G. É, uma coisa assim diferente mesmo. Eu queria ser bem diferente mesmo, eu não teria essa coragem que ela tem, que ela é. Então, talvez a Lurdinha...”

O processo de identificação com os personagens, que as estratégias constitutivas da telenovela possibilitam e que os entrevistados assumem, segue o traçado *des-ordenado* de trajetórias múltiplas e polifonias variadas, apesar da presença visível dos aspectos de sujeição à ordem estabelecida pelo pacto receptivo. Ler esse texto escrito pelas táticas populares de assimilação nos permite perceber que elas se movem por elaborações que ultrapassam a submissão pura e simples. Vão além, revelando nesses traços a manifestação de uma forma reciclada de conquista de poder, que se cria e se estrutura a partir de um produto consumido.

Identificar-se com os personagens e situações da telenovela, para os entrevistados, é como participar de uma operação de salvamento. Na atualidade tumultuada pelos descentramentos contínuos (HALL, 2003a), que mantém, muitas vezes, à deriva valores, crenças, identidades, critérios que dão consistência ao ser e à vida, olhar-se através dos

personagens é tocar a terra firme durante um naufrágio. Os entrevistados encontram nos personagens um campo construído e estável para fixar a vista, nomear seus desejos e frustrações, construir suas saídas, dar forma à realidade que as transformações atuais muitas vezes tornam complexa e confusa. A simplificação da realidade que a estrutura melodramática organiza, com perguntas e respostas já fixadas no senso comum, estabelece uma clareza e delimitação que tranquiliza. A partir da identificação com os personagens e com a trama de suas vidas, os entrevistados conseguem visualizar e expressar o que no cotidiano, muitas vezes, é mantido oculto.

Portanto, o processo de identificação com os personagens, que a telenovela possibilita, não se revela apenas um movimento de passividade receptiva. Os setores populares se apoderam dele para construir uma cartografia para a própria vida. Na assimilação dos dramas, desejos, frustrações, sucessos e realizações de seu personagem-espelho, delineiam o traçado que lhes permite uma visualização de si mesmos, de seu território pessoal, conferindo-lhes uma certa segurança para se localizar no instável universo da atualidade. Desenhando, por analogia aos personagens, seus processos vitais, inserindo-os no espaço comum oferecido pelos “repertórios compartilhados” (BORELLI, 2001), os setores populares instituem um processo de conquista de poder: nomeiam, integram, identificam, classificam, analisam, criticam, reconstróem, modificam ou reforçam seus sentimentos, sua vida e história pessoal. Mapeiam a si próprios, concretizam, tornam visual e certificam seu pensamento. E se percebem, assim, posicionados no espaço comum que a telenovela cria. Essa *tática de dependente*, do mais fraco tirando partido das forças que o envolvem (CERTEAU, 2003),

revelando a astúcia sutil dessa forma reciclada de assumir um poder, constitui um dos traços marcantes da *arte de recepção popular* da telenovela.

6.2.5 Reorganizar

A temática da imigração ilegal para os Estados Unidos, sobre a qual se estrutura a telenovela *América*, constrói-se revelando toda uma intrincada rede de tráfico de imigrantes e drogas, assim como a vida clandestina dos *latinos* na América, com seus sonhos, dificuldades e frustrações. A partir desse eixo narrativo, multiplicam-se os variados núcleos de histórias paralelas que se interpenetram, todas com suas tramas específicas, seus vilões, seus conflitos, paixões, dramas, segredos e intrigas.

Mergulhado na amplidão desse mundo narrativo, o espectador popular precisa elaborar táticas seletivas que o auxiliem a organizar um mapa interpretativo próprio, orientando-o em meio ao labirinto do fascínio. Por isso, seu movimento inicial é passear o olhar de seus sentidos pelo produto televisivo, à espera de onde a sedução o convide a se deter. Quando encontra esse lugar, (uma cena, um personagem, um detalhe) apropria-se dele, relendo-o através de suas vivências, de seus valores e experiências. A partir daí, uma nova telenovela é recriada: a *América* mestiça, carnavalizada pelas memórias, identificações e interpretações populares. No exercício de captar o que lhe agrada na telenovela, o espectador vai reordenando os elementos de acordo com a importância que lhes confere sua própria lógica. Nessa narrativa refeita, ele acentua a visibilidade do que lhe interessa e oculta, ignora ou

coloca em segundo plano o que lhe é desagradável, tedioso, desconhecido, inexpressivo ou sem considerável força atrativa.

Esse trabalho interpretativo popular demonstra a criatividade da tática de re-escritura do texto televisivo elaborada pelo espectador. É a telenovela sucateada para consumo próprio e retalhada para ser entrecida nas rodas de conversa, para tornar visíveis os sonhos e desejos do novo autor, para cimentar suas certezas e aliviar suas inseguranças, enfim, para caber nos limites de seu mundo, estreitado pelas inúmeras formas de pobreza que restringem sua vida.

O discurso de *América* e seus “sentidos preferenciais” (HALL, 2003b), ao entrar nas casas do entrevistados de Belford Roxo, não permaneceu, portanto, original: foi sendo sistematicamente desmontado e remontado por um movimento seletivo peculiar, revelador de um mundo popular ávido para encontrar respostas, prazer e sonhos que redimensionem seu cotidiano. Pela análise das entrevistas, pudemos perceber algumas características desse movimento.

Para os entrevistados, o fio condutor da narrativa na telenovela *América* não seguiu a trajetória dos conflitos e problemas da imigração ilegal, mas foi traçado pelo percurso dos acontecimentos das histórias de amor (viúva Neuta e Dinho, Lurdinha e Glauco, Sol e Tião, Jatobá e Vera). Elas se constituíram o eixo fundamental da narrativa popular da telenovela *América*. Deprendemos essa escolha através dos comentários repletos de detalhes, das discussões acaloradas que surgiram espontaneamente no decorrer das entrevistas. A trama dos amores era relatada, repetida em vários momentos de uma mesma entrevista e recheada com expressões de identificação e de desejo de integrá-las à própria vida.

“Ai, meu Deus, eu vi ontem!! Eu adoro o Jatobá!! Ai, meu Deus do Céu! Hum!! Ele dançando com ela (a personagem Vera)!.. Ai que

vontade de pegar o meu marido e dançar também!! (risos) Ai!! Me deu uma vontade!! Ver ele dançando com ela assim! Ah, menina! Mas me deu uma vontade de arrancar aquele homem lá, que tava deitado dormindo... Vamos dançar também! (risos) [...] Ela abraça ele, dança com ele... Eu acho tão bonito! Parece que é um amor mesmo! Muito bonito!” (I.)

“Tem essa viúva Neuta, né, que é o principal da novela. O principal é ela com aquele fogo dela. Só sendo nordestino, porque nordestino é povo muito foguente...” (M.)

Em torno dos núcleos amorosos da telenovela, os entrevistados interligam os outros elementos da narrativa. Aos conflitos que constituem a imigração ilegal é reservado um papel secundário na reescrita do texto realizada nos relatos populares. O tráfico de imigrantes ilegais transparece nas entrevistas através de comentários esporádicos, visto sobre ângulos mais particularizados, para reforçar o conceito de amor filial, para exemplificar rejeições e expressar esperanças e sonhos. S. apenas cita o tema antes de desenvolver seus argumentos sobre as semelhanças e diferenças entre realidade e telenovela.

“Essa história mesmo da novela América. Tantas pessoas que tentam fazer a travessia ilegalmente pros Estados Unidos é uma realidade que acontece mesmo.” (S.)

Nas palavras de R., o tema apenas se insinua. A entrevistada prefere analisar suas conseqüências na vida da personagem Sol.

“Ela (a personagem Sol) praticamente se deu bem. Pelo que a gente vê dos outros que vão lá, eles sofrem muito. Eu não acho que ela sofre muito não. Não. Ganha dinheiro, já mandou pra casa, tudo... [...] ela aparece dançando em cima daquele negócio... ih!... pra mim, é enjoado pra caramba!” (R.)

S. também se refere indiretamente ao tema, em outro momento da entrevista, através da personagem Sol e sua identificação com ela.

“Porque enquanto Deus me der vida é porque tá dando chance de eu vencer na vida. Então aí eu me relaciono um pouco com a Sol. Ela acreditou no sonho dela e foi à luta. Entendeu?” (S.)

AP. expressa claramente a escolha popular que prioriza os núcleos narrativos românticos. É através deles e da personagem Sol, que ela comenta o tema.

“Eu gosto de assistir mais as cenas românticas, né? Isso me prende mais nas novelas: as cenas românticas. Como esse negócio da... as cenas da Sol, da... do... como posso te explicar?... (silêncio) da luta dela né, por uma vida melhor... né, pela ... ela conseguiu o objetivo da vida dela de... dar uma vida melhor pros pais dela. Hoje em dia tá difícil. Eu torço muito por ela.” (AP.)

Apenas C. levantou o tema central de *América* para analisá-lo mais demoradamente, argumentando e expondo seus conhecimentos sobre a questão. Diante da pergunta sobre o que ele gostaria que a telenovela mostrasse, C. reagiu afirmando que gostaria de “ver a realidade da imigração ilegal”, o que em sua opinião, não estava sendo mostrado. J., sua esposa,

interferiu durante a exposição do marido, para concordar com ele, citando um acontecimento visto por ela em outro programa de TV.

“C. Eu gostaria que mostrasse a travessia, a realidade da travessia daquele pessoal que atravessa pro México, pelo México ali, que aquilo não é nada disso não. Aquilo ali eles matam mesmo. Porque eu já vi reportagem a respeito, poucas pessoas que conseguem atravessar ali. Eles tentam e acaba assim.. Não apareceu nenhuma cena de... só apareceu deles atirando dentro d’água lá... Quero ver a realidade... [...] aqueles policiais ali são adestrados para matar mesmo... tentou atravessar aquele rio ali, morre mesmo...Um ou outro no meio de cem talvez... uns três ou quatro consegue atravessar...

J. Um dia desse deu uma entrevista num programa, uma lourinha aí que eu não lembro o nome dela... A esposa falando como o marido foi pra lá: ele vendeu tudo que tinha e foi tentar atravessar. Aí, não conseguiu. Voltou, depois foi de novo e conseguiu.

C. Outra coisa também que eu gostaria de mostrar, que não é nada disso que fala que o pessoal vai pros Estados Unidos, chega lá e... poxa... que arranja logo emprego... Estados Unidos tá atravessando uma fase agora pior que o Brasil. E não tão mostrando isso. Os Estados Unidos, outro dia, teve uma entrevista, uma reportagem a respeito. Os Estados Unidos tá... a classe pobre lá tá sendo massacrada. De primeiro o pessoal, a área de saúde lá era de primeira, de Primeiro Mundo, agora tá um esculhambo! Tá ruim! Tá igual do Brasil, mesma coisa. E eles não tão mostrando isso... Tanto... tanto é que os Estados Unidos tava numa decadência tão grande que o dólar... não é o dólar que tá caindo, é o real que tá subindo... apesar do péssimo... da...da...da...da... vamos dizer assim, da... dessa política que está havendo aí, esse mensalão, essas coisas, mas o Brasil tá ficando... tá crescendo! Não sei se o Lula sabe disso tudo, mas... isso aí não é

parte da novela... Eles não tão mostrando a realidade também. Só fala que o pessoal vai pra lá e... consegue... a Sol, por exemplo, naquela boate: tá ganhando dinheiro, mas não sabe que isso aí não é a realidade mais não, já foi! E esta novela é a vida atual, não é do passado não. Essa novela é a realidade agora. E eles não estão mostrando o lado pobre não. Tem camarada lá que volta e... tem muita pessoa que... colega meu que foi, voltou. Colega meu. Não é nada disso que tá apresentando na novela. Aquela pensão daquela mulher, daquela... não sei se ela é brasileira ou não é... [...] É mexicana (a personagem Consuelo), mas ela foi pra lá também pra tentar a vida , né? Aquilo ali não é mais isso não! (risos) Essa novela tá mostrando, né, mas não tá mostrando nada real. Isso aí não trata a realidade mesmo, os Estados Unidos tem mais miséria que aqui.”

Alguns sinais nos sugerem motivos para essa reorganização dos temas da telenovela pelos entrevistados, deixando em segundo plano o eixo narrativo principal. Uma das razões dessa substituição pode ter relação com a concretude, que privilegia as experiências vividas ou análogas a essas vivências concretas. Questões sobre a imigração ilegal para os Estados Unidos provavelmente não façam parte das experiências de vida da maioria dos entrevistados, pois, nas entrevistas e nas conversas que se sucederam a elas, eles não demonstraram grande familiaridade com o tema. A dificuldade de AP., por exemplo, em encontrar palavras para nomear a travessia ilegal do México para os Estados Unidos vivida pela Sol, sugere a distância entre esse tema e sua vida: “Como esse negócio da... as cenas da Sol, da... do... como posso te explicar?... (silêncio) da luta dela né, por uma vida melhor... né, pela ...” (AP.) Apenas C., com sua escolha de colocar o tema no espaço da

entrevista, demonstrou sentir-se à vontade com ele. A provável explicação pode estar na vida familiar: como C. e J. têm uma filha que mora na França e é casada com um francês, os problemas da imigração nesse país devem ser assunto de conversa em família, possibilitando que C. discorra sobre eles com mais segurança.

Retratando as questões humanas de relacionamento, as histórias de amor revelaram-se mais familiares e mais próximas do cotidiano e dos desejos dos entrevistados. Rede de tráfico de imigrantes, problemas nas travessias de deserto, passaportes falsos, trabalho na clandestinidade, conquista do *green card*, vitórias em fronteiras de países diferentes, são elementos que demonstraram uma relativa dificuldade para atrair e conquistar os entrevistados das periferias de Belford Roxo, cujo cotidiano é muito diverso. Mas as cenas de amor com sua sedução, suas transgressões, ciúmes, traições, invejas, encontros e desencontros foram selecionadas por seu poder melodramático de visualizar, nomear e hospedar identificações, frustrações, sentimentos e desejos dos entrevistados. O tema central perdeu, portanto, sua amplitude e foi sendo apresentado por recortes inseridos nos comentários das peripécias amorosas dos personagens, cujos problemas adquiriram maior importância para os entrevistados.

Um outro aspecto do movimento seletivo e reorganizador dos entrevistados transparece no tratamento dado aos vilões da narrativa. O personagem Alex, principal agente da quadrilha que atravessa os ilegais pela fronteira do México, é responsável pela rede de maldades que envolveu os personagens ligados à trama central. Tráfico de drogas, falsificação de documentos, traições, seqüestros, extorsões, assassinatos, identidades falsas fazem parte das atividades desse Traidor, personagem arquetípico segundo a classificação de Martín-

Barbero, cujo papel melodramático serve como contraponto à Vítima. A personagem Djanira Pimenta, chefe da quadrilha, e Ramiro, comparsa de Alex, completam esse esquema perverso.

A teia intrincada de maldades tecida por eles não foi escolhida pelos entrevistados como conteúdo significativo em seus comentários durante e após as entrevistas. Djanira e Ramiro não foram citados em nenhum momento. E Alex foi mencionado sem grandes críticas ou observações detalhadas. R. revelou que as cenas do Alex são as de que mais gosta na telenovela. Mas, incentivada a discorrer sobre o assunto, não demonstrou grande interesse.

“**R.** [...] Para falar a verdade, eu gosto mais do Alex. Com a Raíssa ... Eu espero a hora dele se dar mal. É o que eu gosto mais de ver.

Por que? Este fato do Alex com a Raíssa te lembra alguma coisa?

R. Lembra assim que eu já ouvi falar, ou ter lido em algum lugar... ela gostar de uma cara e o cara não é nada daquilo... bandido... Seqüestrar ela...Sei lá, já vi em jornais e acho que eu já escutei...”

C. apenas citou Alex ao relatar sua identificação com o personagem Seu Gomes. E, ao fazer essa referência, errou o nome do personagem, sendo logo corrigido pela esposa.

“**C.** Tudo ele (Seu Gomes) descobre... ele vai acabar mascarando esse cara, ele mesmo que vai mascarar o Laerte.

J. O Laerte, não. O Alex.

C. O Alex. Porque ele (Seu Gomes) já tá começando a descobrir alguma coisa. Acho que ele (Seu Gomes) é um cara inteligente nessa novela.”

Em uma rápida crítica, I. também se refere a Alex, sem contudo citar seu nome. Defende a não inclusão de temas ligados ao tóxico, por considerá-los deseducativos.

“Tem gente que não está gostando muito dessa *América*. Por causa desse negócio de tóxico...Ninguém gosta, né? Ele (Alex) mexe com esse negócio de tóxico, né, aí, já viu! As pessoas pensam: ah, botar um negócio desse na novela , tá dando mau exemplo.” (I.)

Identificamos alguns motivos prováveis para essa inclusão superficial nas entrevistas dos vilões do núcleo narrativo central de *América*, elementos de tamanha importância na estrutura melodramática. Uma delas pode estar relacionada ao tema “imigração ilegal”. Como os entrevistados não revelaram familiaridade para com ele, a referência espontânea aos vilões pode ter sido dificultada. Algo estranho à vida e ao cotidiano popular é relegado por eles a um segundo plano. Não seduz. É terreno de certa forma *exótico* e, por isso mesmo, inseguro. Essa manifestação de certa indiferença em relação à vilania poderia ter também outra provável razão: a artificialidade do momento de uma entrevista. Falar sobre os principais vilões resultaria em precisar discorrer sobre questões desconhecidas, situação desconfortável diante de uma pesquisadora.

Além dos vilões do núcleo central, outros personagens exerciam esse papel. Os entrevistados também não demonstraram, em sua maioria, grande interesse em alongar comentários sobre eles. Apenas dois fizeram referências à personagem May, responsável por muitos sofrimentos de Sol, inclusive sua descoberta pela polícia como ilegal e sua deportação para o Brasil. As duas e Ed, namorado de May, formaram o clássico triângulo amoroso, em que May exerceu o papel de vilã. E quando fizeram suas observações, os entrevistados

revelaram uma visão que diluía a densidade do estereótipo de maldade, característica dos vilões melodramáticos.

C. introduziu na entrevista uma veemente defesa de May, justificando suas ações perversas pelo comportamento ambíguo e inseguro de Ed, ao aceitar um casamento fictício com Sol para ajudá-la a conseguir o *green card*, assegurando sua permanência nos Estados Unidos. C. e J. estabeleceram uma discussão acalorada sobre o assunto.

“C. Outra coisa que eu mudaria nessa novela: eu acho que a May , essa May que, vai... ainda não se casou com o Ed, se eu fosse ela, se eu fosse, eu não aceitaria de jeito nenhum, entendeu, o que... o... que... o cara casar com outra só pra ... isso aí de viver junto... e ela não tá errada não, ela tá certa!

J. Mas eles não vive junto! Eles tão na mesma casa, mas eles não vive junto!

C. Mas, peraí, ela é uma mulher nova, mais bonita do que a May, mais nova do que a May. Ele já tá meio balanceado, então a May...

J. Mas ele quis fazer a vida dele, ué!

C. Eu acho que isso aí, eu... ela...eu já tinha mandado ele pra ponte que caiu há muito tempo! Eu já tinha mandado ele embora há muito tempo, sabe por quê? Porque, poxa, não é aceitável uma coisa dessa!

J. Ele ajudou ela e ela ajudou ele!

C. Não, peraí!

J. Ele não quis o dinheiro da noiva... ele não quis o dinheiro da noiva...

C. Ela tá certa!

J. Ela é rica.

C. Ela tá certa! Ela tá mais do que certa! Ela tá mais do que certa! Isso aí eu mudaria! Se eu fosse ela, eu mandava ele andar! Não, não quero mais nada com você não! Sai! Vai! (com raiva)

J. É o que vai acontecer!

C. Ela fica num caso difícil, né? Não sei, porque, pô... ela tá aceitando isso e ela tá fazendo, tentando é... atrapalhar ... ela tá certa! Eu acho que ela tá certa. Eu mudaria isso.

J. Não é ruim?

C. Se eu fosse... na novela, eu já tinha mandado esse Ed cuidar da vida dele.

J. Mas ela faz ruindade com a Sol...E não era pra fazer..

C. Mas é pra ver se o cara... mas agora, não tem mais jeito!

J. Mas, peraí, pra quê que ela aceitou, então? Ela aceitou o casamento dele com a outra e agora faz ruindade pra botar a culpa toda em cima da Sol!

C. Mas é esquisito, J., o cara...

J. Esquisito, não! Só que agora ele tá apaixonado, né?

C. Foi o que aconteceu...

J. E ela vai ter um filho dele..."

JC., ao escolher o *assunto de que mais gosta na novela*, revelou serem as dificuldades da Sol com a May por causa do Ed. Durante a entrevista, ficou evidente um dos motivos dessa escolha: o problema que está vivenciando com relação à traição do marido.

“Eu acho que... (o assunto de que eu mais gosto é) o que acontece com a Sol... Não por ruindade assim, por tristeza, o que tá acontecendo com ela. Ela sendo é...a mulher daquele rapaz que casou...que ele declarou que gosta dela... O Ed. A May, então, do jeito que ela trata a Sol, do jeito que ela faz de tudo pra atrapalhar a Sol... Ela sabe que tá ali, que a Sol tá ali ilegal, né? E ela quer atrapalhar de qualquer maneira, sabe, ela não aceita que aquele casamento é de mentira ... Bom. O que ela quer mais? Ela casou com... com... Ela casou com o Ed. Sabe que da Sol não é um casamento. Tá, mas tá

sempre pegando no pé da Sol. Ela sempre pegando, sempre tentando destruir a Sol... Agora que... agora eu acho ali que ela agora ela devia, sim, pegar no pé, porque agora ele declarou pra ela , tá gostando dela, né, ela poderia agora ficar com um pé na frente, né... Com um pé atrás, quer dizer... com a Sol, né...” (JC.)

Nessas duas observações, podemos perceber que as ações da vilã May foram expressas pelos entrevistados para serem analisadas dentro da ótica do valor da transparência e fidelidade nos relacionamentos amorosos. Através da interpretação das ações de May como positivas, eles parecem desconsiderar sua maldade em detrimento da ética nas relações. Mais uma vez, o eixo das histórias de amor demonstra sua força na releitura popular.

As demais referências a vilões recebem também um tratamento particularizado e instrumental: os entrevistados se referem a eles para ilustrar argumentos ou reafirmar valores constitutivos das relações amorosas. O personagem Laerte, por exemplo, foi comentado brevemente por três entrevistados. Fazendeiro, ele era na verdade um falso rico: vivia com o dinheiro da sobrinha Simone. Utiliza-se de Geninho, irmão de Tião, para se apossar das terras de sua mãe Mazé e de Zé Higino. S., M. e RB. inserem o personagem Laerte em suas argumentações sobre a riqueza:

“Nem todos os ricos são como o Laerte: prepotente. Tem aquele né, pessoas de coração humano, né. Então eu penso assim Tanto na classe rica como na classe pobre tem aquelas pessoas boas como tem aquelas pessoas arrogantes. Caso assim, O Laerte, né. Se a gente deixar a gente pensa que todo rico pode comprar tudo. Mas não é bem assim. Tem aqueles de coração bom também, né?” (S.)

M. Os rico na América é o ... Glauco, né, a mulher dele...

RB. O fazendeiro... o Laerte.

M. Ah, mas aquele não é não. O dinheiro tudo é da sobrinha dele. Não é dele não, é dela!

RB Ele é rico...

M. Não é nada! [...] Eu, se eu fosse rico um dia na minha vida, eu não quero... queria ter pose, não. Eu acho que eu era do jeito que eu sou.”

G. apenas faz uma breve menção à desonestidade do personagem, sem contudo revelar desejo de aprofundar seus comentários.

G. (Eu não gostaria de ser o Laerte) porque eu acho que ele faz um papel muito chato ali. Pelo personagem na novela, porque ele ficou rico com o dinheiro da outra, né? Ele é rico porque ele está com o dinheiro da sobrinha. Ele não é rico.

Esse negócio de ser rico com o dinheiro dos outros...

G. Não, não é legal não.”

O personagem Geninho, por ajudar Laerte a se apossar das terras de Mazé e Zé Higino, também detém características de vilão. Alguns entrevistados, quando se referiram a ele, escolheram fazê-lo através do sofrimento de Mazé causado pela atitude do filho. Por transgredir os conceitos e padrões do amor filial, o comportamento de Geninho é considerado quase irreal por RB. E M.

RB. Também tem uma coisa que parece que não é de verdade, mas é verdade, é o que o filho fez com a mãe dele.

M. É! Vender a casa!

RB. Vender a casa, deixou ela sem nada, e no final das conta ele vendeu tudo e a mãe teve que depor pra ele. Vendeu e tá recebendo dinheiro, o outro tá comprando novamente . E ele, pra poder ele parar de dizer, que ele levou a mãe dele lá pra assinar, pra falar que foi ela mesmo que quis assinar. E depois, ele ficou pobre. Entendeu? Isso não parece verdade, mas é a realidade. Isso acontece.”

AP. e I. analisam a desonestidade de Geninho através da ótica da figura-modelo da mãe e do amor materno. Apesar do sofrimento causado pelo filho, o amor perdura.

“Eu não gostei agora nesse capítulo que o irmão dele (o personagem Geninho, irmão do Tião) tá no estrangeiro, então ele foi estudar. Ele tá na faculdade e ele pediu à mãe se ela vendia as terra dela pra dar um parte pra ele, pra ele poder estudar, que no período de quatro anos ele vai estudar e vai ajeitar a vida dele. Mas eles não se dão um com o outro, o Tião com o irmão dele, então a mãe fica muito aborrecida. Ela fala: criei meus filhos com tanto carinho e agora vocês são tão desiguais um com o outro...Aí, o que acontece aí, esse que está lá no estrangeiro, ele arma uma falseta com o advogado; aí chama ela, vai lá pra conversar com o advogado, aí ele engana ela com aquela conversinha, coitadinha, aí ela cai. Ela num tem assim um estudo, né, é da roça, aí então o advogado conversa com ela, aquela conversa de advogado... todo mundo sabe que a pessoa entra pelo cano mesmo, eles têm uma conversa muito boa, né, aí ela cai. Então o advogado dá pra ela um papel pra assinar e diz que não é nada demais. O filho diz: Mãe, não é nada demais, a senhora só tem que assinar esse papel aí. Coitada, ela pega, acredita no filho e acredita no advogado, mas como ela não leu, aí ela assina justamente a metade da terra que ela vendeu pra essa pessoa. Aí, já começa ela a ficar assim perturbada, porque quando o Tião descobrir, ele não vai gostar de jeito nenhum...” (I.)

“Não achei certo o que o irmão dele fez: vendeu uma casa sem a assinatura da mãe... E...ela vai perdoar ele, né? Mãe é mãe, né? Até nisso é verdade. Até nisso é verdade! Faz, faz, faz e a mãe tá sempre ali, nunca dá as costas. É verdade.” (AP.)

Observando a escolha dos entrevistados em privilegiar os núcleos amorosos da telenovela *América* em detrimento de seu eixo central, assim como o reordenamento do papel dos vilões, percebemos um dos critérios constitutivos da recepção popular de um produto como a telenovela. Ele pode ser inferido através de depoimentos durante as entrevistas. Alguns pesquisandos expressaram sua preferência pelo “lado bom da novela” e a opinião de que o que é negativo, triste ou mau não deveria fazer parte dela.

“[...] o povo gosta assim do lado bom, né? O pessoal sempre prefere nas novela aquele lado bom. O mau ninguém gosta, né? (I.)

“Porque eu acho que o mundo já ... a realidade da gente já tem tanta violência...E pra que cultivar mais violência? Se hoje em dia os jovens são tão fracos. Eu não botaria (maldade).”(S.)

Esta afirmação é feita também por J. Mas após relatar a cena da telenovela *A Lua me disse*, em que um personagem ensina outro a roubar, J. coloca em dúvida sua opinião.

“Eu acho que tudo que é ruim não deve ser mostrado. Porque a novela mostra muita coisa... Ensina as pessoas. [...] Isso aí (a cena da aprendizagem do roubo) não devia nem... nem... aparecer na televisão. [...] É meu ponto de vista, né? Não sei... Eu não sei se é bom aparecer

pra alertar as pessoas, mas eu acho que não é muito bom... não sei... na minha opinião...(J.)

E, ao expressar o que a seduz na telenovela, AP. coloca o lugar que, para ela, o mal, o sofrimento e as dificuldades ocupam na telenovela: o segundo plano.

“O que prende...o que me prende nas novela mesmo não é as novela que tem sofrimento... Tem alegria, tem história de amor, que... eles passa... que... pra eles ser feliz, eles passa por muitas dificuldades na vida, muitas pessoas atrapalhando... não quer ver aquela pessoa feliz... Cenas românticas...” (AP.)

O eixo estruturador desse novo texto reescrito pelos movimentos receptivos populares se forma, portanto, através das histórias de amor, com suas Vítimas e Justiceiros: gente do Bem. O Mal, que estabelece a quebra da ordem do Bem, que transgride os valores que fundamentam a Felicidade e o Amor, é fator coadjuvante no enredo, dissonância que apenas contribui para a vitória da harmonia. Os entrevistados, grandemente identificados com os personagens do Bem, captam deles suas alegrias e paixões, conseguidas na vitória contra as expressões do Mal para, ao vivenciá-las, certificar e dar consistência a seus desejos e esperanças, muitas vezes apagados pelas dificuldades da vida. Assim, preferem falar da realização do amor, das paixões e alegrias, da felicidade alcançada: é como se as estivessem reafirmando, renovando o prazer de vivê-las através da palavra. O Mal, portanto, é preterido nos relatos. Desagradável e incômoda contingência da existência, deve, na visão dos entrevistados, retornar a seu devido lugar: os cantos, frestas e porões da vida. O Amor, a Alegria, os Desejos Enfim Satisfeitos são degustados nas entrevistas porque os entrevistados

se apropriaram deles: mais que dos personagens, são seus! E o que lembra a Dor na conquista do Prazer é, então, relegado ao plano que reservam para suas tristezas, desilusões e frustrações: o seu árduo, duro, sofrido e, muitas vezes, silenciado cotidiano popular.

6.2.5 Resistir

Ao multiplicar e construir permanentemente elementos de sedução, que consolidam suas estratégias de conquista do senso comum, a telenovela se utiliza também de temas provocativos. Eles se tornam responsáveis em grande parte pelo fórum de discussão que as telenovelas abrem na sociedade durante sua veiculação e através do qual novas formas de pensar e viver se instalam no campo do pensamento popular. As idéias e conceitos a serem reformulados, as novas visões de mundo e as renovadas estruturas de pensamento são elaboradas através de temáticas cujo grau de polêmica é trabalhado de forma a se tornar aceitável, para não desestabilizar o espectador ou evitar que ele desenvolva processos de rejeição. O senso comum é um espaço em que concepções de mundo e do ser humano se encontram cristalizadas e, portanto, qualquer proposta de transformação será recebida inicialmente como intrusa.

A telenovela *América* apresentou vários desses temas desafiadores, alguns considerados muitas vezes como tabus. Dois fazem parte do chamado *merchandising social*, criado pela autora Glória Perez, através do qual se introduzem na narrativa ficcional matérias educativas de amplitude social (PEREZ, 2005). Nesta telenovela, conforme a autora, as temáticas sobre a deficiência visual e a cleptomania se propuseram a gerar uma melhor compreensão sobre a real situação do deficiente visual e do cleptomaniaco, assim como provocar modificação na atitude da sociedade diante dessas pessoas.

Os entrevistados C., J., S. e G. revelaram simpatia e demonstraram ter assimilado os conceitos apresentados sobre a problemática do deficiente visual, representada principalmente pelos personagens Jatobá e Flor e pelo programa televisivo *É preciso saber viver*, inserido na telenovela.

J. Eu acho que a história do Jatobá é muito bonita. Eu gosto quando eles aparece na televisão para mostrar os outros deficientes. O que eles aprenderam, o que eles podem fazer...Porque tem gente deficiente que acha que não pode fazer nada. Não viu aquela menina que a mãe... é... privava ela de tudo, não deixava ela fazer nada, nem andar sozinha. Agora o Jatobá, ele se envolveu com eles e a menina já está aprendendo balé, aprendendo a ler, um monte de coisa. Então, eu acho que a parte mais bonita pra mim é essa.

E o senhor?

C. Eu acho que aquela menina está fazendo o papel muito bonito de cega. A filha daquela loura... como chama?

J. A Florzinha

C. É. Estão integrando na novela o pessoal que realmente é cego e tá participando da novela, eu acho isso uma coisa muito bonita. Isso aí é uma coisa linda que eles estão fazendo. É a parte mais interessante que eu acho, é a integração do deficiente visual dentro da novela. Então aquilo ali é uma coisa linda. E também aquele programa... Como é mesmo o nome?

“É preciso saber viver”.

C. “É preciso saber viver.” Aquilo ali é lindo!

J. Aquilo ali é bom que incentiva... as pessoas a fazer a mesma coisa.”

“S. Pra mim, (o assunto de que eu mais gosto) sinceramente é da deficiência. Porque eu sabia que eles tinham assim, eles poderiam fazer coisa, mas não como a novela tá mostrando. Como eles são capazes até de... são até mais cabeça que muitas pessoas perfeitas. Quantas pessoas que são perfeitas, que têm visão, são perfeitas fisicamente, se sentem um deficiente... Eles não. Tão mostrando que, apesar de eles não ter, né, a visão, mas tão ali na luta, são capazes de tudo. Agora, infelizmente, pena que esse país é um país de preconceitos.

E você, G.?

G. A mesma coisa. São até mais felizes que pessoas que enxergam.

S. Aquela cena assim que mostrou aquelas meninas do balé né, dançando... Dançando tão perfeitamente e ninguém diria que aqueles ali eram... aquilo ali me emocionou. Aquilo ali me emocionou. Ali que eu fui ver: mas, nossa! Como é que são capazes de tantas coisas e às vezes gente normal, perfeita, se julga tão menos incapaz do que eles! Isso tá me chamando a atenção.”

Este movimento de empatia suscitado nos entrevistados pelo tema deve-se em grande parte pela forma como foi apresentado, despertando sentimentos de compaixão, admiração e proteção. Mas a cleptomania não teve, para os entrevistados a mesma força atrativa. A doença, vivenciada pela personagem Haydée, foi citada apenas por JC., ao associá-la indiretamente a si mesma e por J., explicando porque não gostaria de ser a personagem: “ Eu não queria ser [...] a Haydée, porque a Haydée é doente.” (J.) Os demais entrevistados não se referiram à doença nem demonstraram interesse pelo tema, talvez por este não fazer parte do universo desse grupo ou porque a maneira como foi trabalhado não tenha sido eficiente para captar sua atenção.

A forma repleta de apelos à sensibilidade e à emoção, como foi apresentada a deficiência visual, e a sutileza utilizada para demonstrar o comportamento cleptomaniaco da personagem Haydée asseguraram a assimilação sem conflito desses temas. Reforçaram a eficiência dessa fórmula de abordagem para outros assuntos que, seguramente, podem suscitar críticas agudas e rejeições. Podemos perceber isso analisando o enfoque dado ao relacionamento amoroso entre pessoas de idades bem diferentes (vivido pelos personagens Lurdinha e Glauco / Viúva Neuta e Dinho) e entre negro e branco (personagens Feitosa e Islene). O que poderia provocar polêmica, foi recebido com demonstrações de naturalidade e grande simpatia.

“R. Eu gosto muito da... da... do... Na América, eu gosto do Dinho, com a viúva Neuta ali (quase um sorriso) Eu gostei. Eu gosto. Gosto dela trabalhando também. Gosto muito dela também.

De que você gosta?

R. Do amor deles ali... Uma pessoa mais velha e ele mais novo... É, ficou legal! Legalzinho...”

Mesmo I., a única entrevistada que citou o relacionamento amoroso entre os personagens negro e branco (Feitosa e Islene), fez seu comentário com naturalidade, numa manifestação evidente de fato assimilado e aceito sem problemas.

“I. [...] a mãe dela (da personagem Flor) fica naquele problema com o rapaz, porque o rapaz que ela gosta dele, quer casar com ela, mas a sogra não gosta dela. Aí a menina fica assim: é porque eu sou clara e ela quer que você arruma uma outra escura. Como é o nome dele mesmo?

Feitosa

I. Ah, é Feitosa! Ele pediu pro militar (o personagem Seu Gomes) pedir a mão dela pra ele.”

Também a apresentação da ação de um pedófilo na telenovela *América* não foi considerada repulsiva ou negativa pelos entrevistados. A forma nuanceada e sutil com que foi delineado o tema, suscitando no espectador sentimentos de proteção em relação à criança (o personagem Rique), suavizou a densidade do assunto, permitindo, através do debate que suscitou, a aceitação sem restrições da inclusão da pedofilia na telenovela.

“C. Isso aí que está sendo mostrado, aquele garoto naquele computador... aquilo ali... aquilo ali... aquilo ali está sendo uma lição. Aquilo ali, realmente, tá até bonito aquilo, porque tá mostrando – tá entendendo? – tá mostrando o perigo que é uma criança... pôxa, uma criança tem...você viu? Aquele senhor que... enganou o garoto... é... ele é... é... é...como é que chama mesmo?

Pedófilo

C. Pedofilia. Aquilo ali tem que tomar muito cuidado! Tem que estar alertando até os pais, né... tem muitos filhos...

J. É, mas os pais ali tá dando muito mole pra ele.

C. Tá dando mole pra ele...

J. Quando chega perto dele, ele: “Não invade meu espaço!” (gesto de invasão do espaço, semelhante ao do personagem Rique). Porque quando diz “não invade meu espaço” tem qualquer coisa errada!

C. Mas tá mostrando que aquilo ali tá errado.

J. Então, eu acho que os pais...

C. Os pais têm que tomar cuidado...”

“RB. E eu gosto daquele trabalho que tá fazendo, que é realidade mesmo: das crianças que as mãe não liga pros filho, acha que tá no computador, tá jogando alguma coisa...

M. É, aquela parte ali tá horrível. Tá...

RB. No final das conta, ele (o personagem Rique) tá quase sendo seqüestrado praticamente. Ele já escapou duas vezes. Então aquela parte está sendo muito bonita também.”

Outros temas, porém, que têm sido abordados nas telenovelas (em *América* inclusive), como incentivo ao debate por expressarem visões ainda não enraizadas no senso comum ou por demonstrarem problemas vividos pela sociedade atual, despertaram reações de rejeição e repulsa nos entrevistados. As cenas e personagens que trouxeram à tona o consumo de drogas, a homossexualidade e o furto realizado por crianças são um exemplo disso. I. rejeitou de forma categórica a apresentação do tráfico de drogas, vivido pelos personagens Alex e Ramiro, além da inclusão de personagens gays nas telenovelas da Rede Globo.

“Tem gente que não está gostando muito dessa *América*. Por causa desse negócio de tóxico...Ninguém gosta, né? Ele (o personagem Alex) mexe com esse negócio de tóxico, né? Aí, já viu! As pessoas pensam: ah, botar um negócio desse na novela, tá dando mau exemplo. Pros rapazes. Porque tem muita gente de cabeça fraca. As pessoas às vezes não têm o miolo muito certo... Vêem e dizem: vou fazer. Novela não devia ter essas coisa. Só coisa boa. Por exemplo, esse negócio de botar mulher com mulher, homem com homem... Essa última novela que eu esqueci o nome, (*Senhora do Destino* - 2004) duas moças morarem juntas. Acho ridículo, acho muito feio. Tem gente que não gosta. O povo acha ridículo. Minha colega falou que acha ridículo. Ela falou: olha, não estou gostando das novelas da

Globo por causa disso. Porque ela tem as duas netas, né. Agora minhas netas vão ver aquelas duas mulheres se beijando sentada, agarrada uma com a outra... Ela falou que isso não devia de existir... Eu já vi outras novelas nos outros canal e não tem nada disso. Só na Globo. Ela tem duas novelas que eu vi que bota isso. Tem um aí nessa novela *América* (o personagem Júnior) que as meninas estão desconfiadas que ele é gay, mas ele diz que não é. Elas percebem que ele está olhando muito pro Tião. Eu acho que isso é até um mau exemplo. Não fica bem não.” (I.)

C. também se refere ao tema da homossexualidade com reservas, construindo seu movimento receptivo dentro da posição identificada por Hall como “código negociado”. Apesar da resistência, C. já demonstra ter iniciado uma transição entre o pensamento cristalizado nos critérios moralizantes do senso comum para a aceitação da multiplicidade das vivências humanas. Suas referências ao tema da homossexualidade na telenovela *América*, apresentada pelo personagem Júnior, demonstraram que o entrevistado, apesar de manifestar ainda um forte preconceito, apresenta-o de forma titubeante, revelando a indecisão característica do movimento de passagem a uma outra forma de compreensão. C. percebe que a sociedade já questiona essa posição rígida e ensaia passos para assimilar uma nova maneira de entender e valorar a questão.

“Ele (o personagem Júnior) começou a ... aparentando que era gay, agora ninguém sabe se ele é gay ou se não é gay. O fato é que, de vez em quando, ele dá uma olhada pro Tião assim meio esquisita, mas ninguém... até agora ele não se revelou ainda. No final dessa torrada toda, não sei... Eu acho importante, mas acho que ela (a viúva Neuta, mãe de Júnior) já era pra ter desconfiado do filho. O filho é estilista,

né... [...] Há vinte anos atrás, o camarada que descobrisse que o outro cara era gay ou tinha sido falado que era gay, todo mundo abandonava o cara ou largava o cara pra lá. Hoje em dia não, nós até aceitamos, até aceitamos a pessoa que tem essa... essa... esse defeito... moral, não vou dizer defeito moral... que se apresenta com... um certo... como é que eu vou dizer?.. Sei lá, uma maneira de vida diferente do... o homem, por exemplo que... o lado feminino dele, né... muitas pessoas aceita e... até... antigamente não aceitava. [...] Hoje a sociedade já está aceitando. Já tão querendo até fazer casamento gay, não sei o que mais... Mas isso aí eu não concordo. Isso aí eu não aceito. Eu acho que homem é homem e mulher é mulher. Pra mim... Mas a maioria aceita. Tem lugar aí que já tá casando homem com homem...” (C.)

A inclusão de temas tabus como a homossexualidade nas telenovelas é uma estratégia que manifesta a intenção de colocar em campo o debate que redimensionaria a visão dessa e de outras questões humanas na sociedade brasileira. Personagens e cenas têm sido criados nesse sentido, provocando reações diferenciadas que revelam a mobilidade plástica da trajetória das novas idéias, com avanços e recuos, aceitações e recusas, assimilações e rejeições até sua incorporação pelo senso comum. Desde a telenovela *Torre de Babel* (1998), cujas personagens lésbicas precisaram ser soterradas em um desabamento num shopping center, por causa de pressões de setores da sociedade, até as recentes telenovelas *Senhora do Destino* (2004) e *América* (2005) da Rede Globo, nas quais esse assunto pôde ser apresentado de forma mais explícita, a compreensão popular de muitos temas polêmicos tem dado passos em direção a uma maior amplitude, como a revelada no discurso de C. Mas a força de visões mais conservadoras ainda é visível nos movimentos receptivos dos entrevistados frente à provocação de temáticas incômodas apresentadas na telenovela.

Podemos depreender essa rejeição também nas referências dos entrevistados C., J., RB. e nas de AP. sobre as cenas de uma criança ensinando outra a roubar uma carteira (da telenovela *A Lua me Disse* –2005 - Rede Globo). Diversamente da reação ao tema *Pedofilia*, que também envolve crianças, considerado como alerta aos pais e filhos, os entrevistados criticam a inclusão de referências a aprendizagem de roubo, manifestando o desejo da intervenção da mão delimitadora da censura. Analisando a cena em questão, podemos perceber que o diálogo entre as duas crianças e as instruções dadas para a eficiência do roubo são expressos com clareza e objetividade, sem sutilezas. Apesar da telenovela *A Lua me disse* se pautar pela comicidade e o personagem Dorico (a criança que ensina a roubar) ser estruturado com humor, isso não foi suficiente para tornar digerível o tema ao espectador popular.

C. Por exemplo [...]: criança ensinando a outra a bater carteira, fazendo assim (gesto de retirar a carteira do bolso). Uma criança que vê uma novela dessa devia ser... não deveria ser... eu acho essa coisa de muita cena deveriam ser cortadas.

J. E tem cenas que aparecem na novela que - poxa! - Criança ver na novela!.. Na novela das nove! Todo mundo gosta. Tem criança que assiste. Passa algumas cenas fortes.

C. Deveria ser cortadas, pelo horário.

J. Agora não tem mais nada que... não tem censura mais...”

“Tem aquele que tá fazendo papel ridículo... ensinando a tirar a carteira do bolso... Tá ensinando os bandido, né? Ensinando até as outras criança como é que tira dinheiro! Não é ridículo?” (RB.)

A resistência do popular frente às insistentes estratégias de penetração e intervenção das telenovelas no terreno do senso comum, ocupado por certezas já bem alicerçadas, configura-se como uma tática defensiva, habilidade característica do poder que não detém elementos que facilitem e permitam reações ofensivas. Ancorando-se nas familiares e tradicionais formas de pensar, os setores populares asseguram a si mesmos a solidez de transitar por um território conhecido, cujas perguntas não desestabilizam porque já possuem respostas confirmadas ao longo do tempo e das gerações. Resistir, para eles, é criar fronteiras: aferrando-se ao estabelecido como certo, aceitável e verdadeiro, constroem cercas protetoras para seus espaços de vida e pensamento. Mas como o senso comum é *terra de todos e de ninguém*, a delimitação estabelecida pela resistência não se pereniza. Seguindo o dinamismo da “guerra de posições culturais” (HALL, 2003b) o que se demarca hoje é redefinido amanhã. A resistência popular à provocação dos temas polêmicos nas telenovelas é aparentemente tênue e se manifesta por *golpes de demarcação*, como no discurso de C., em relação à homossexualidade. Inicialmente, quando ele utiliza o pronome *nós* e o advérbio *até* para se referir à mudança de visão da sociedade sobre o tema (“Hoje em dia não, nós até aceitamos, até aceitamos a pessoa que tem essa... essa...”), e quando hesita em enquadrar o homossexualismo como defeito moral (“esse defeito... moral, não vou dizer defeito moral...”) demonstra que a pressão exercida pela sociedade e pela telenovela para a instauração de uma nova maneira de pensar o homossexualismo já obteve algum sucesso: desinstalou-o de sua atitude resistente. Porém, mais adiante ele recua e se fixa em sua certeza, apesar de perceber que o espaço que demarcou para permanecer dentro dela tornou-se menor, porque a opinião da sociedade não lhe parece mais unânime (“Hoje a sociedade já está aceitando. Já tão

querendo até fazer casamento gay, não sei o que mais... Mas isso aí eu não concordo. Isso aí eu não aceito. Eu acho que homem é homem e mulher é mulher.”).

Os golpes demarcadores de resistência popular vão interferindo na produção da telenovela, desafiando produtores e autores a desenvolverem novas fórmulas estratégicas mais eficientes para abordar e favorecer a investida no terreno do senso comum. Com elas, as possibilidades de lances de resistência popular se reduzem e o processo de avanço de novas maneiras de pensar torna-se mais consistente. As novas idéias ganham terreno e as cercas construídas para conservar posições demarcam espaços cada vez mais estreitos, fragilizando a segurança dos argumentos tradicionais, até que, com a incorporação das novas concepções ao senso comum, resistir torna-se anacrônico: é a rendição total.

Mas a pegada da resistência popular deixada na areia já cumpriu seu papel e já demonstrou sua força nos embates da interlocução cultural.

6.2.6 Reciclar

À imposição das telenovelas como produtos privilegiados da programação televisiva, com seu repertório de temas e núcleos narrativos pré-determinados, incitando ao reordenamento de vida e ao consumo, os setores populares reagem com a tática que mais conhecem: a da reciclagem.

Essa arte de restos (CERTEAU, 2002), transgressão de liberdade no espaço da tecnologia, brinca com o sonho higienizado e o adapta ao empoeirado cotidiano popular.

Impossibilitados de assimilar integralmente as fascinantes propostas da telenovela, os entrevistados demonstraram processos de reconstrução sucateada que modelam e amoldam o que vêem na tela ao que vivem, ao que sonham e ao que lhes é possível.

Trocar de canal quando a telenovela não agrada é um dos lances desses movimentos de sucateamento: gesto libertário, fuga da ditadura de um produto, reconstruindo um outro, reciclado, mais agradável ao olhar. Os entrevistados relataram que o fazem regularmente. Através do controle remoto, expressam o poder de dizer *não*, fragmentam o produto e apropriam-se de retalhos de outros programas e telenovelas para tecer seu próprio texto.

“Eu gosto muito de escolher as novelas que eu vejo.” (I.)

“Quando a novela tá chata eu mudo de canal pra assistir outra. Se não tiver, eu vou dormir.” (AP.)

“Quando tem uma parte ruim (na novela), eu mudo de canal. Eu boto outro negócio pra assistir. O programa da Band. O...Leão. Boto no (canal) seis... Ih! Porque tem hora que tem uma parte ruim, né? Aí não dá pra mim, não.” (M.)

“(Quando eu não estou gostando de uma novela) eu não vejo. Eu mudo de canal. Vejo *Xica da Silva*. Fico trocando. Vejo duas ao mesmo tempo. [...] *Xica da Silva* tem mais ação. Tem sempre uma história e troca pra outra e a gente quer ver o desenrolar... Uma ação... Na *América* fica se arrastando dias... Por exemplo, uma época aí o Tião, aquele negócio dele pensando no pai morto... fica chato...Morna, chata... Aí eu trocava.” (R.)

A arte da reciclagem popular revelou, porém, toda sua força nas ricas criações e recriações dos entrevistados diante de detalhes extraídos das imagens da telenovela. O olhar deles, frente à beleza, à riqueza das cenas, dos cenários, dos personagens, captava a falta: o objeto sedutor apresentado é inacessível. Anseiam por ele, mas não o podem ter. O apelo ao consumo nas telenovelas desperta desejos muitas vezes impossíveis de se concretizarem nos padrões populares. As imagens criam sonhos que o cotidiano e a realidade dissolvem, deixando ao espectador apenas a tarefa de administrar o desejo frustrado. Mas esse encargo assume formas criativas de ajuste, de desenvolvimento da arte de não se render.

I. se maravilha com as *cozinhas de novela*, espaços com que mais se identifica. E, consciente de seus limites, através do que denomina de “obrazinha”, tenta copiar o que vê.

“Ah, eu digo: olha a casa! Meu Deus! Olha a cozinha! Coisa linda! Eu já vivo na pobreza, eu gosto de ficar olhando as coisas bonitas! Eu falo pro meu marido: olha a cozinha, que coisa linda! Ele fala assim: mas é só de enfeite. Ninguém cozinha, ninguém faz nada.[...] Quando eu vejo uma cozinha bonita numa novela, eu fico maluca. Eu falo: olha lá que coisa linda! Adoro cozinha bonita, cozinha chique. Mas eu não tenho (sinal de dinheiro com as mãos) Como que eu vou mudar? Não tem condições de mudar. Eu mudo assim, quando você faz uma obrazinha na casa, mas não dá pra fazer igual, porque são umas cozinha muito bonita...” (I.)

Reciclando, os entrevistados se apoderam do impossível que a imagem lhes mostra: transformam o visto recriando-o criativamente com restos, pedaços, sobras de outros objetos,

atestando, assim, com arte, a sua vitória. Alguns deles relataram o processo de criação e deixaram – se fotografar mostrando com orgulho essas obras de sua arte.

“RB. Eu queria copiar a casa do Glauco! Eu queria fazer uma casa daquelas pra mim! Metade dos móveis dele, já tava bom pra mim.

Você nunca tentou fazer na sua casa uma coisa parecida, pelo menos?

RB. Os quadros.

Como você faz?

RB. Eu pego papelão lá no meu trabalho e pinto com as tinta de pintar parede. Eu vou vendo e vou pintando. Boto as cores coloridas, mexo assim e embaralho pra ficar aquela arte! Depois eu penduro no meu quarto, onde eu trabalho...

M. Inteligente, né?

RB. Não vou comprar os quadros do Glauco... É uma fortuna, né? O meu é baratinho...”

“[...] Eu gosto muito de artesanato. Eu bordo, costuro... Quando eu vejo na novela, assim, diferente, eu tento fazer igual. A roupa. Tipo assim, a pintura... não é que seja igual, assim, mais ou menos... eu tenho uma idéia... Eu tento fazer. Eu faço pra mim, pras minhas irmãs. Bijouteria. Roupa. [...] O que observo mais é roupa. Nem que eu não compre, nem faça igual, mas eu gosto de ver... eu presto muita atenção na roupa. A roupa que elas (as personagens) tão usando. Minha irmã faz festa infantil. Então, nas festas a gente bola pinturas, muito bordado... esses negócio de lantejola. Aí eu faço junto com ela. Por isso, quando eu vejo novela eu presto atenção nas roupas, igual da Irene mais ou menos, o que ela ... o que tá usando...” (R.)

JC., que não permitiu que a entrevistássemos em sua casa, ao final da entrevista, mais descontraída, quis ser fotografada nela com sua criação. A casa é extremamente pobre: um barracão nos fundos de outro, sem janelas. Mas a entrevistada demonstrou alegria ao expor a reforma no mobiliário realizada por ela com espuma, caixotes, papelão e pedaços de tecido, baseada nos cenários das telenovelas.

“JC. [...] Eu tentei assim, fazer na minha casa... Eu sou muito de inventar coisa, sabe? Eu invento... eu fico inventando muitas coisa. Por exemplo: eu... um dia, eu vi lá no meu sofá, era bem... o... (bate no braço da cadeira) era bem fino, sabe, bem fininho, sabe... Eu peguei... peguei ...

Espuma?

JC. Espuma. Botei espuma pra ele ficar grossinho, comprei aquela capa... uma capa que tem que bota... Além dele ter a capa, eu comprei uma... é um pano... uma manta...uma manta que bota no sofá. Eu achei muito bonito. É, eu vi. Muito bonito. Por exemplo, às vezes eu quero... botar uma mesinha. Eu mesmo pego uns caixote, e coisas lá, pinto o caixote, assim... e boto...” (Anexo 3)

Apesar de ter se expressado de forma sucinta sobre suas criações, AP. também, após a entrevista, realizada na fábrica de calçados em que trabalha, permitiu que fôssemos à sua casa e fotografássemos o que criou, tendo como referência a telenovela.

“Às vezes (eu copio da telenovela) a decoração da casa. Parede. Pintar a parede de duas cores. Achei bonito e tentei fazer isso na minha casa. Ficou bom... mas falta bastante. Os móveis. (risos)” (AP.)

Além da parede, mostrou objetos de decoração, pinturas no banheiro, até a forma como arrumou uma escada com plantas, referindo-se a tudo isso como “coisas parecidas com as que eu vejo nas novelas”. (Anexo 3)

Os movimentos dos setores populares frente à telenovela expressam a arte de uma recepção por reciclagem. Não detendo o poder da “escritura” e da “propriedade” eles buscam o que lhes resta como “leitores” e “locatários” (CERTEAU, 2003): expressar-se através do que lhes é apresentado por um *outro*. Retiram material do produto oferecido e o ressignificam; assimilam idéias, valores, comportamentos, reformatando-os para que caibam nos espaços assimétricos de seu cotidiano; adaptam a narrativa ficcional estruturada em outros padrões à estética kitsch de seus sonhos possíveis e de sua realidade. Na maestria dessa arte, revelam o poder que possuem: nada se instala no senso comum sem passar pelo crivo de sua bricolagem.

6.2.6 Deixar-se seduzir

Diante das poderosas estratégias aliciadoras da telenovela, o espectador dificilmente resiste: mergulha na sedução e o faz com prazer. Os entrevistados tentaram explicar essa relação magnética entre eles e a telenovela, assim como a causa desse fascínio e da atração que sentem. C. sintetiza motivos pelos quais assistir à telenovela se torna um ritual de fundamental importância.

“C. O que atrai a assistir a novela todo dia e não perder nenhum capítulo é que as coisas boas que acontece, tá entendendo, que às vezes não acontece com a gente, porque na realidade não acontece com a gente, a gente gostaria que acontecesse. E as coisas ruins que a gente gostaria que não acontecesse... Entendeu? Tem muita coisa na novela que a gente não gosta que acontecesse na nossa vida e a gente vai acompanhando aquelas coisa ruim e aí passa pra outro capítulo e a gente vai... e as coisa boa que a gente gostaria que acontecesse na nossa vida...

Como se estivesse vivendo um pouco...

C. É, exatamente! [...] Tem muitas coisa na novela que não se passa com a gente e que a gente gostaria que passasse. Por exemplo, tem muitas novela que o camarada, principalmente o artista, o galã (ênfase) por exemplo, vou dar um exemplo: aquela novela daquele camarada... o *Rei do Gado*. O camarada era.... poxa, um cara muito bom. Ele ajudava todo mundo. (...) Ele era muito bom. E às vezes a gente não é tão bom quanto ele e a gente gosta de ver até pra, sei lá, copiar alguma coisa, né? Por isso que a gente assiste. E as coisa ruim que a gente não quer que acontece, mas quer tomar conhecimento. Aí não perde o capítulo porque passa pra outro... isso que acontece.

J. Isso vai levando, né? Todo dia...

C. É essa a razão..

J. Sempre tem um motivo, né, na novela pra gente assistir no dia seguinte.

C. O motivo é esse: que a gente gostaria que... acontecesse na nossa vida e, se não acontece, a gente quer ver.”

Através dessa argumentação de C., podemos perceber que a sedução exercida pela telenovela revela uma certa ambigüidade. Ao se submeter a essa narrativa televisiva, os setores populares vêem ampliado o espaço para desenvolver sonhos e fabricar desejos. Com o

favorecimento de quadros e perspectivas para a compreensão de sua história pessoal, que a telenovela proporciona, conseguem acionar a memória da própria vida, visualizar, nomear e, assim, apoderar-se das marcas e dos dramas vividos, reconstruindo-os e redimensionando-os em vistas ao futuro. A telenovela atrai e domina, mas a sujeição produz liberdades e aponta possibilidades. AP. o expressa abertamente. Durante a entrevista realizada sob o olhar severo do marido, ela se mostrou reticente. Mas quando ele se afasta, AP. manifesta enfaticamente o que aprende com a telenovela que modifica seu relacionamento com ele.

“O meu jeito de ser. Tem algumas coisa que eu aprendi. A me defender do que eu não sabia. (silêncio – Espera o marido sair de perto) Eu era uma pessoa muito... Chorava e não falava nada... Abaixava a cabeça pra tudo... Eu me casei muito nova. Com 15 anos de idade. Não tinha experiência nenhuma, né? Ele se achava dono, se achava como meu pai, aquela coisa toda. Então tem coisas que depois que eu fiz meus trinta anos... porque quando a gente é nova a gente acha que a pessoa pode mandar na gente. Quando eu fiz trinta anos, eu aprendi muita coisa na vida. Com algumas coisa que eu vi na novela, me ensinou a dizer *não*, a dizer *sim*, a poder respeitar minha privacidade, a querer minhas coisas, que não é o que ele quer, ser também o que eu quero... Então certas cenas de novela ensina as mulheres às vezes a pensar no que quer. Não deixar sempre eles mandarem. Então, tem coisa que eu aprendi sim. Aprendi que ele tem que me respeitar mais.” (AP.)

Embarcar na sedução significa, portanto, muito mais que uma simples sujeição. É abrir possibilidades para transformar a própria existência, a própria maneira de ver a si mesmo e o

mundo. Por isso, ao lhes ser colocada a perspectiva de uma vida sem telenovela, os entrevistados reagem com força e precisão.

“Pra mim, seria péssimo. Porque é a única distração que o pobre tem. Rico pode viajar, passear. E eu vou pra onde, se eu não tenho dinheiro, não tenho trabalho? Eu sento ali e me distraio, fico rindo da mãe do Feitosa. Eu adoro ver aquela velha! Ô velha, cobra jararaca! Mas ela faz até eu esquecer um pouco meus pobrema. Até as frustração da minha vida. Pra mim, seria péssimo. Seria péssimo. Não sou nenhuma Raíssa: “Mãe, vou pra Miami, tô pegando o avião e vou pra Miami.” Pelo menos, eu me divirto.” (S.)

“Pô, era super chato!!! Porque você não ia ter como sonhar!” (AP.)

RB. analisa a importância da telenovela, considerando-a melhor que a vida real, porque a realidade não lhe traz perspectivas de melhoria e esperança. Mas a telenovela incentiva, anima e renova a vontade de lutar por dias melhores.

“**RB.** Olha, pra falar a verdade, eu acho melhor a novela (que a vida real). Porque ali a gente vai tirando a realidade, se vai conseguir ou não. A Sol. A Sol tinha aquele sonho dela de ir pros Estados Unidos. Passou por tudo aquilo. Aí, depois de tudo aquilo que ela passou, ela conseguiu. E hoje em dia ela falou assim pro pai dela e pra mãe dela: “Um dia eu vou ajudar a senhora e o senhor.” Aí ele (o pai) operou, ela foi pros EUA, conseguiu aquele dinheiro todo, mandou e ele se salvou. Porque se não fosse ela, ele morria. Ele não tinha o dinheiro que o médico pediu pra operar ele. Então hoje em dia ela está conseguindo tudo aquilo que ela queria. A novela ajuda. Eu sei que

um dia eu vou conseguir ter uma casa, ter minha família, ajudar meu pai, minha mãe e minhas irmãs.

Se não tivesse a novela, você não ia pensar assim não?

RB. Não ia pensar assim não, porque só ia pensar que eu nunca ia conseguir, que ninguém conseguiu, que a minha vida ia ser sempre aquilo... Eu acho. Tem partes que tem bom exemplo e tem outras que tem mau exemplo, mas eu vou pras partes do bom exemplo. Eu acho que a gente consegue um dia!”

Portanto, a sedução que a telenovela exerce e da qual dificilmente é possível escapar, alimenta na existência difícil e sem perspectiva dos setores populares, desprovidos de condições mínimas para um vida humana digna e cidadã, a esperança em si mesmos, a luta por dias melhores, que - acreditam – virá! Porque, no espelho da narrativa da TV, eles vêem o futuro e se vêem nele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“- *Sexta-Feira, tudo aquilo que me vires fazer, imita-o.*
 - *Prometo-te, meu senhor.*”
 DEFOE, D. *Robinson Crusoe*. p.70

No espaço intercomunicativo construído entre a telenovela e os setores populares, a convivência diária entre eles traça a cartografia de uma mesclagem cultural singular em que nada permanece impune ou imune. A produção ficcional televisiva e o espectador popular já chegam mestiços ao campo dialógico e nele continuam esse processo de trocas e remodelagens. Estratégias e táticas de conquista e de resistência, assim como as re(des)construções que elas produzem no terreno do senso comum demonstram uma luta cuja vitória e derrota têm menos importância do que seus significados e seu alcance. *Robinson e Sexta-Feira* renovam permanentemente seu perfil, integrando-o em aprendizagens mútuas através da ultrapassagem das fronteiras que a interlocução provoca.

Nesse panorama de mobilização interdiscursiva entre a telenovela e os setores populares, essa pesquisa se propôs a direcionar o olhar para os movimentos receptivos que um grupo de moradores de Belford Roxo estabelece face à telenovela. Concluímos que, apesar da evidente desigualdade de forças e condições para exercitar o poder e estabelecer hegemonia, esse grupo popular, submetido às demarcações e à invasão de um produto televisivo constituído para consumo, aprimora-se na criação de uma arte própria, mestra nos lances indiretos, silenciosos, camuflados por uma aparente submissão: a *arte receptiva do seduzido*. Ela se manifesta nas conversas diárias que reinventam a telenovela, inserindo memórias pessoais e familiares; na resistência a aceitar representações e significados estranhos que

desestabilizam o senso comum; no fascínio de uma identificação que, ao construir espelhos, resgata o poder de olhar-se; na apropriação de modelos e na imitação, mesmo se com recursos limitados, da beleza que vê na tela da TV; na crítica bem humorada, no riso, na ironia, no deboche; na aprendizagem de comportamentos, idéias e visões de mundo realizada, muitas vezes, sem saber que se é aprendiz. Essa arte torna-se quase invisível, por força das estratégias elaboradas cuidadosamente para que a telenovela seja assimilada pelo público e para que seus resultados sejam previsíveis. Mas chega-se até essa arte receptiva do seduzido descobrindo e perscrutando suas pegadas, manifestações de uma cultura cotidiana, simples, que não detém o poder da visibilidade e na qual criar é, de alguma forma, reciclar. Diante da telenovela, os setores populares sabem que não são proprietários: precisam apropriar-se do produto televisivo e o adaptar como podem à estrutura de seus espaços. Em propriedade alheia, resta-lhes mover-se como subordinados e, nessa condição, edificar suas táticas elaborativas. Como contraponto a uma caça aberta pela conquista da hegemonia, vão traçando com astúcia suas frestas de escape, seus atalhos salvadores. Porém, sabendo que, diante do fascínio das narrativas maravilhosas e de suas imagens de sonho, que visualizam um mundo de encantamento, sua arte receptiva será construída no seguimento hipnótico, *submisso*, desse flautista de Hamelin.

Porém, o deixar-se seduzir, marca da recepção popular da telenovela, transforma-se, pelas pinceladas dessa arte receptiva, em uma prática de salvamento e sobrevivência. Através da telenovela, os setores populares dialogam consigo mesmos e com o mundo. Elaboram seus significados, desejos e vivências, obtendo a possibilidade de descobrir soluções para seus conflitos e conseguir coragem para transformar o cotidiano. Seus movimentos receptivos sucateadores encontram a ilha de que necessitam para salvar-se de seus naufrágios diários. E,

sem o saberem, em meio ao processo contínuo de mesclagem cultural, na quase invisibilidade de sua arte, estão colaborando significativamente para que “o Novo entre no mando” (RUSHDIE *apud* HALL, 2003 a: 92).

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. *A Imagem*. São Paulo: Papirus, 1995
- BORELLI, S.H.S. *Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas*. São Paulo: Perspectivas. Disponível em www.scielo.com.br . Jul/set.2001. vol.15.n 3.citado 15 fevereiro 2005
- BOURDIEU,P. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997
- CANCLINI, N.G. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 1998
- CERTEAU, M. de. *A Invenção do Cotidiano*. Vol 1. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002
- CHAUÍ, M. *Convite à Filosofia*. 13ª ed. São Paulo: Ática, 2004
- COSTA, C. *Ficção, Comunicação e Mídias*. São Paulo: SENAC, 2001
- D'ÁVILA, M.I. e PEDRO, R.(org). *Tecendo o desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003
- D'ÁVILA, M.I. *La participation ambiguë* . in *Courrier de la Planète* n° 74 . Sciences Sociales et développement: le savoir et le politique. Montpellier, 2005
- _____ (coord.) *Participação & Desenvolvimento Sustentável. Novas Estratégias, Velhos Desafios*. Edição digital em CD Rom registrado sob o ISBN n 85-88990-01-6. Programa EICOS – UFRJ e UNESCO Chair Publishing, 2001
- _____ *As representações do corpo feminino na sociedade brasileira contemporânea*. in *Psicologia & Práticas Sociais*. Vol 2. n 1. Rio de Janeiro: Instituto de Psicologia - UERJ. CEPUERJ, 1994-1995, p.91-98
- _____ *Enquete participativa com mulheres desfavorecidas e suas concepções sobre o desenvolvimento cultural*. in *Fórum Educacional*. Vol 11. n 4. out/dez. FGV. Rio de Janeiro: 1987, p.56-70

_____ *Os novos pobres e o contrato social: receitas de desenvolvimento, igualdade e solidariedade ou da solidariedade, seus mitos, laços e utopias.* in Arquivos Brasileiros de Psicologia. Vol 50. n 4. Rio de Janeiro: Instituto de Psicologia – UFRJ. Imago, 1998

DEFOE, D. *Robinson Crusoe*. Disponível em [www. virtualbooks.terra.com.br](http://www.virtualbooks.terra.com.br). Acesso em: 14 fev.2005

ELIADE, M. *O mito do eterno retorno arquétipos e repetição*. Lisboa: Ed. 70, 1978

FERREIRA, W. R.Vieira. *O Caos Semiótico*. 2ª ed.. São Paulo: Terra, 1997

FIORIN, J. L. e SAVIOLI, F. P. *Lições de Texto: Leitura e Redação*. 2ª ed.. São Paulo: Ática, 1997

GIROUX, H. *Os professores como intelectuais*. São Paulo: Artmed, 1997

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003 a

_____ *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003 b

HERSCHMANN, M. e PEREIRA, C. A. M. (orgs) *Mídia, Memória & Celebidades*. Rio de Janeiro: E- Papers, 2003

HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976

JAMESON, F. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995

_____ *Pós-Modernismo – a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1997

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. 6ª ed.. São Paulo: Papirus, 2003

KOCH, I. G. V. *Desvendando os segredos do texto*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2003

KRISTEVA, J. *História da Linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1969

LEAL, O.F. *Leitura Social da novela das oito*. 2ª ed.. Petrópolis: Vozes, 1986

LOPES, M. I. V. de. *Narrativas Televisivas e Identidade Nacional: O Caso da Telenovela Brasileira*. Disponível em www.scielo.com.br. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador/BA. 2002.

_____ ; BORELLI, S. H.S.; REZENDE, V. da R. *et al. Mediações na Recepção da Telenovela*. Extraído do Relatório da Pesquisa *Recepção de telenovela – uma exploração metodológica*. Disponível em www.scielo.com.br. 1998

MARCONDES FILHO, C. *Televisão – a vida pelo vídeo*. São Paulo: Scipione, 1996

MARTÍN-BARBERO, J. Novos regimes de visualidade e descentralizações culturais. in *Mediatamente! Televisão, cultura e educação*. Brasília: MEC, 1999

_____ *Os exercícios do ver – Hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac, 2001

_____ *Dos Meios às Mediações*. 2ª ed. Rio de Janeiro. Ed UFRJ, 2003

MATTELART, A. e M. *Pensar as mídias*. São Paulo: Loyola, 2004

_____ *O Carnaval das Imagens*. São Paulo: Brasiliense, 1989

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. (10º ed.). São Paulo: Cultrix, 2000

NOVAES, A. (org). *O Olhar*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

PEREZ, D. Entrevista disponível em <http://america.globo.com/Novela/America> . Acesso em 05 nov.2005

- SCHNITMAN, D.F. (org). *Novos Paradigmas, Cultura e Subjetividade*. Porto Alegre: ArtMed, 1996
- SODRÉ, M. *A Máquina de Narciso*. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 1990
- SOUSA, M.W. de. (org). *Sujeito, o lado oculto do Receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1994
- XAVIER, I. Melodrama ou sedução moral negociada. *Mais! Folha de São Paulo*, São Paulo: 31/05/98
- ZUBIETA, A. M. y otros. *Cultura Popular y cultura de massas – conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós, 2004

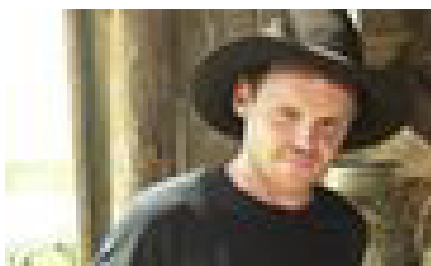
ANEXOS

ANEXO 1

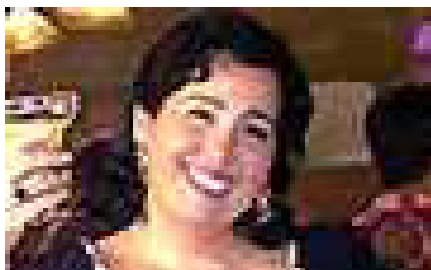
**Personagens da telenovela *América* – Rede Globo de Televisão – 2005
(citados na pesquisa)**



Alex – (Thiago Lacerda) O grande vilão da novela. Na quadrilha de imigração ilegal para os EUA, é o responsável pela travessia dos imigrantes, através da fronteira com o México. Alex é muito esperto. Pelo visto, mais que Mari, Gomes e Mariano juntos. Gomes acionou seus contatos para descobrir se há algo de errado na ficha de Alex. O que ele consegue é um grande dossiê sobre o passado do bandido gatão. Mas Gomes não lê nada, por não ser da sua conta: ele entrega o envelope lacrado para Mari, que fica com a missão de levá-lo imediatamente a Mariano. Mas ela acaba sendo enganada por Alex e esquecendo o relatório no carro dele. O coitado lê tudo e destrói. Com isso, Gomes, Mariano e Mari continuarão sem saber dos crimes de Alex, que ganha cada vez mais a confiança de todos.



Carreirinha – (Matheus Nachtergaele) Corajoso e inseqüente, é chamado sempre para domar os animais mais bravios. Nos rodeios, monta mandando beijos e acenando para a platéia, que o aplaude delirantemente. Não tem juízo. O dinheiro que ganha, joga fora, comprando inutilidades ou distribuindo. Está sempre indo preso por toda a sorte de delitos: perturbar a lei do silêncio, excesso de bebida, arruaça, desacato à autoridade, sedução. Mas na hora dos rodeios, por exigência do público, é levado pelos guardas até a arena, onde faz seu espetáculo e depois o reconduzem à cela. É alegre, divertido e fantasioso. Não tem família, foi criado jogado de um orfanato a outro e está sempre encostado ou na casa de Tião, ou na casa da viúva Neuta.



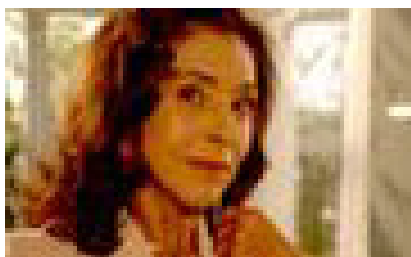
Consuelo – (Cláudia Jimenez) É mexicana, a dona da pensão e do café onde se reúnem os imigrantes nos Estados Unidos. Alegre, vivaz, dessas que não suportam meias palavras nem meias verdades. Apesar de tanto tempo nos EUA, não aprendeu inglês. Sabe português pela convivência com os imigrantes que já passaram pela pensão. É conselheira de todos os habitantes desse pequeno universo. Dona de temperamento forte, é hipocondríaca e dada a grandes chantagens emocionais. Morre de saudades do México. Juntou dinheiro suficiente para erguer a pensão e, mais tarde, mandar trazer as filhas e a irmã Mercedes para morar com ela.



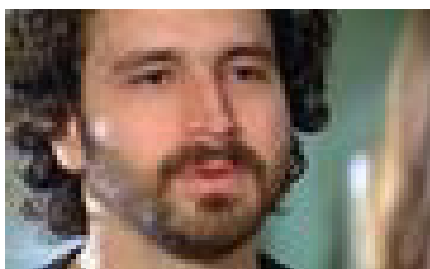
Dinho – (Murilo Rosa) Parceiro de Tião, forma com ele a dupla vencedora. É um dos admiradores da viúva Neuta e, segundo dizem, em razão de seus “maus pensamentos”, foi devidamente derrubado pelo boi Bandido. Vive um romance com ela. É bom-caráter, leal, alegre e mulherengo.



Diva – (Neuza Borges) Mãe superprotetora de Feitosa, vive interferindo na vida do filho, principalmente no que diz respeito às relações amorosas. Para afastá-lo de Islene, planeja casá-lo com Creusa, que considera mais fácil de dominar.



Djanira Pimenta – (Betty Faria) Mulher bonita e sedutora, é inteligente, esperta e sensual. Vive em Miami vendendo documentos falsos para os imigrantes e revendendo carros usados. Freqüenta a Miami rica, onde não se suspeita da natureza de seus negócios. É a chefe de Alex e da quadrilha que atravessa ilegais pela fronteira do México. Alex pode ser muito durão, mas ele baixa a crista para a chefona, pois ele sabe que ela é capaz de esfolá-lo vivo ao menor deslize.



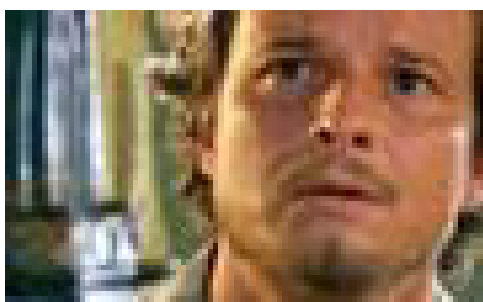
Ed – (Caco Ciocler) Intelectual, sensível, amante da literatura, jazz e música clássica. Gosta de May e se dá bem com ela, porque é inteligente e culta, e os dois têm muito em comum: ambos são muito racionais. A entrada de Sol na vida deles reverte tudo. Foi aluno de Miss Jane e fala bem o português. Diferente de May, sua erudição o leva a uma atitude de maior tolerância diante das diferenças culturais e sociais. Ao final da novela, casa-se com Sol.



Feitosa – (Aíton Graça) Boêmio alegre, simpático, falante e machista. Professor de mestresala numa escola de samba, adora dançar. Namora Islene e sofre com a superproteção da mãe, Diva.



Flor – (Bruna Marquezine) Filha de Islene, Flor nasceu cega. Como sua mãe não sabe lidar com sua deficiência, ela a cerca de todos os cuidados, impedindo-a de ir à rua, por exemplo. Por isso, Flor vive isolada do mundo, não tem amigos. Ela só saía de casa para ir ao médico, até que conhece Jatobá e se torna amiga também de Farinha. É através de Jatobá que ela conquista sua independência.



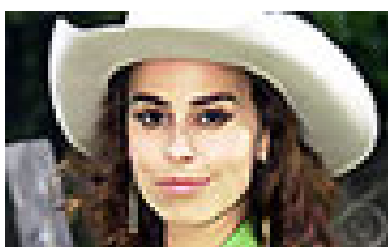
Geninho – (Marcello Novaes) É o inverso do irmão, Tião. Ninguém enxerga de cara os seus desvios de conduta, as suas fragilidades morais. É aquele tipo que parece cooperativo, integrado ao ambiente, mas que internamente está desapegado, indiferente, distanciado afetivamente de tudo e de todos. Esse desapego emocional é o traço marcante de seu temperamento. Se Tião é grande, Geninho é pequeno, atém-se às miudezas. Ambicioso, é daquela espécie de gente que acha que o mundo lhe deve. Não perdoa o pai por ter deixado a família numa situação tão crítica e instável, e não devota nenhum culto à sua memória, como faz Tião. Vai para São Paulo, após as perdas sofridas pela família, porque não suporta frustrações e porque acredita que poderá construir uma vida melhor numa cidade grande.



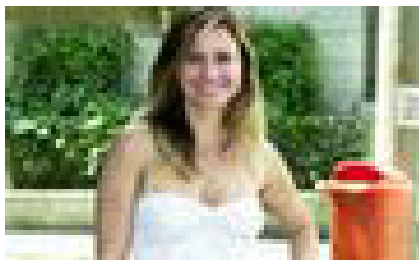
Glauco – (Edson Celulari) Glauco descobre pela própria Haydée, sua esposa, que ela ama outro homem. Ela só não diz quem é esse homem. Mas a verdade é que ele nem quer saber. Como é de sua personalidade, ele prefere fazer de conta que não ouviu nada e ir empurrando o casamento com a barriga. Mantém uma amante durante anos, mas envolve-se com Lurdinha, uma adolescente amiga de sua filha Raíssa e termina por casar-se com ela.



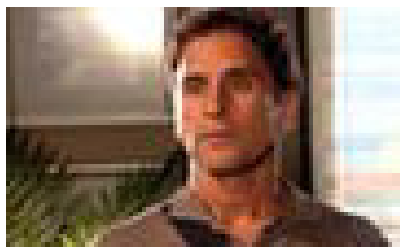
Haydée – (Chistiane Torloni) Muito elegante, requintada e de bom gosto, acredita na solidez de seu casamento e não percebe as tempestades que vão se formando sobre ele. A descoberta da infidelidade de Glauco a deixa literalmente sem chão. O fato de que tenha sido trocada por uma adolescente faz com que se sinta insegura como mulher e comece a ter medo da idade. Sim, porque seu marido a troca por Lurdinha, a amiga de Raíssa, sua filha! Haydée tem um problema muito grave: é cleptomaníaca. Ela sofre em silêncio e se sente péssima cada vez que não consegue controlar sua compulsão. Com a separação, os episódios de cleptomania tornam-se mais constantes.



Irene – (Daniela Escobar) Mulher de Laerte, mãe de Kerry e amiga de Haydée. Alegre, espirituosa, esperta, ela está sempre se desentendendo com o marido por causa de dinheiro. Irene não tem o refinamento de Haydée. É rica, mas não é chique: gosta de jóias e de usar o que está na moda, mesmo que não lhe caia bem. É incoseqüente e vive várias situações extravagantes no decorrer da novela.



Islene – (Carla Burlamarqui) Mãe de Flor. Superprotege a filha deficiente visual. Namorada de Feitosa, não é aceita por Diva, a mãe dele.



Jatobá – (Marcos Frota) Deficiente visual. Personagem construído para mostrar que o cego pode ter uma vida independente, e para ser porta-voz das reivindicações dos deficientes visuais. Antigo apaixonado de Vera, volta à sua vida disposto a reconquistá-la. Homem sensível, inteligente, irônico e competente. Mora no subúrbio. Pratica esportes e se prepara para as para-olimpíadas, com a ajuda de seu treinador, Stallone. Perdeu a visão quando já era adulto.



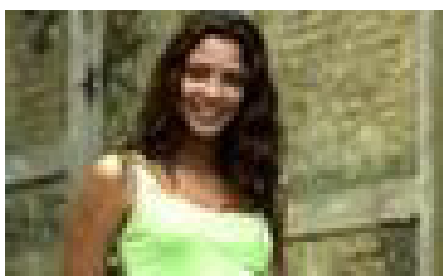
Júnior – (Bruno Gagliasso) É o adolescente exemplar, o filho que toda mãe queria ter, no dizer das famílias de Boiadeiros. Mas a verdade é que Júnior se sente oprimido pelo peso da figura paterna, sendo obrigado a corresponder a ela, a se tornar uma espécie de clone do que foi seu pai, porque assim o exige a viúva Neuta, sua mãe. Ela morre de medo de ver o filho cair em algum descaminho e, por isso, utiliza a figura do marido morto como um poderoso mecanismo de controle. Júnior desejaria, na verdade, ser maquiador ou estilista e tem talento para isso. Vive, durante toda a novela, o processo de descoberta de sua homossexualidade.



Laerte – (Humberto Martins) Pai de Kerry e casado com Irene. Homem duro, intransigente e mandão, é também galanteador e mulherengo. Vive uma rixa com Tião por causa do pedaço de terra onde mora a família do peão, que comprova ser de sua propriedade.

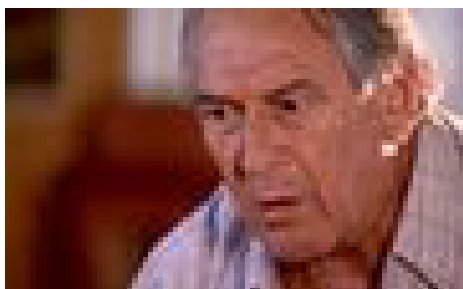


Lurdinha – (Cléo Pirres) Adolescente típica de seu tempo. Alegre, comunicativa, está sempre surpreendendo Glauco. Traz muita alegria e também muito tormento à vida do empresário. Na relação com ela, Glauco descobre a real diferença entre a geração de 50 e a de 80. Atitudes que conquistam e seduzem mulheres de sua faixa etária nem são percebidas por Lurdinha ou então lhe parecem apenas engraçadas. Lurdinha é a melhor amiga de Raíssa, filha de Glauco.

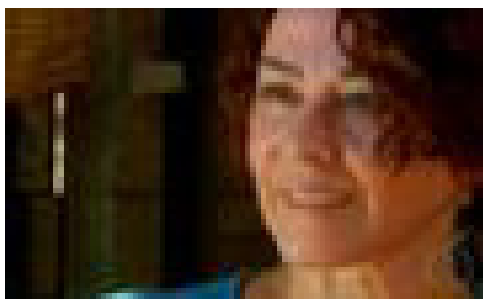


Mari – (Camila Rodrigues) Depois de tanto tempo sendo enganada por Alex, Mari finalmente descobre que ele é um bandido perigoso com segundas intenções. Sol escreve para a irmã contando tudo, temendo pelo que pode acontecer a ela. Mari fica chocada com a revelação. Mas como ela é ingênua, conta a Alex o que descobriu. Esperto, ele capricha na

cara de vítima e faz a grande revelação (na verdade, uma mentira sem tamanho): Sol teria inventado isso por ciúmes e por vingança, porque ela é louca por ele e foi rejeitada, além de trocada por sua própria irmã. E não é que Mari cai na conversa e começa a considerar Sol sua rival?



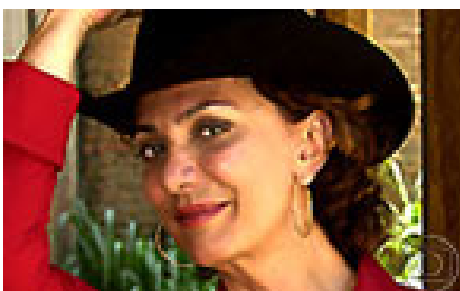
Mariano – (Paulo Goulart) O padrasto de Sol, a quem criou como filha, é um homem de princípios rígidos e valores morais inabaláveis. Metódico, tem horror a desarrumação e costuma distribuir pela casa plaquinhas do tipo "desligue o telefone" e "feche a porta da geladeira". É casado com Odaléia e é pai de Mari.



Mazé – (Nívea Maria) Mãe de Tião e Geninho, Maria José é uma pessoa simples, com bons sentimentos e conformada com a vida. Vê sempre o lado bom das coisas, gosta da paz e da tranquilidade, foge das brigas e das confusões. É muito supersticiosa e tem medo do que não compreende. Maternal, acolhe sempre o imprevisível Carreirinha. Tem a sabedoria simples, mas eficiente da dona de casa que, mesmo vivendo naquele universo tão pequeno, é capaz de catalogar os tipos humanos e de reconhecê-los ainda quando metidos em outras vestimentas e falando outras línguas. A guerra entre Tião e Geninho deixa esta pacifista personagem em terrível situação.



May – (Camila Morgado) A vilã da novela é namorada de Ed. Culta e inteligente, está longe de ser uma boa pessoa. Põe seu desejo acima de qualquer princípio ético ou moral. É egoísta e individualista, além de má por natureza. May não tem pena dos que prejudica. É claro que essa maldade intrínseca não é visível, e por isso mesmo é poderosa. As pessoas enxergam May como uma mulher prática, objetiva e a admiram pela maneira competente com que sabe conduzir as situações. Pertence à classe média alta e tem uma situação estável, ao contrário do namorado Ed, um intelectual que sobrevive com dificuldades.



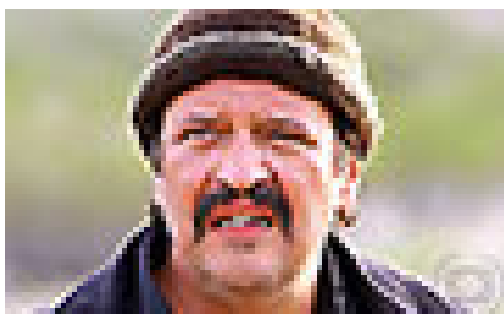
Neuta – (Eliane Giardini) A viúva Neuta é uma mulher decidida, corajosa, do tipo que não leva desaforo para casa. Dirige com "mãos de homem", como diz Zé Higino, a fazenda pequena, mas promissora, onde mora com o filho único, Júnior. É o tipo da mãe dominadora. Mulher exuberante, desperta o desejo dos homens. Foi casada com um peão de rodeio que morreu numa montaria em uma cidade bem distante do lugar onde moravam. Cultua a imagem do falecido, que tem fixada num retrato pregado na parede para servir de modelo e exemplo moral para Júnior. É amiga da família de Tião e confidente de Maria José. Envolve-se com Dinho e vive com ele um tórrido romance.



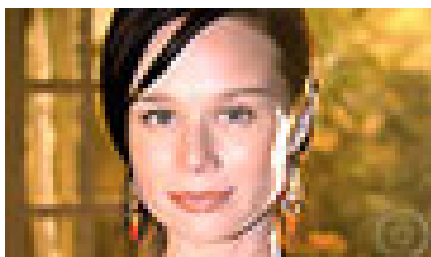
Neto (Rodrigo Faro) é um médico recém-formado que consegue uma bolsa de estudos e se muda para os Estados Unidos com sua mulher, **Helô** (Simone Spoladore), e o filho de cinco anos **Rique** (Matheus Costa). Lá, enquanto Neto adora a temporada no país, sua família encontra dificuldades para se adaptar. Rique passa grande parte do tempo no computador e é envolvido numa trama perigosa com um pedófilo.



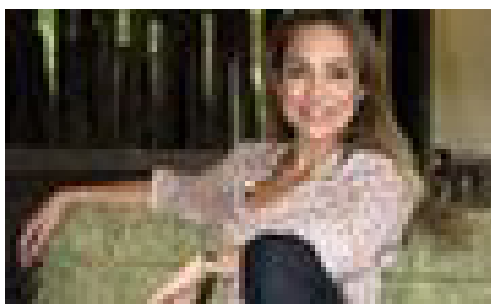
Odaléia - (Jandira Martini) A mãe de Sol e Mari. Mulher que já sofreu muito na vida, vive com o coração na mão com esta determinação de Sol em morar nos Estados Unidos. Tendo vivido uma grande decepção amorosa na juventude, criou a filha para ter medo do amor, recomendando sempre que evitasse as paixões. É casada com Mariano.



Ramiro – (Luís Melo) Coiote, parceiro de Alex e Pimenta no esquema de imigração ilegal.



Raissa – (Mariana Ximenes) - No começo da novela, faz o gênero *patricinha*, boa aluna e boa moça. Percebe-se nela, embora os pais não notem, uma insatisfação com a própria vida, aquela insatisfação de quem sempre teve tudo à mão, nunca precisou lutar por nada. Em determinado momento, é tomada pelo sentimento de que sua vida está se tornando um tédio e de que vai acabar seguindo um caminho pré-determinado pelos outros. Gostaria de ter coragem de jogar tudo para o alto e correr um pouco de risco por esse mundo, vivendo experiências fora do script que lhe está destinado. Vendo o constante conflito dos pais, muda de comportamento e causa grandes transtornos à vida da família. Envolve-se com o antigo namorado da mãe e depois com Alex.



Simone – (Gabriela Duarte) - Veterinária dos rodeios, honesta, romântica, sonhadora, vive um romance com Nick e depois se envolve com Tião. É alegre, humana e simples.

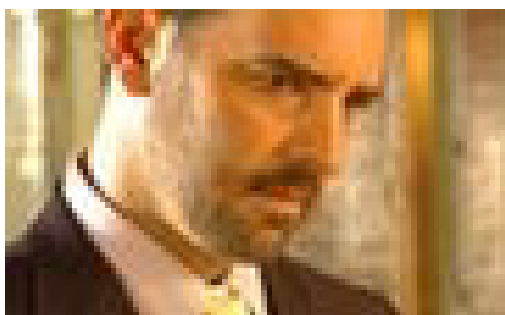


Sol - (Deborah Secco) é uma garota pobre do subúrbio do Rio de Janeiro que ganha a vida fazendo depilação e apliques de cabelo. Batalhadora e determinada, decide viver no Estados Unidos, pois acredita que lá conseguirá ter uma vida melhor. Seu único problema é como entrar no país, já que não consegue visto. Tenta, então, imigrar de forma ilegal. Seu grande

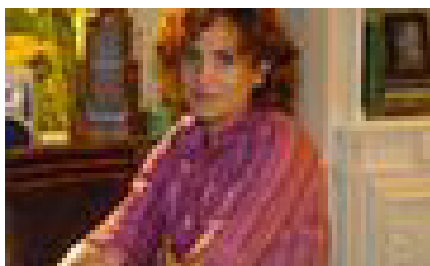
amor é Tião, peão de rodeio profissional, que abandona em Boiadeiros. Mas acaba por se casar com Ed.



Tião - (Murilo Benício) vive em Boiadeiros, interior de São Paulo, e é peão profissional. Devoto de Nossa Senhora Aparecida, é uma pessoa de muita fé e sonha montar uma fazenda, ambição de seu falecido pai. Com uma carreira promissora no Brasil, deixa Sol, o grande amor de sua vida, se aventurar sozinha em busca do sonho de viver nos Estados Unidos.



Tony - (Florian Peixoto) Amigo e confidente de May, que sempre se deu melhor com os homens do que com as mulheres. Maduro, consistente e humanitário, discorda de muitos dos conceitos de Miss Jane e May, e considera que a presença dos imigrantes latinos nos Estados Unidos enriquece a cultura americana. É apaixonado por Haydée, com quem viveu um romance no passado. Retorna ao Brasil e envolve-se com Raíssa, filha de Haydée. Sem o saberem, mãe e filha acabam envolvidas com o mesmo homem.



Vera – (Totia Meireles) - Mãe de Lurdinha e de Radar. No passado, viveu um romance com Jatobá, que volta disposto a reconquistá-la. Ela sempre gostou dele, e até admite para si própria que só se casou com o pai de seus filhos para ferir Jatobá. Mas agora os tempos são outros, e ela sente uma irresistível atração por Helinho. São dois homens completamente diferentes dividindo o coração da advogada.



Zé Higino – (Francisco Cuoco) - O avô de Tião e Geninho é um homem bom, rude, de grande força moral. Tem a sabedoria das pessoas simples. Vivido, sofrido, conhece muito bem o que há de luz e sombra nos corações humanos. Generoso, do tipo que precisa de pouco para viver e não gosta de acumular bens. Sua bagagem, leva toda na alma: é o que viu, o que viveu, o que sentiu. Tem uma grande estatura moral, é rígido e rigoroso nas questões éticas. Assim criou os netos e assim exige que sejam. Ama profundamente os animais, porque viveu no meio deles e os defende incondicionalmente. É turrão, cabeça-dura.

(www.america.globo.com)

ANEXO 2**Episódios da telenovela *América* veiculados nos dias
em que foram realizadas as entrevistas****18 de julho de 2005**

Sol se espanta ao perceber que May não sabia de nada. Ed explica para May que não contou a verdade para não aborrecê-la. May fica furiosa com Ed e volta para a sua casa. Sol teme que Ed desista do negócio. Ed tenta convencer May a ficar, em vão. May diz a Nick que ele pode ganhar U\$ 20 mil caso se case com uma imigrante ilegal apenas para que ela consiga o visto de cidadã. Nick gosta da proposta. Zé Higino volta para casa, mas vai ficar sob a vigilância de dois guardas. Mazé conta a Neuta sobre o papel que assinou. Neuta garante que eles podem contestar a venda das terras, mas explica que o processo vai demorar e que ela e Zé Higino terão de arrumar outro lugar para morar enquanto isso. Laerte garante a Geninho que vai depositar o resto do dinheiro em sua conta. Lurdinha sugere a Raíssa se hospedar no hotel de Tony, para tentar uma reaproximação. Haydée confessa a Tony que tem escrúpulos em deixar Glauco, e ele lhe pede que esqueça o marido. Jatobá aconselha Nina a não ser tão boazinha com Glauco, que se faz de vítima para a advogada. Tony diz a Haydée que quer conhecer sua filha. Mazé torce para que Tião não saiba o que aconteceu, pois teme que ele fique nervoso durante as provas do rodeio. Todos os peões se recusam a montar Bandido. Tião pergunta a Gil se está tudo bem com Mazé e Zé Higino; Gil esconde a verdade, para não preocupá-lo. Feitosa sugere a Islene que eles contem logo a Diva que querem morar juntos. May procura Sol na boate e diz que tem uma proposta para ela.

30 de julho de 2005

Feitosa explica para Haydée e Glauco que Raíssa estava num baile funk com Rose, e foi levada quando as duas voltavam para casa. Feitosa e Haydée aconselham Glauco a avisar a polícia. Glauco não sabe o que fazer. Haydée avisa Alex que Raíssa foi raptada. Alex manda Ramiro pedir o dinheiro naquela noite mesmo e vai até à casa de Glauco prestar solidariedade. Haydée comenta com Alex que Raíssa estava com Rose, e ele fica assustado ao saber que Rose trabalha perto de onde mora Mari. Glauco pede a ajuda de Nina, que recorre a Helinho. Haydée agradece Alex por todo o apoio que tem dado a sua família. Selminha se apresenta a Raíssa e diz que é ela quem vai lhe trazer água e comida. Raíssa quer saber o que vão fazer com ela e Selminha responde que isso é o chefe quem sabe.

Ramiro telefona para Glauco pedindo dinheiro pelo resgate de Raíssa. Haydée furta a caneta de Alex. Alex pergunta por sua caneta e Glauco olha para Haydée, sabendo que foi ela quem a pegou. Haydée percebe a desconfiança de Glauco e fica nervosa. Glauco pega a caneta de volta sem que ninguém veja e a coloca num local onde Alex possa achá-la. Haydée percebe que a caneta desapareceu de sua écharpe. Sol diz a Ed que gostaria de ter se apaixonado por um homem como ele. May descobre que Perkins está cuidando do caso de Sol e fica desconfiada. Gomes decide investigar o local para onde Raíssa foi levada. Diva diz a Creusa que gostaria que ela se casasse com Feitosa. Júnior bate na porta do quarto de Neuta, que manda Dinho sair pela janela. Mazé vê Dinho saindo da casa de Neuta e acha que ele estava com uma das sobrinhas dela. Tião diz a Bandido que terá de enfrentá-lo um dia, e pede que o touro risque o chão para lhe dar um sinal de que está certo. Bandido risca o chão, deixando Tião espantado. Dinho conta a Tião que está namorando Neuta, mas ele não acredita. Mazé conta para Neuta que Dinho está de namoro com uma de suas sobrinhas, porque o viu sair de sua casa pela manhã, e Neuta garante que vai tomar providências. Odaléia quase abre a lata de doce da firma de Alex. Mari conta para Alex que levou uma lata de doce para casa e ele se assusta.

01 de agosto de 2005

Mari conta para Alex que tentou avisá-lo de que levou para casa uma lata de doce. Ele fica furioso e diz para pegar a lata de volta. Ela liga para casa, nervosa, e fala com Odaléia para não abrir a lata, pois o doce está estragado. Mari chega em casa chorando e diz aos pais que precisa devolver a lata. Eles se mostram indignados e Mari fica decepcionada com a reação do namorado. Alex sugere a Glauco que retire o dinheiro do banco para pagar o resgate de Raíssa. Helinho vê Mari chorando e a consola. Gomes interroga Rose sobre a noite do seqüestro, e ela comenta que um amigo de Raíssa telefonou para ela várias vezes. Gomes fica desconfiado. Nina leva Helinho à casa de Haydée e diz que vai ajudar. Neuta exige que Júnior a ajude nos preparativos de um rodeio, mas não quer que Ellis vá, para não botar em risco sua gravidez. Júnior teme que a mãe descubra que ele não entende nada de rodeios. Zé Higino comenta com Júnior que Mazé viu Dinho pular uma das janelas de sua casa. Ellis confessa a Júnior que sente ciúmes dele. Glauco marca encontro com o seqüestrador (Ramiro) para entregar o dinheiro do resgate. Alex se oferece para levar o dinheiro. Helinho diz a Haydée que Raíssa pode ter se envolvido com um homem perigoso chamado Alex. May esconde uma caneta de Ed. Sol se irrita quando Ed pergunta sobre a caneta. Inesita não quer mais ir ao colégio. Alex mostra a Ramiro o dinheiro do resgate. Tião diz a Dinho que Neuta precisa assumir o namoro deles. Gomes acha estranho que o amigo de Raíssa tenha perguntado a ela a que horas ela ia sair do baile. Diva garante a Creusa que o namoro de Feitosa com Islene vai acabar logo. Ramiro solta Raíssa num lugar deserto. Raíssa liga para Alex e pede que ele vá buscá-la. Pimenta liga para Ramiro, diz que está no Rio e quer conversar com ele e Alex. Raíssa abraça Alex.

04 de agosto de 2005

Sol vai para casa, arrasada. Waldomiro encontra Sol chorando e insiste para ela ir com ele à boate. Ed vê Sol tentando se desvencilhar de Waldomiro, pensa que se trata de Tião e vai defendê-la. Waldomiro sai correndo. Ed abraça Sol e a beija. Ed diz a Sol que acha que está gostando dela. Consuelo pergunta a Neto se vai deixar Helô e Rique voltarem sozinhos para o Brasil, caso consiga a bolsa que está esperando. Waldomiro conta para Tião que o marido de Sol estava com ciúmes dele com ela. Tião fica perturbado. Ramiro conta para Alex que Pimenta não morreu. Irene comenta com Pimenta que não havia mais ninguém no táxi além dela, e Pimenta fica desconfiada. Glauco confessa a Laerte que está atraído por uma menina muito jovem, e que não pode levar adiante essa situação. Lurdinha percebe que Glauco está fugindo dela. Feitosa vê Islene dar um beijo no rosto de Jatobá e fica chateado. Sol liga para Tião na pensão mas, ao saber de quem se trata, Simone atende e pergunta quem quer falar com seu marido. Sol desliga. Mari se preocupa por Alex não ter aparecido depois que mandou as flores. Helinho chama Mari para almoçar, mas ela quer ver se Alex aparece. Alex visita Pimenta no hospital. Dalva diz a Gomes que vai contar tudo para Graça se ele não assumir Farinha. Feitosa comenta com Creusa que está desconfiando de Islene, e que não perdoa traição. Creusa diz a Feitosa que jamais seria capaz de trair alguém. Islene diz a Flor que está apaixonada por Feitosa. Detinha diz a Júnior que acha que Neuta está apaixonada. Sianinha conta a Mazé que Geninho voltou para Boiadeiros sem um tostão. Zé Higino pergunta às duas de quem estão falando. Sol diz a Ed que vai se mudar da casa dele.

05 de agosto de 2005

Ed tenta impedir Sol de ir embora e diz que está gostando dela de verdade. Sol diz que ainda gosta de Tião. Ed se exaspera e manda Sol resolver logo tudo com Tião, para poder tocar sua vida. Mazé conta ao sogro que Geninho perdeu todo o dinheiro no jogo, e Zé Higino diz que ela não pode ajudá-lo de jeito algum. O advogado de Neuta conta a ela que deu entrada no processo contra Laerte, Glauco e Geninho. Tião vai com Simone, Gil, Carreirinha e Dinho a uma loja. Enquanto Simone ajuda Dinho a comprar um presente para Neuta, Acácio aparece por trás do filho que sente vontade de beber alguma coisa no bar em frente. Ao chegar ao bar, Tião esbarra em Sol, que está esfregando o chão. Sol diz que essa pode ser a última chance de eles se acertarem. Eles se beijam. Tião se arrepende e diz que não vai fazer com Simone o mesmo que ela fez com ele. Sol pede que Tião volte, em vão. Acácio comenta que Tião e Sol perderam a chance de reparar o erro que cometeram em outras vidas, e vão pagar um alto preço por isso. Feitosa segue Islene com o carro do dog tour. Mariano recebe reclamações de vários donos de cães, dizendo que seus cachorros já deviam ter chegado em casa. Alex liga para Mari e diz que está com saudades. Sol diz a Ju e a Inesita que finalmente entendeu que ela e Tião não vão ficar juntos. Neto consegue mais uma bolsa em seu curso, mas que só será efetiva dali a seis meses; ele comenta com Geraldito que, durante esse tempo, está disposto a trabalhar no que for preciso para se sustentar em Miami. Para ajudar Sol a entregar Alex, Inesita sugere acionar Rosário - ela sabe que a irmã está do outro lado da fronteira tentando atravessar - para descobrir detalhes do esquema de tráfico de imigrantes. Rosário se atira no rio, quase é levada pela correnteza, mas consegue atravessar a nado; porém é encontrada por um policial americano. Ellis diz a Neuta que ela devia namorar Dinho. Neuta afirma que tem

seus motivos para não fazer isso, e comenta que precisa deixar Sinval, o marido falecido, “vivinho da silva”, deixando Ellis intrigada. Haydée encontra Tony na praia e o beija. Raíssa vai ao encontro de Rose, em Vila Isabel, e Gomes aproveita para conversar com ela em sua casa. Alex se encontra com Mari na rua da namorada. Raíssa promete a Gomes levar seu amigo para conhecê-lo, para que o investigador veja que não há motivos para desconfiar dele. Alex se despede de Mari. Ele vê Raíssa saindo da casa de Gomes. Desnorteado, entra na casa de Jatobá para não ser visto. Nina vai ao escritório de Glauco e encontra Lurdinha. Tião conta para Simone o que aconteceu entre ele e Sol no bar.

13 de agosto de 2005

Haydée fica desnorteada e quer saber quem é a mulher, mas depois acha que Glauco está apenas fugindo dos problemas da família. Glauco confessa para Laerte que está apaixonado por uma amiga de Raíssa. Laerte o aconselha a voltar para casa. Raíssa diz a Haydée que vai gostar se Glauco tiver uma amante, pois assim a mãe vai saber como é ser traída. Lurdinha acusa Glauco de ainda estar envolvido com Nina e diz que só o aceitará quando ele estiver totalmente livre. Irene conta para Pimenta que Alex se tornou sócio de Glauco e Laerte, e que está namorando Raíssa. Glauco marca um jantar com Nina, que se produz toda para a ocasião. Helinho convida Mari para sair. Creusa diz a Feitosa que nunca namorou. Feitosa fica emocionado com a pureza de Creusa. Mazé tenta fazer com que Zé Higino fale sobre a mulher por quem foi apaixonado, mas ele se esquiva. Miss Jane conta para Tony que já deixou um grande amor para trás. O médium da sessão espírita dá a Tião um recado de Acácio: o boi Bandido vai fazer com que eles se encontrem de novo, e que o peão ainda vai sofrer por causa de uma mulher que conhece de outras vidas. Tião continua sem saber se deve ou não montar Bandido. Ellis foge da casa de Neuta no meio da noite, deixando Sinvalzinho para trás. Ed diz a Sol que, antes de sua chegada, sua vida era sem graça. Sol pergunta a Ed se ele gostaria dela em qualquer circunstância, e ele diz que sim. Rique combina de se encontrar com Bill antes de viajar. Inesita sai escondida da pensão. Ellis deixa um bilhete para Neuta onde diz que foi embora porque não agüentava mais ver tantas mulheres atrás de Júnior. Neuta fica encantada. Mazé conta para Zé Higino que terá de comparecer ao tribunal para ter uma acareação com Geninho. Laerte dá dinheiro a Geninho para que ele desmint a história de Mazé. Glauco diz a Nina que a relação dos dois acabou.

Extraído de <http://america.globo.com.br> - 26/08/05

Anexo 3



AP. com enfeite de garrafa pet e outros materiais reciclados, criado por ela e a irmã para as paredes de sua casa.



Enfeite (casca de coco, garrafa pet) criado por AP.



AP. e parede da sala. A entrevistada relatou ter visto nas telenovelas paredes pintadas de duas cores, com diferentes texturas. Tentou fazer o mesmo em sua casa.



Decoração da porta do banheiro feita por AP. com pedras, conchas, areia e outros materiais reciclados.(casa de AP.)



Banheiro com detalhes na válvula de descarga, no cesto de lixo. A entrevistada relatou que desejou copiar um pouco da beleza dos ambientes das casas de telenovela. (casa de AP.)



Espelho do banheiro com enfeites reciclados (casa de AP.)



Ganchos para colocar toalhas no banheiro (casa de AP.)



JC. Mostrando o trabalho que realizou no sofá de sua casa. Olhando os móveis das telenovelas, percebeu que os braços dos sofás eram grossos, confortáveis. Tentou melhorar o seu, já velho e estragado, colocando espuma e cobrindo com um tecido semelhante as mantas observadas nas imagens das telenovelas.



De acordo com a observação de JC., as residências das telenovelas possuem mesinhas na sala de estar. JC criou uma pequena mesa de centro com papelão e caixote, cobrindo-a com o melhor papel que conseguiu arranjar.



Sobre a mesinha, o telefone, fotos e cadernos. Nas telenovelas, ela viu livros sobre a mesa. Como não possui livros, colocou cadernos.

ANEXO 4

Roteiro para entrevista semi-estruturada

1. Você gosta de assistir novela? Por quê?
2. Por que você acha que as pessoas gostam tanto de assistir novela?
3. Dizem que as novelas são muito parecidas com a realidade, a vida. Você também acha? Por quê?
4. Quais as coisas que são mais parecidas? Existem coisas que não parecem de jeito nenhum? O quê?
5. Se as novelas são parecidas com a vida, porque, então, o povo gosta tanto de assistir? Bastava olhar para a vida... O que há de diferente, que faz as novelas serem interessantes?
6. Você acha que as novelas têm de mostrar a vida mesmo?
7. (Se o entrevistado responder sim) De que jeito deveria ser mostrada?
8. Nas novelas aparecem gente mais pobre e gente mais rica. Como as novelas mostram o jeito das pessoas mais ricas?
9. Você acha que as pessoas ricas são assim mesmo, do jeito que foi mostrado? Tem alguma coisa diferente, que você acha que não é assim?
10. E as pessoas pobres? Como as novelas mostram?
11. Você acha que o jeito dos pobres é igual ou diferente do jeito das pessoas mais ricas? Como é essa diferença? As novelas mostram assim?
12. Se você fosse mostrar numa novela a vida das pessoas mais ricas, como você faria? E das pessoas mais pobres?
13. Como é que você escolhe a novela que vai assistir? Que aspectos te chamam a atenção para você escolher?
14. Há alguma novela que você começou a assistir e não gostou? Qual? Por quê?
15. Esta novela *América* é parecida com a sua vida? Em quê?
16. Tem alguma coisa que não se parece? O quê?
17. Quais os assuntos que aparecem nesta novela? Tem algum de que você mais gosta? Por quê? Tem algum de que você não gosta? Por quê? Eles lembram alguma coisa que você vive ou viveu?

18. Dos personagens da novela *América*, de qual você mais gosta? Por quê? Ele tem alguma coisa parecida com você? Ele te lembra alguma coisa ou fato da sua vida? O quê? De qual você não gosta? Por quê?
19. Tem algum assunto nessa novela que você acha que não deveria ser colocado lá? Qual? Por quê?
20. Se você pudesse ser um personagem desta novela, qual você gostaria de ser? Por quê? Tem alguma coisa do jeito dele que você acha que dá para ser, fazer ou pensar igual? Ou não? O quê? Qual você não gostaria de ser? Por quê?
21. Se a vida fosse uma novela e você fosse um personagem, imagine um personagem que você gostaria de ser. Como ele seria?
22. Que coisas aconteceram ou acontecem na sua vida que você acharia bom aparecer nessa novela? Quais os que você não queria que aparecessem?
23. Tem alguma coisa que você viu nas novelas e que passou a fazer igual na sua casa? Por que você achou importante fazer isso?
24. Tem algum objeto que você adquiriu, alguma coisa que você passou a usar depois que viu nas novelas? O quê? Por quê?
25. Nas novelas, encontramos muitos assuntos. Qual desses assuntos que mais te chama atenção na novela que você assiste? O que você acha dele? Você sempre pensou assim? Antigamente, como você pensava?
26. O que você pensa para o seu futuro? Como você queria que fosse a sua vida? O que você gostaria de fazer e ser? Você acha que as novelas têm alguma coisa a ver com o que você deseja?
27. Durante o dia, você se lembra de alguma coisa da novela que viu à noite? O que você gosta de lembrar? Por quê?
28. Em sua família, quem mais gosta de assistir novela?
29. Quem não gosta? Por que você acha que ele(a) não gosta?
30. Você acha que as novelas modificam o jeito das pessoas? O quê? Como? Você já percebeu isso na sua família, nos seus vizinhos?
31. Desta novela *América*, o que você, a sua família e seus vizinhos mais têm comentado? Por que vocês comentam isso? O que acham deste assunto?
32. Tem alguma coisa nesta novela que as pessoas que você conhece gostam de repetir na vida cotidiana? (por exemplo: bordões dos personagens, gestos, penteados, roupas etc)

33. Você conhece algumas pessoas do seu bairro que vieram de outros lugares e que não assistiam novela? De onde elas vieram? Quando essas pessoas chegaram aqui, a vida delas ficou diferente? Você acha que as novelas contribuíram um pouco para isso? Como?
34. Você acha que o fato de assistir novela melhora ou piora a vida das pessoas da sua família e do seu bairro? Por quê?
35. Se não existissem novelas, como você acha que seria a vida dessas pessoas? O que aconteceria? O que ia ficar igual?
36. Como as pessoas da sua família e aquelas que você conhece do seu bairro pensam sobre o futuro delas? Você acha que isso tem a ver com as novelas? Como?
37. Tem algum personagem desta novela que se parece com alguém da sua família ou conhecido da sua comunidade? Como ele é? Você acha que esse é o jeito dele mesmo ou ele aprendeu um pouco nas novelas a ser assim?
38. Quais os fatos da vida da sua família e do povo do seu bairro que parecem coisa de novela?
39. Se você fosse um escritor de novela e quisesse colocar personagens e fatos da vida de sua família e do povo do seu bairro, como você faria? O que você mostraria? De que jeito? O que não mostraria? Por quê?
40. O que você gostaria de ver nas novelas e que ainda não viu? De que jeito deveria ser mostrado?