

TELENOVELAS: DO MODELO DE PRODUÇÃO À DIVERSIDADE DE RECONHECIMENTO*

JOSÉ MANUEL LEITE VIEGAS**

A palavra escrita ensinou-me a escutar a voz humana, assim como as grandes atitudes imóveis das estátuas me ensinaram a apreciar os gestos. Em contrapartida, e posteriormente, a vida fez-me compreender os livros.

MARGUERITE YOURCENAR

Memórias de Adriano

I. INTRODUÇÃO

É comumente reconhecida a difusão e audiência que as telenovelas têm tido nos últimos anos em Portugal, particularmente as de origem brasileira. Ocupam a maior parte das vezes os horários «nobres» de televisão e parecem atingir a diversidade de camadas sociais.

No figurino criado pelo modelo brasileiro só fizeram o seu aparecimento na televisão portuguesa, em 1975, com a telenovela *Gabriela*. É certo que existiam anteriormente programas de ficção por episódios — as conhecidas «séries», a maioria das quais americanas ou inglesas —, mas que se distinguem em alguns pontos das telenovelas: a língua, o fio narrativo aberto ou fechado de cada episódio, assim como o seu tempo de duração, serão as diferenças mais marcantes numa primeira análise.

Embora o debate público sobre a televisão tenha, em geral, como ponto central as questões político-institucionais e os programas de carácter informativo, não deixou de, aqui ou além, haver referências a aspectos positivos ou negativos das telenovelas. Tomando como base o que tem surgido na imprensa sobre este tipo de programa de ficção, poderemos fazer uma ideia das questões mais debatidas.

* A recolha e tratamento dos dados empíricos, que culminaram numa comunicação às IV Jornadas de Comunicação do ISCTE, foram realizados em colaboração com a Dr.^a Arlete Amaral. O presente texto é, no entanto, da plena responsabilidade do autor.

** Docente do ISCTE e investigador do CIES.

Talvez porque a maioria delas tenha sido em português falado no Brasil explique que as questões de linguagem tenham sido tão frequentemente invocadas. Em muitos casos reagindo à disseminação e inculcação de um léxico e construção sintática que nos são estranhos e a coberto de uma teoria, mais ou menos explicitada, de imperialismo cultural — agora de sentido inverso do tradicional¹. Repare-se, e ainda sobre a mesma questão, que nem todas as intervenções vão no mesmo sentido, nomeadamente de linguistas que defendem essa interpenetração cultural².

A reacção às telenovelas, com origem em preocupações que genericamente designaremos por moralistas, têm ocupado, também, um lugar importante na nossa imprensa. Vieram deste sector os protestos à exibição da telenovela portuguesa *Origens*, particularmente por nela haver referências à droga e à prostituição, motivo por que, aliás, veio a ser proibida na Madeira³. Com a projecção de *O Bem Amado* esse tipo de reacções recrudesciu, incidindo principalmente nos supostos ataques à Igreja Católica⁴.

Significativamente, as questões políticas não têm sido em geral tema polémico, a propósito destas telenovelas, em termos dos seus conteúdos. Frise-se no entanto, que, no que se refere à sua produção no Brasil e aquisição e distribuição em Portugal, transparecem, aqui e além, problemas deste tipo, particularmente em relação à novela *O Bem Amado*⁵.

A posição da crítica televisiva balança entre uma desconfiança genérica — quando não hostilidade aberta — em relação ao género e um apoio pontual a uma ou outra novela, particularmente a *Gabriela* e, posteriormente o *Bem Amado*⁶. Este posicionamento assenta em razões de alienação, imperialismo cultural e legitimação da dominação existente no real social.

Curiosamente, este discurso coexiste com o entendimento de que este género televisivo é inócuo social e culturalmente. No nosso quotidiano, todos nós nos confrontamos com posições como: «é um mero entretenimento» ou «vejo por pura distracção», que tendem a fazer entender que tal facto não altera as representações, valores e práticas dos seus consumidores. Bastante significativa, no entanto, é a disseminação de modelos de comportamento, mais facilmente detectáveis nas expressões linguísticas e modos de vestir⁷.

A interrogação que nos moveu neste trabalho foi saber as condições e os limites dessa «produção do real» no receptor, independentemente dos juízos de valor que possamos emitir sobre este processo.

II. DA TEORIA ÀS NOSSAS HIPÓTESES

As teorias que apontam para uma massificação crescente dos consumos culturais no nosso tipo de sociedade, implicando uma homogeneização de representações, valores e práticas sociais, não podem ser considera-

das na sua globalidade, pois distinguem-se, quer na sua formulação, quer na sua abrangência, quer ainda no entendimento dos seus efeitos futuros.

Dentro das teorias circunscritas à comunicação social, a formulação de Mac Luhan⁸ marcou um tempo, quer pelo acento tónico posto no «meio» ou técnica de comunicação, quer pela sua quase profecia quanto à importância futura dos meios de comunicação de massa. Para este autor a cultura é a técnica, e, essencialmente, as técnicas de comunicação, segundo a sua célebre fórmula «o médium é a mensagem». A televisão e os outros *media* — mas em especial aquela, por nos solicitar simultaneamente os sentidos da audição e da vista — teriam o poder de nos pôr a todos a partilhar os mesmos códigos, comportamentos e valores, enfim, «uma nova tribo».

O conceito de cultura de massa remete para o conceito de sociedade de massa. Ainda que bem diferente na sua formulação e amplitude, existirá uma certa analogia quanto aos seus efeitos futuros na formulação de Mac Luhan e em Marcuse⁹ — quando este se refere ao homem unidimensional —, com a diferença, no entanto, dessas implicações futuras não serem de grande optimismo para este autor.

Esta perspectiva, que designaremos de culturalista, está bem presente em todo o tipo de análises que salientam a «alienação» desses consumos culturais de massa, que cilindrariam os particularismos culturais em proveito de uma standardização dos gostos. Este processo encontraria condições de expansão pelo lado dos receptores, por estes se encontrarem supostamente desenraizados culturalmente nos grandes centros urbanos. Edgar Morin¹⁰, em princípios da década de 60, inseriria esta análise num contexto mais vasto de dimensão económica: os mecanismos de cultura de massa mais não seriam que a expansão para os bens culturais da lógica de produção de massa, advinda com a industrialização.

A concepção dos fenómenos culturais anteriormente referida encontra-se presente em muitos dos discursos que se nos defrontam no quotidiano, bem como em algumas das análises teóricas sobre os consumos culturais, e, em particular, as telenovelas¹¹.

Está de certa maneira inscrito no estruturalismo marxista, que encontra em Althusser uma formulação paradigmática, um certo tratamento desta questão. A televisão, que em todos os países apresenta aspectos de concentração de poder, meios técnicos e financeiros, incluir-se-ia claramente no que aquele autor define como «aparelhos ideológicos de Estado»¹², entendidos como estruturas de dominação de classe na área simbólica. Supomos filiar-se nesta teorização grande parte dos detractores das telenovelas, que nelas vêem, essencial e quase exclusivamente, mecanismos de legitimação da ordem social vigente, em particular as relações de dominação de classe. Em certa medida grande parte das teorias anteriormente referidas são omissas quanto aos processos de recepção desses produtos culturais. Supomos não ser excessivo dizer que consideram supérflua essa análise.

se, por considerarem que está inscrita na produção desses bens culturais os efeitos produzidos no receptor.

A sobrevalorização dos efeitos ideológicos da produção simbólica parece querer instituir esta como fonte de toda a ideologia, como se as condições materiais de existência, nas quais os agentes estão inseridos, não segregassem, também elas, a ideologia desses mesmos agentes¹³.

Nem todos os estudos vão, obviamente, no mesmo sentido.

No campo da comunicação social marcaram uma época o trabalho de Lazarsfeld, Berelson, Gaudet¹⁴ e, posteriormente, o de Klapper¹⁵, que sustentaram a tese de que os *media* não modificam as concepções dos receptores antes contribuem para as reforçar. Apoiavam-se no princípio da «percepção selectiva», isto é, na tendência dos indivíduos a escolher, de entre a massa de informação difundida pelos *media*, aquela que vem a reforçar os entendimentos previamente existentes.

Também os trabalhos de carácter monográfico no campo dos estudos operários e modos de vida — embora exteriores à área estrita da comunicação social — vieram contestar essa suposta homogeneização de representações e vivências¹⁶.

Não nos alongaremos mais sobre esta clarificação teórica, retomando o nosso objecto e as linhas de indagação que nos orientam.

Confrontados com o facto da larga audiência das telenovelas, as interrogações que nos movem localizam-se nos efeitos ideológicos — diferenciados ou não — nos receptores e, complementarmente, nos limites desse processo. Pelo que dissemos anteriormente torna-se claro que não consideramos suficiente a análise da ideologia presente na produção das telenovelas — que interessa, no entanto, captar, apesar da complexidade do processo de enunciação em jogo —, mas também o processo diferenciado de leitura, reconhecimento da mesma, correlacionado com as condições materiais de existência desses receptores¹⁷.

Em nosso entender, uma mesma telenovela pode legitimar, reforçar, ideologias diferenciadas previamente existentes no receptor, sem com isto querer negar que: *a*) exista uma faixa possível de alteração ideológica, particularmente em áreas em que as condições materiais de existência dos receptores não induzem fortes representações; *b*) o desfasamento entre a «ideologia de produção» e de «reconhecimento» seja de tal maneira forte que a rejeição seja total¹⁸.

III. AS TELENÓVELAS E O SEU MODELO DE PRODUÇÃO

Ainda que o nosso estudo não incida directamente sobre a telenovela, mas esta mediatizada pela interpretação dos receptores, valerá a pena dizer algo sobre ela, da sua especificidade em relação a outros programas televisivos.

Já anteriormente fizemos referência ao aspecto da linguagem. O uso

da língua portuguesa, isto é, de um código que é familiar ao público, não deve ser minimizado, até para compreender os altos níveis de audiência, que, como é por todos reconhecido, as telenovelas atingem. Apesar disso, importa frisar que esta separação dos códigos, neste caso a língua, das significações de que os discursos estão investidos, corresponde a um esforço de análise e não a uma efectiva e possível separação na prática social. Dito de outra maneira, a familiaridade do público não se circunscreve à língua mas às condições sociais, nas quais os sujeitos enunciadore dos discursos se encontram inseridos.

Um outro aspecto prende-se com a tão falada «naturalidade» de representação de personagens «bem retratados», em muitos casos arquétipos largamente presentes no público, desenrolando-se a narrativa num tempo que se procura dê a ilusão de um tempo real.

Estamos assim confrontados com um conjunto de processos que se pretende induzam um máximo de verosimilhança na audiência. Seria desnecessário dizer que esta verosimilhança não é o ajustar-se a um dado real — visão objectivista ingénua — mas aos códigos de verosimilhança dominantemente existentes no receptor.

Vale a pena determo-nos um pouco nos processos e temáticas dominantes na telenovela, que reforçam a ideia de verosimilhança e familiaridade de grande parte da audiência.

A coexistência de personagens de variadas camadas sociais, envolvidas em conflitos principais a par de uma multiplicidade de conflitos menores, é um aspecto largamente recorrente. Mas, afinal, não se ajustará isso à ideia de que o real é mesmo assim? — «Nem tudo é decisivo e singular, há conflitos maiores e menores, tal como na nossa vida de todos os dias.» Aliás, a telenovela pretende inscrever-se nessa «nossa vida de todos os dias», alongando-se por um número de episódios — chegando a rondar os duzentos —, procurando uma proximidade e intimidade com os personagens que quase diríamos equivalentes à que temos no círculo de amigos ou de trabalho.

A feita dos episódios com um pequeno avanço em relação à exibição permite, no seu país de origem, o uso de estratégias de reforço desse código de verosimilhança. Em casos funciona nesse sentido a introdução de «buchas» relacionadas com factos políticos ou sociais do momento. Também é de todo conhecido a inflexão na trajectória dos personagens por sinais vindos do público.

Os mecanismos de produção do real no receptor não se circunscrevem aos conteúdos da telenovela. Paralela e exteriormente a ela se desenvolve toda uma actividade comercial que joga no mesmo sentido. Quando da exibição de uma telenovela, surge toda uma vasta gama de revistas e publicações sobre ela, tendo como efeito que os seus personagens continuem presentes, em parte da audiência, entre episódios.

Voltando aos conteúdos, o mais marcante será a recorrência de certos temas: amores interclassistas, mobilidades ascendentes e descendentes dos

personagens principais, conflitos familiares e intrigas (que se mantêm porque os personagens só dialogam em determinadas alturas, definidas pelo autor) parecem ser os principais.

Centremos a nossa análise em dois aspectos temáticos julgados fundamentais: o amor romântico e a luta individual pelo sucesso.

O tema do amor romântico está profundamente na nossa cultura. Para Denis de Rougemont¹⁹, o romance/lenda de Tristão e Isolda consubstanciaria esse mito: «amor do amor» tanto mais forte e espiritualizado quanto maior a distância e os obstáculos entre os amantes.

Ao invocarmos o conceito de mito para a compreensão do tema do amor romântico, necessário se torna clarificar o seu uso e entendimento. Menos que sinónimo de ilusão ou irrealidade, o mito, enquanto fábula simples e permanente, prefigura regras de entendimento e de conduta profundamente enraizadas; portanto, com o poder de organizarem o real social. Embora consubstanciados em uma ou várias fábulas, interessa menos os dados factuais que os sentidos nelas inscritos, que lhe dão possibilidades de extrapolação para outros contextos históricos ou sociais.

Na transposição do mito do amor romântico para os tempos modernos retém-se essa ideia de amor-paixão — inexplicável, súbito, dominador — e as barreiras que se lhes interpõem, mediatizadas ou não pelas oposições familiares.

Em muitos casos, a luta dos amantes para vencer os obstáculos que se interpõem ao seu encontro é concomitante, pelo menos na parte masculina, com a luta pela afirmação profissional e social. Este processo narrativo propicia o desenvolvimento de uma verdadeira saga do personagem principal, movido pela sua força de vontade e pelas suas qualidades morais. Que tudo isto tenha os favores do público não deverá estranhar: ajusta-se bem a uma visão individualista e psicoligisante do real social, dominante em largas faixas da pequena burguesia.

Apesar de tudo, e pelo que foi dito sabemo-lo bem, este ajustar-se ao público nunca poderia ser obtido integralmente pela sua diversidade. A multiplicidade de meios sociais presentes na novela, materializada em personagens bem diferenciados, irá permitir leituras distintas, em modelos de identificação, projecção e rejeição. O comando deste processo de reelaboração dos materiais existentes na telenovela será feito pelas ideologias presentes nas diversas camadas sociais representadas na audiência.

IV. UM CASO EXEMPLAR, A TELENOVELA *PAI HERÓI*

A escolha de *Pai Herói* para um estudo mais detalhado não se deve ao simples facto de ser esta a telenovela em exibição quando decidimos encetar este trabalho. Julgamos, e procuraremos evidenciar isso seguidamente, que a autora, Janete Clair, é um caso exemplar na construção deste tipo de ficção televisiva. Não está simplesmente em causa a popularidade obtida, mas o accionamento de um conjunto de processos na construção do fio

narrativo, que, diríamos, quase a aproxima de um «tipo ideal» neste tipo de ficção televisiva.

Apesar da sua ampla divulgação, o carácter efémero deste género impõe-nos a necessidade de recordar o fio narrativo de *Pai Herói*. Mas, ao fazê-lo, não deixaremos de apontar as características que o ajustam ao modelo referido no capítulo anterior, em paralelo com a análise das declarações da autora sobre as suas próprias motivações na feitura desta novela²⁰.

«A luta de um jovem para conquistar a cidade grande. Mulheres que buscam de todas as formas a independência e a realização profissional. Homens fortes que tentam dominar tudo e todos. Um grande amor envolvendo pessoas de mundos completamente diferentes.» Assim começa o já referido folheto da Rádio Globo sobre *Pai Herói*.

André é esse «jovem à conquista da cidade grande» que, com Carina, formará o par romântico principal. Carina pertence a uma família de proprietários fundiários do interior. As contingências e o acaso permitem o encontro entre os dois, apesar das diferenças de meios sociais e culturais. Mas André carrega consigo um sobrenome maldito: Cajarana — símbolo de terror e violência, marca de seu pai Malta, bandido temido e odiado naquela cidade e a quem atribuem vários crimes. Nas adversidades que se lhe deparam na cidade conta com o apoio e amor de Ana Preta, dona de uma escola de samba. Será, aliás, entre Ana Preta — símbolo de amor altruísta, persistente e compreensivo — e Carina — símbolo de amor-paixão — que, afectivamente, André balança.

Contado desta maneira ficaria omissa um aspecto marcante desta telenovela — de quase todas elas, aliás —, a inserção familiar dos personagens. Carina pretende libertar-se — profissionalmente e na sua vida amorosa — do constrangimento de uma família burguesa terratenente, em que impera uma matriarca: Januária, avó dela. Na cidade domina a família Baldaraci — emigrantes italianos bem sucedidos nos negócios —, cujo chefe, Nuno Baldaraci, é casado com a mãe de André e teve em tempos uma ligação com Ana Preta, de que tem uma filha. Será um tenaz inimigo de André.

As vicissitudes de encontros e desencontros do par romântico principal, André e Carina, organiza em grande parte, que não em exclusividade, a trama narrativa. Estamos perante um caso exemplar do que dissemos anteriormente sobre o mito do amor romântico e da luta individual pelo sucesso. Os obstáculos à ligação amorosa entre André e Carina residirão, essencialmente, nas resistências familiares advindas da diferença social dos amantes.

Havemos de reconhecer que, no caso vertente, as coisas se complicam. De facto, interpondo-se à ligação André/Carina, existe um outro amor que liga aquele ao personagem Ana Preta. Se o mito do amor romântico encontra eco em largas faixas da audiência, ele joga conflitualmente com a fidelidade e permanência afectiva que se projecta em Ana Preta; mas também esta concepção do amor que desconfia da paixão em favor da segurança

afectiva se encontra fortemente enraizada em largas camadas sociais, por se ajustar às suas estratégias de vida.

A autora, colocada no dilema da escolha entre as duas concepções de amor, escolhe... as duas! Embora André decida finalmente ficar com Carina, todos os sinais nos são dados da mudança de comportamento desta (inflexão no personagem algo abrupto, diga-se de passagem). Em termos simbólicos, isso é-nos dado por um dos planos finais em que Carina exhibe a flor que durante toda a novela vimos identificada com a personagem de Ana Preta.

Outra das linhas principais da narrativa é a trajectória da vida de André, que, vindo do interior para a cidade, carregando um nome maldito e em situação económica difícil, consegue, «a pulso», conquistar credibilidade, prestígio e uma situação económica desafogada. Conjuga-se, assim, uma ideologia do sucesso individual — já anteriormente referida — com o mito das virtudes da vida rural *versus* uma vida urbana cheia de ciladas e perversidades.

Este aspecto marcante da mobilidade ascendente e descendente do personagem principal é, aliás, visível em outros personagens da telenovela; mas o interessante a notar é a correlação dessas mobilidades com as qualidades ou defeitos dos personagens, com quase total esbatimento das condições estruturais de existência. Concretamente, o êxito na área económica do André, do César e dos outros personagens decorre, quase que diríamos necessariamente, do sucesso na área das relações familiares ou da intriga amorosa. A credibilidade e verosimilhança de um tal processo só se compreende por reforçar a visão de mundo, predominantemente existente no público, de sobrevalorização do esforço individual com recalçamento das limitações estruturais, particularmente de classe, a que os agentes sociais se encontram sujeitos.

Também já dissemos que em *Pai Herói* o mito do equilíbrio e bondade da vida rural se encontra presente, particularmente expresso no personagem principal, André. A sua capacidade de resistência na cidade a todos os ataques e obstruções advem-lhe dessa reserva moral de que é portador: as virtudes da sua educação no campo. É certo que a própria cidade o influenciará ao ponto de as suas acções se tornarem de uma moral duvidosa, exactamente pela aderência e adaptação às novas regras do jogo. Significativamente, no final, no reencontro consigo e com Carina, voltará ao campo, ao seu ambiente de infância.

Esta ambivalência moral do comportamento de André permite-nos introduzir a questão do naturalismo na construção dos personagens. Por serem significativas vamos transcrever algumas palavras da autora da novela, Janete Clair, sobre esta questão: «Na verdade, *Pai Héroi* não tem vilões. Eu procurei, no máximo, não ser maniqueísta, separar o bem do mal, dividir os meus personagens em mocinhos e bandidos. Nuno é mau carácter? Sim, em alguns momentos, mas é um bom pai, um filho carinhoso e extremamente amoroso. César, apesar do orgulho é capaz de sentir um tre-

mendo amor por uma criança que não é sua filha»²¹. Torna-se bem claro que a autora não pretende construir personagens unidimensionais, mas multifacetadas, e, eventualmente, contraditórias, orientando-se por um máximo de verosimilhança — que permita ser reconhecido como tal pelo público.

Tem também interesse analisar o papel da música nesta novela, aliás um componente importante de quase todas elas. O que nos salta primeiramente à vista é a diversidade de géneros musicais presentes nesta telenovela: a música erudita a propósito do bailado, da ópera, a par da música popular brasileira — muito particularmente o samba. Também sobre este aspecto vale a pena ouvir a autora da novela: «... aproveitei isso, para mostrar uma das artes mais importantes, o balé, na televisão, já que o público não tem oportunidade de ver espectáculos de dança. Por outro lado, o balé nunca foi explorado numa novela, o que acrescenta mais um lado de ineditismo a *Pai Héroi*... de qualquer maneira, a certeza de que alguma coisa de música vai ser assimilada por todos».

Como vimos pelas palavras da autora, os vários géneros têm a sua oportunidade na novela, cumprindo, embora, funções diferentes. Joga-se assim, simultaneamente, com a diferenciação do público e com a exploração dos vários sentidos para que a música nos pode enviar. A presença da música erudita e da música popular permite, não só interessar extractos sociais diferentes por simples identificação cultural, como utilizar o fascínio que as produções culturais de *élite* exercem sobre outras camadas sociais.

As questões analisadas anteriormente são algumas das, por nós julgadas, mais significativas. Outras haveria, jogando, no entanto, num sentido muito análogo. Sem pretendermos desenvolver estas novas questões apontaríamos apenas a ideologia humanista — bem presente nas posições perante as marginalidades — e a dimensão de humor que se procurou desenvolver nesta telenovela.

V. UMA TELENOVELA, VÁRIOS PÚBLICOS

Dissemos anteriormente que os nossos objectivos se prendiam com os efeitos ideológicos das telenovelas na diversidade do público receptor e os limites desse processo. Também ficou claro do nosso entendimento desta questão que não julgávamos suficiente a análise que pudéssemos fazer da telenovela sem a consideração do processo de reconhecimento pelas diversas camadas do público. Será precisamente este problema que iremos tratar seguidamente.

Concretamente, para o nosso caso, pretendíamos ver os efeitos no receptor da telenovela *Pai Héroi*. O meio prático de o fazermos foi transformar esse receptor em emissor de um discurso cujo referente fosse a telenovela. Se para os mesmos efeitos apenas analisássemos a telenovela seria identificarmos abusivamente as «gramática de produção e de consumo»²².

Neste trabalho apresentaremos os textos obtidos em 5 entrevistas, sobre as quais incidirá a nossa análise²³.

Uma primeira desmontagem dos discursos será feita pelo levantamento dos valores presentes. Eles são nódulos estruturais importantes de uma ideologia, que enformam, portanto, os discursos e as práticas sociais.

Vamos considerar que nos discursos do senso comum — aliás, em correspondência com o carácter dialéctico de toda a realidade — os valores poderão agrupar-se em pares cujos componentes se opõem. Se em cada par considerarmos o exagero de cada um dos elementos obteremos novos pares de características ou valores, agora de sentido negativo (esta negatividade é de carácter moral sendo dada pelos próprios discursos)²⁴.

Na operacionalização que iremos fazer pretendemos o levantamento desses valores positivos e negativos presentes no discurso, através de estratos que funcionarão como indicadores. Na apresentação em círculos desses pares de valores os seus componentes estarão sempre presentes ainda que o discurso produzido só contemple um dos elementos do par.

Pretende-se com esta metodologia fazer o levantamento da «mancha» de valores privilegiados positiva e negativamente, na pressuposição de que isso será revelador da estrutura ideológica do grupo a que o indivíduo em causa pertence.

A análise aos conteúdos dos textos incidirá ainda nos temas presentes, segundo dois aspectos. No primeiro tentar-se-à captar a polarização temática: «personagens» *versus* «problemas, características». Se aceitarmos que a lógica de construção das telenovelas reenvia para a leitura naturalista e psicologizante da realidade social, esta análise permite, num primeiro momento, verificar a colagem da ideologia de reconhecimentos à de produção. Isto verificar-se-à quando os temas dominantes, ou quase exclusivos, se localizarem nos personagens.

Num segundo aspecto a considerar, no referente aos conteúdos, tentaremos captar aquilo que o entrevistado considera verosímil ou inverosímil na telenovela. Será, assim, um eixo de análise da estrutura ideológica do entrevistado pelo real/irreal detectado na telenovela, que reenvia para o desajuste entre os códigos e significações da ficção telenovelesca e os que preexistem na ideologia dos entrevistados.

Finalmente tentar-se-à estabelecer ligação entre a ideologia captada e as condições materiais de existência que se podem deduzir dos dados caracterizadores.

ENTREVISTADO A

SEXO: *Feminino* IDADE: *39 anos* HAB. LITERÁRIAS: *Ciclo preparatório* ROFISSÃO: *escriturária da função pública (ex-contínua de escola oficial de ensino)* ESTADO CIVIL: *Casada* OBS: *entrevista realizada em grupo.*

DISCURSO:

«Então, por exemplo, a Ana Preta, faz um papel muito importante, na maneira como ela agiu. Talvez na vida real não houvesse mulher nenhuma que o fizesse [...] Sim, é simpática, acho que sim! Dá-nos uma impressão que é verdadeiro e não é verdadeiro, só que é um personagem na imaginação, porque na vida real talvez isso não acontecesse, quer dizer, fazer o sacrifício que ela estava a fazer para dar a felicidade a ele e à outra.

A Carina também teve um papel bastante importante. A Carina faz aquele papel porque está metida numa determinada sociedade que a outra não está; portanto faz um papel orgulhoso, uma grande 'posse' dela, não que ela seja superior à outra.

Portanto, a seguir encontramos o César, a maneira que ele faz (...) Não, está um bocado abandonado. Ele ao princípio é o Dr. César, faz aquele papel de um personagem de muito valor e depois chegou ao fim e ficou abandonado.

[...] E a loucura da Valquíria também acho interessante. O 'inconsciente' dela fala outras vezes fica abstracta. É natural que na vida real apareça isso, muito de fita. Portanto a Valquíria... talvez em criança não tivesse levado uma vida amorosa como ela queria; e, portanto, ela deu aquilo. Aquelas loucuras dela que não é uma doença; tanto, que se vê que ela quando está com o seu Gugu (risos)... portanto... faz outros papéis. É assim apesar de pensar que esta telenovela não foi nada cultural. [...] Porque não ensinou nada a ninguém! Tudo aquilo já as pessoas sabiam que existia, e o mais, que se viu foram beijos e abraços. [...] Todos nós sabemos o romance de amor com a Carina. Todos nós sabemos que aquilo é assim... nada cultural.

O pai da Ana Preta também é bastante importante, porque está a fazer de pai dela, sem o ser — como nós sabemos —, como se fosse real. No fim ele diz à filha para não se sacrificar por mais nenhum homem, nem pela filha dela, porque ela deu a sua palavra ao Baldaraci, uma esperança... E ele deu os seus conselhos à filha, que não faça. Uma telenovela que não foi nada cultural mas em que aparecem actores com grande personalidades... acho eu...

O padre não se deixou seduzir por ela [...] acontece que há padres que deixam de o ser!»

O texto anteriormente lido é de alguém que, embora tenha sido espectador fiel da telenovela, evidenciou uma demarcação e, mesmo, rejeição dela — da maior parte dos seus personagens — por expor situações que, embora consideradas reais, não promovem nem incentivam os 'bons' valores. Será, aliás, um discurso fortemente estruturado em torno de um número restrito de valores, como veremos seguidamente.

É bastante significativa a apreciação global sobre a telenovela, por se centrar em valores largamente presentes em todo o discurso: «esta teleno-

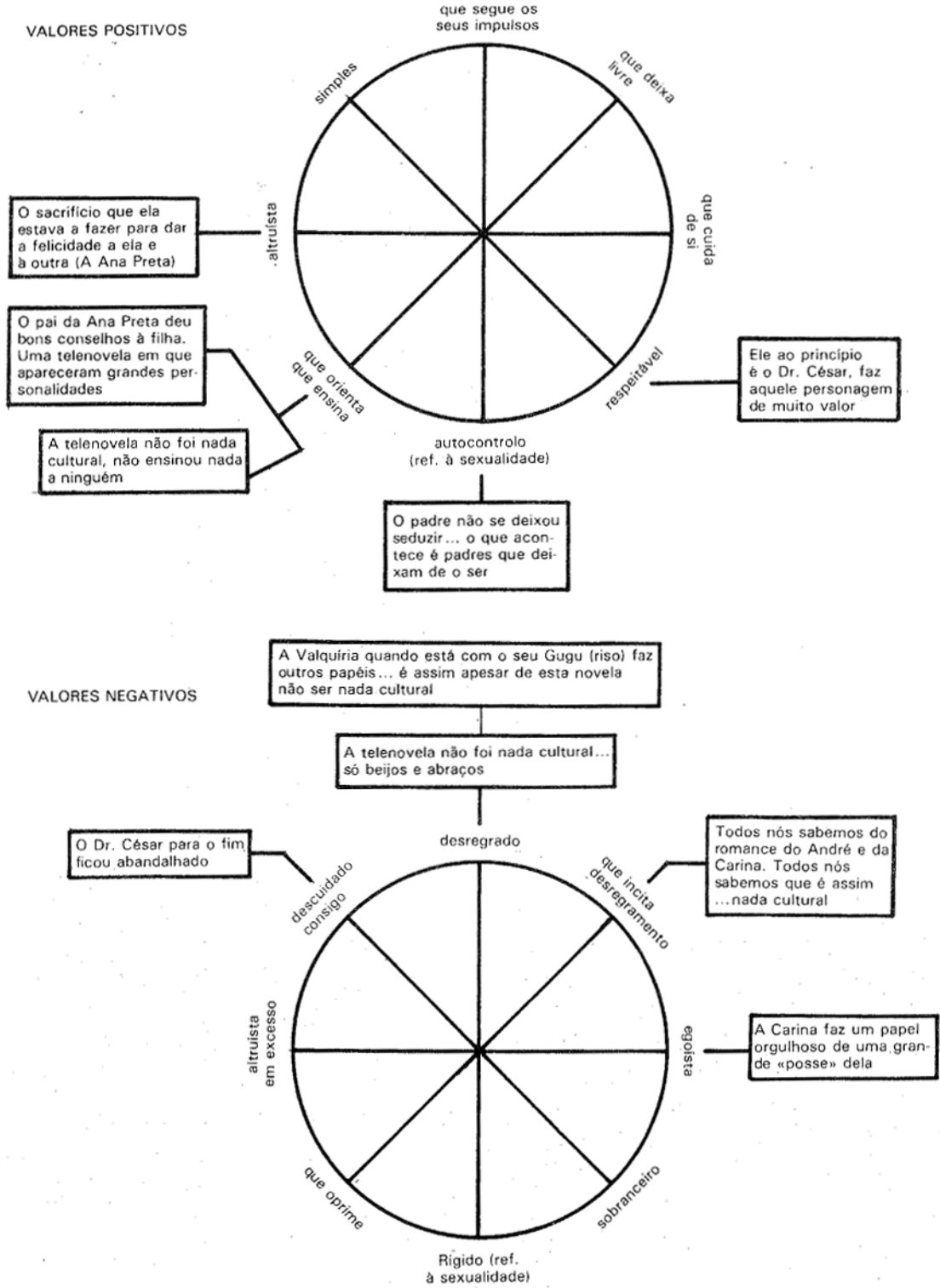


Fig. 1 — Análise dos valores presentes no discurso da entrevistada A

vela não foi nada cultural... só beijos e abraços». Com este mesmo critério rejeita o romance de André e Carina, transgressor do comedimento e controlo de sentimentos que devem presidir às nossas acções: «Todos nós sabemos do romance de André e Carina... todos nós sabemos que é assim... nada cultural». Coerentemente com esta posição considerará positiva a rejeição da ligação amorosa do padre: «o padre não se deixou seduzir... o que acontece é que há padres que deixam de o ser».

Compreender-se-á melhor esta aderência a uma telenovela que tanto se censura, pois que, apesar de tudo, tem coisas positivas o comportamento da Ana Preta centrado no seu espírito de sacrifício: «o sacrifício que ela estava a fazer para dar a felicidade a ele e à outra». Em contraposição será censurada uma conduta como a da Carina que procura a sua própria liberdade e prazer: «A Carina faz um papel orgulhoso de grande 'posse' dela». Pelas mesmas razões se verá com reservas a conduta de Valquíria: «A Valquíria quando está com o seu Gugu faz outros papéis... é assim, apesar de esta telenovela não ser nada cultural».

Embora nos seja clara a ideologia que informa o discurso, torna-se difícil a sua correlação com as condições estruturais de existência pela exiguidade dos dados caracterizadores. De qualquer modo uma ideologia centrada nos valores de preservação da família em detrimento dos valores de liberdade individual, sugere-nos uma intercepção com a ideologia religiosa tradicional em Portugal e estratégias da vida ajustadas às camadas inferiores da pequena burguesia, oriunda, possivelmente, de meios rurais. As expressões lexicais do discurso apontam para essa origem popular, embora se reconheça que outros dados caracterizadores da entrevistada fossem necessários para uma melhor análise sob este ponto de vista.

Numa primeira abordagem temática constatamos que os temas principais coincidem, quase exclusivamente, com os personagens, se exceptuarmos a apreciação sobre a telenovela no seu todo. Na teorização por nós feita esta situação corresponde a um ajustamento das «gramáticas de produção de reconhecimento»; um fraco nível de abstracção e de distanciamento apenas visualizando a singularidade dos personagens, precisamente a mesma lógica que está na base de construção das telenovelas.

Uma visão do mundo cujos saberes assentam numa acumulação empírica de casos individuais com fraco nível de abstracção, sugere a correlação com o nível educacional. De facto, quer pelas habilitações literárias, quer pelas expressões linguísticas utilizadas, esta correlação parece, no caso vertente, ser positiva.

A selecção dos personagens não foi presidida unicamente pela adesão, mas também pela rejeição, guiada pelo conjunto de valores já explicitado. O pai da Ana Preta ocupa também um espaço importante no discurso: «o pai da Ana Preta é bastante importante... ele deu bons conselhos à filha...» Em contrapartida o personagem de Carina é referido, mas com bastante reservas. Também o personagem de Valquíria ocupa um lugar importante no discurso, como personagem interessante, mas em relação ao

qual rapidamente se estabelece a distanciação crítica: «a loucura de Valquíria também acho que é interessante... é assim, apesar de eu pensar que esta telenovela não foi nada cultural».

Reportando-nos agora à análise temática como base de polarização «verosímil/inverosímil» explicitamente presente no discurso, poderemos detectar uma adesão genérica a esses códigos de verosimilhança. Seleccionamos alguns extractos que nos confirmam o que dissemos: «Dá-nos a impressão que é verdadeiro e não é verdadeiro, só que é um personagem na imaginação» (Ana Preta), «é natural que na vida real apareça isso, muito de fita...» (Valquíria), «todos nós sabemos o romance de amor de André e Carina. Todos nós sabemos que aquilo é assim...»; ou ainda, «... porque ele está a fazer de pai dela, sem o ser, como nós sabemos, como se fosse real...» (pai da Ana Preta).

O maior indício de inverosimilhança parece ser em relação ao personagem de Ana Preta, o que não deixa de ser curioso se mos lembrarmos que é esse o personagem em que se reconhece maior exemplaridade de comportamento: «... talvez na vida real não houvesse nenhuma mulher que o fizesse...»

ENTREVISTADO B

SEXO: *feminino* IDADE: *41 anos* HAB. LITERÁRIAS: *7.º ano incompleto* PROFISSÃO: *funcionária pública (chefe de secção)* ESTADO CIVIL: *divorciada* OBS: *entrevista realizada em grupo*

DISCURSO:

«Achei das piores telenovelas, das que vi. Um personagem que eu gostei foi da Gilda, dentro do mais natural [...] Achei muito comovente dentro daquilo que ela sofreu. Na vida é possível passar-se por cenas daquelas... A reparação que ela tenta fazer. Uma personagem que nos dá um bom ensinamento, vamos lá, reconheceu que errou quando abandonou o filho. Tentou por todos os meios suavizar aquilo que fez; tanto, que o seu último acto foi deixar-lhe parte da fortuna. A consciência que ela acabou por ter do que o marido era... alertá-lo para as consequências... Gostei do personagem que representava. Um personagem com moralidade, dentro daquela imoralidade de sentimentos [...] Bem, nem tudo era imoralidade de sentimentos. O André não era... A Carina... A Carina, também não! Dentro daquele meio em que estava. Depois que morreu o pai do filho dela, vai dar com aquele César, que a despersonalizou; foi-se anulando dentro do homem com que vivia. O facto de ter dinheiro e todas essas coisas, não foi suficientemente forte para superar o que a família lhe impunha. Toda a família a dizer-lhe que ela estava errada, e só ela dentro de ideias mais aber-

tas. Ser ela mesmo, mais não fosse através do bailado. Compreendi os sentimentos dela ainda que bastante exagerados. Só não entendi ela não desconfiar uma única vez que poderia ser ela que estava por detrás de tudo aquilo. Qualquer pessoa via isso.

[...] Depois a polícia brasileira! Se ela de facto é assim, dá uma imagem horrível. Ainda um homem não acabou de falar, sem provas de espécie alguma, prendem logo o indivíduo. O outro, que tem antecedentes, não é chamado — desaparece de cena. Uma polícia tenta esclarecer os antecedentes.

Os outros estão na cadeia, levam papéis a assinar, enquanto os polícias fumam, viram a cabeça. É um atentado à nossa inteligência!

Para mim as coisas válidas foram a música, os interiores, as paisagens, eu como mulher, interesse-me por coisas como decorações, casas... enfim, coisas simples, mas válidas.

[...] A Ana Preta, gostei: como papel de mulher, mas não estou de acordo com a minha colega, pois existem mulheres iguais àquela. O manter-se sempre coerente com ela mesma desde o princípio até ao fim. Acho que há mulheres assim. [...] O André ficar no final com a Ana Preta? Eu achava mais real!

[...] A Valquíria tinha uma fuga à realidade quando interessava. Era uma demência aparente, dadas as carências afectivas dela. Fechava-se dentro daquela maneira de ser. Um personagem horrível era a mãe dela. Dá uma frustração terrível para qualquer filha ter uma mãe daquelas: tipo mãe galinha [...]. Tanto existe em meios sociais mais elevados como noutros com menos conhecimentos, com medo das tais 'moralidades' ou 'imoralidades'... A melhor união foi entre Ana Preta e o pai. Foi um pai extraordinário. Recriminava, mas não deixava de reconhecer, de compreender a atitude dela. Sempre à altura, até quando se opôs a que casasse com o outro; sentir-se-ia vexado, humilhado, que ele entrasse para a família. Coisa que ela nunca pensou fazer porque era uma mulher inteligente.

[...] A atitude do padre acho que foi muito forçada... Eu se fosse ao padre... (risos)... A Aline não me escapava...

Também neste discurso se verifica que uma opinião desfavorável sobre a telenovela — «achei das piores telenovelas, das que vi» — coexiste com um bom conhecimento da mesma e uma franca adesão a alguns aspectos e personagens.

No que se refere aos personagens o discurso está organizado em torno dos valores de independência, coerência, liberdade e direito ao prazer, muito especialmente em relação à mulher. O elogio e a importância dada aos personagens de Gilda radicam em alguns dos valores referidos: «...Um personagem que nos dá um bom ensinamento... a consciência que ela acabou por ter do que o marido era...» Em relação ao personagem de Carina esses valores estão mais explícitos: «toda a família a dizer-lhe que estava errada, e só ela dentro de ideias mais abertas, ser ela mesma, mais não fos-

se através do bailado». Coerentemente com este sistema de valores centrado na liberdade do indivíduo rejeitará a recusa amorosa do padre, entendida como sujeita a constrangimentos externos: «...a atitude do padre pareceu-me bastante forçada... eu se fosse ao padre»... (risos):

Serão também os valores de coerência, que estão na base da construção de uma personalidade, aqueles que serão mais fortemente invocados: «A Ana Preta, gostei... o manter-se sempre coerente com ela mesma, desde o princípio até ao fim».

Aparece também muito explicitamente no discurso aquilo que se rejeita: a dominação, a despersonalização, a falta de inteligência e de coerência. No que se refere à dominação revela-se uma particular sensibilidade ao campo das relações familiares: «Depois que morreu o pai do filho dela, vai dar com aquele César, que a despersonalizou», ou ainda «Uma personagem horrível era a mãe dela. Dá uma frustração terrível para qualquer filha ter uma mãe daquelas: tipo mãe galinha». Repare-se que a apreciação quanto à inteligência não se circunscreve aos personagens, mas aplica-se à própria trama narrativa da telenovela particularmente quando se refere aos aspectos de inverosimilhança: «depois a polícia brasileira. Se ela é de facto assim, dá uma imagem terrível... É um atentado à inteligência».

Contrariamente à entrevistada anterior os valores dominantes centram-se no indivíduo, particularmente expressos no referente à mulher. A posição quanto às afectividades, ligadas à libertação e satisfação do «eu», cruzam-se com novas valorações: inteligência, coerência, personalidade. Correlacionam-se, quer com a inserção na área do trabalho — assalariado dos quadros médios do aparelho central do Estado —, quer com o nível de instrução — qualificação pré-universitária. As estratégias de segurança de vida radicam naquela área, estando a lógica familiar subordinada à satisfação das aspirações de realização individual.

Vejam agora em esquema circular a mancha de calores positivos e negativos detectados no discurso.

No que se refere à análise temática, uma primeira constatação é que existem temas concernentes a problemas e situações, não estritamente circunscritos aos personagens. É evidente, no entanto, que os personagens são tema predominante, particularmente: Gilda, Carina, Ana Preta, Januária, César e o padre.

Curiosamente, o personagem mais salientado, Gilda, não pertence às primeiras figuras da telenovela, se considerarmos que estes são: André, Carina e Ana Preta. Gilda encarna, precisamente, os valores de uma personalidade forte que consegue vencer os próprios constrangimentos familiares, particularmente os advindos do marido: «Um personagem que gostei foi da Gilda... reconheceu que errou quando abandonou o filho... a consciência que ela acabou por ter do que o marido era...»

Como dissemos anteriormente é de registar o aparecimento de temas que estão para além das personagens: «...para mim as coisas mais válidas foram a música, os interiores, as paisagens; eu, como mulher, interesse-me

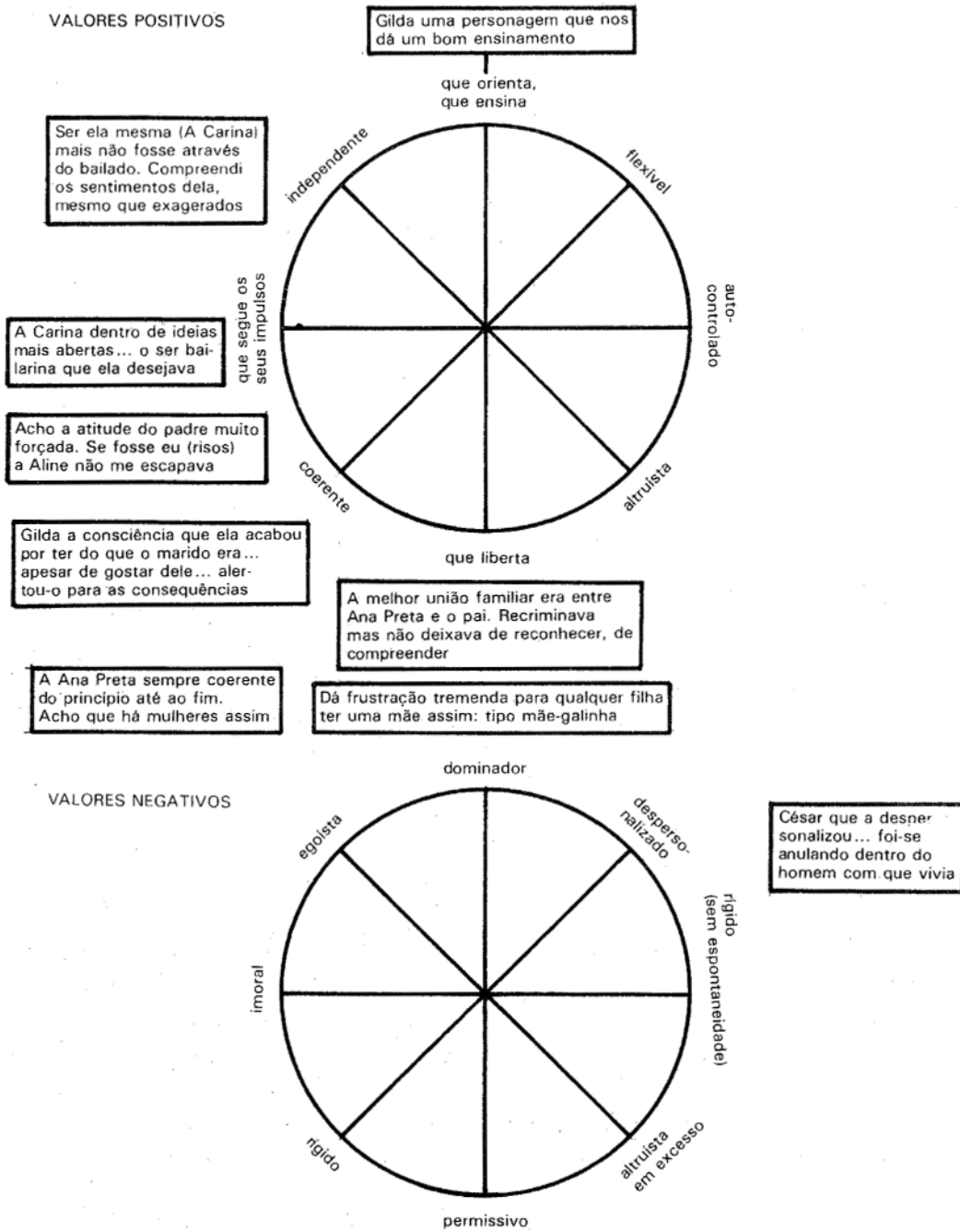


Fig. 2 — Análise dos valores presentes no discurso da entrevistada B

por coisas como decorações, casa...» Também as deficiências e incoerências de construção da telenovela são explicitamente referidas, culminando na afirmação: «...É um atentado à inteligência!».

Também aqui podemos correlacionar este nível de abstracção e distanciamento da lógica de construção da novela, com a formação escolar da entrevistada.

O tema da inverosimilhança é explicitamente referido, não só no referente à construção das personagens, como igualmente nas situações criadas, particularmente na apreciação da actuação da polícia brasileira. Independentemente da adesão ou rejeição, Gilda, Carina e Januária são vistos como verosímeis: «um personagem de que gostei muito foi da Gilda, dentro do mais natural...», «A Carina queria ser ela mesma, mais não fosse através do bailado... compreendi, até, os sentimentos dela...», e ainda «Uma personagem horrível era a D. Januária... tanto existem em meios mais elevados como nos que têm menos conhecimento». Também a personagem de Ana Preta é vista como «real»: «... não estou de acordo com a minha colega, pois existem mulheres iguais aquela»; no entanto, considera-se mais verosímil outro final: «Se no final a Ana Preta ficasse com o André... eu achava mais real!»

Na crítica à construção do personagem do padre coincide a rejeição por inverosimilhança e por valoração de comportamento: «A atitude do padre está bastante forçada... eu se fosse ao padre...».

ENTREVISTADO C

SEXO: masculino IDADE: 26 anos HAB. LITERÁRIAS: 9.º ano de escolaridade PROFISSÃO: electricista ESTADO CIVIL: casado OBS.: entrevista individual realizada numa colectividade de cultura e recreio de que o entrevistado é membro da direcção.

DISCURSO:

«Bem, era raro eu ouvir e ver esta telenovela, mas, como era à hora do café quando vinha aqui à colectividade dava uma olhadela. Só quando ficava em casa é que via com a família. Quer dizer, eu via a telenovela quando não tinha nada para fazer!

O facto mais importante?, aquilo é o quotidiano do Brasil. Nós sabemos que é o Brasil, não é? A corrupção, que se vê, principalmente, nesse Bruno Baldaraci. Para mim ele é um excelente actor, cómico, então, que é uma coisa doida. Já aquele amor entre a Carina e o André, isso não me diz nada. Aliás, isso já nem é praticamente actual, principalmente aqui na Europa, julgo eu.

[...] bem, eu quando disse que o amor de Carina com o André era

uma coisa sofisticada, que não tem nada de realismo, estou a levar isso para o exagero. Evidentemente que na Europa, no mundo, acho, que se ama muito, mas aquilo é mesmo para fita, é mesmo para telenovela, aliás, eles nisso são os maiores.

[...] Toda a gente sabe que o Brasil vive à base de corrupção, toda a gente sabe! Eu, pelo menos pelos jornais e revistas que tenho lido, sei que no Brasil abunda a corrupção; ou seja, a exploração do homem pelo homem, pelo menos isso!

[...] Se existe o personagem do Baldaraci? Pois, evidente que aquilo tem de levar uma preparação para a telenovela: lembro-me de certas cenas que ele acabou de fazer o mal e depois faz a tal cena da palhaçada, ou seja, que faz rir a plateia, está a matar um homem e depois a plateia ri-se com uma palhaçada que ele faz.

O César, para mim, não sei... Acho, por aquilo que vi, que é um falhado na vida: conseguiu um casamento que falhou, com a Carina; se ele era doutor ou não, não sei, eles tratavam-no por doutor, mas só se fosse doutor das peças de antiquário. O Baldaraci tinha uma 'patrulha' — vá lá, pode-se chamar 'patrulha' — para fazer, para mandar fazer, o César fazia! Acho que o jogo do César era um bocadinho mais fraco em relação ao Baldaraci. O César, foi quando começou a decadência dele é que eu o vi fazer determinadas coisas que não devia fazer. Acho que houve uma determinada altura da telenovela em que ele não deixava a mulher fazer bailado e tomou conta das empresas dela.

[...] A mãe da Carina foi um papel que não foi assim de grande importância para mim: salvar a filhinha, a filhinha era tudo. O aspecto negativo foi casar com o irmão do ex-marido; aliás isso foi apontado na família.

[...] Bem, sobre os outros personagens, há uma família do interior que tem um poderio político nesse local, um deles até era deputado. Aliás, isso faz-me lembrar o tempo dos 'coronéis'. Quer dizer, para mim, foram personagens mortas.

[...] A Valquíria é uma personagem — eu não chamo morto, mas, dá para encher, não é? — Mas talvez seja uma personagem que sobressai. É interessante ver o papel da Valquíria porque, acho, é difícil de fazer: de louca, de maneiras de reagir que não são deste mundo. Não sei, não sei se há mais pessoas a fazer aqueles papéis... Há, com certeza que haverá! Dou uma certa importância aquele papel de fazer uma coisa e amanhã outra. Em minha opinião foi a Valquíria que o matou.

[...] Bem, eu vi a Ana Preta como aquela mulher que acode, não é? Acode a toda a gente, um bom coração. A tal mulher boa samaritana. Vejo a Ana Preta com um belo papel, aquele papel de 'choro', aquele papel de 'vida'.

[...] Vejo a Carina numa óptima muito... vá lá... não deu aquele apoio que o André precisava, deu-lhe o chamado 'desprezo'. Quer dizer, lá está, isto é uma telenovela, mas, a mim, fazia-me uma a segunda já não me

fazia. Para mim ela foi um bocado egoísta; lembro-me daquele episódio em que ela trazia os amigos dela, o André trazia os seus, evidente, mas havia logo ali um decair, não é?

[...] Falta ainda o mais importante, para mim, que é o próprio André. Como actor ele é o maior do Brasil. O André vem à procura de limpar o nome do pai, quer dizer, isso, também já não se usa: eu estou-me 'marimbando' para o que o meu pai fez! Lá está! Então, é um rapaz do interior, não tem aquela esperteza, aquele viver da cidade. É um bom coração e por intermédio da grande ajuda da Ana Preta lá consegue.

[...] Aquelas famílias fazem lembrar certas famílias antigas — ainda as há cá em Portugal que conseguem reunir a família toda até ao 4.º grau — mas, actualmente, eu posso falar por mim, eu tenho relação com o meu irmão, a minha mãe, o meu pai que é aquela família chegada que, propriamente dito, não se pode chamar família a essas pessoas visto reunirem as pessoas de perto. Com os meus primos passam-se anos e anos sem os ver. Aquilo tem muito de fita!

[...] Quer dizer invertem-se realmente as coisas, isto é, torna-se tudo de uma irrealidade enorme; porque, por exemplo, vimos o caso do trabalho das firmas do André e toda a actividade do Baldaraci. Eu chegava, de vez em quando, e via um tipo que não sei qual era o negócio que ele fazia, por exemplo o tal Genésio, como secretário daquela coisa toda! As coisas não são assim na realidade!

Ressalta claramente da leitura do texto a importância que é dada ao valor da honestidade pessoal, quer na área do trabalho, quer na vida familiar. O tema da corrupção, e, posteriormente, da relação de exploração é levantado logo de início. O facto mais importante: «aquilo é o quotidiano do Brasil... a corrupção que se vê, principalmente nesse Bruno Baldaraci»; mais adiante e referindo-se ao personagem de André, diz: «...é um rapaz do interior, não tem aquela esperteza... é bom coração...»

Concomitantemente com a honestidade valoriza-se a solidariedade e compreensão particularmente em relação ao personagem de Ana Preta: «Eu vi a Ana Preta como aquela mulher que acode... um bom coração. A tal boa samaritana».

Será a ausência destes valores que estará na base da rejeição dos personagens, nomeadamente da Carina, encarado como uma personagem egoísta; «Vejo a Carina... vá lá, não deu o apoio que o André precisava... deu-lhe o desprezo... A Carina era um bocado egoísta».

Parece-nos clara a correlação destes valores com alguns dados caracterizadores do entrevistado. De facto, compreende-se que as representações e valores de um assalariado do sector produtivo se venham a centrar nas relações de exploração, e nos temas de corrupção e honestidade. Também a desconfiança em relação ao amor-paixão se relacionam com as condições materiais de existência: as estratégias de segurança de condições de vida englobam as estabilidades afectivas.

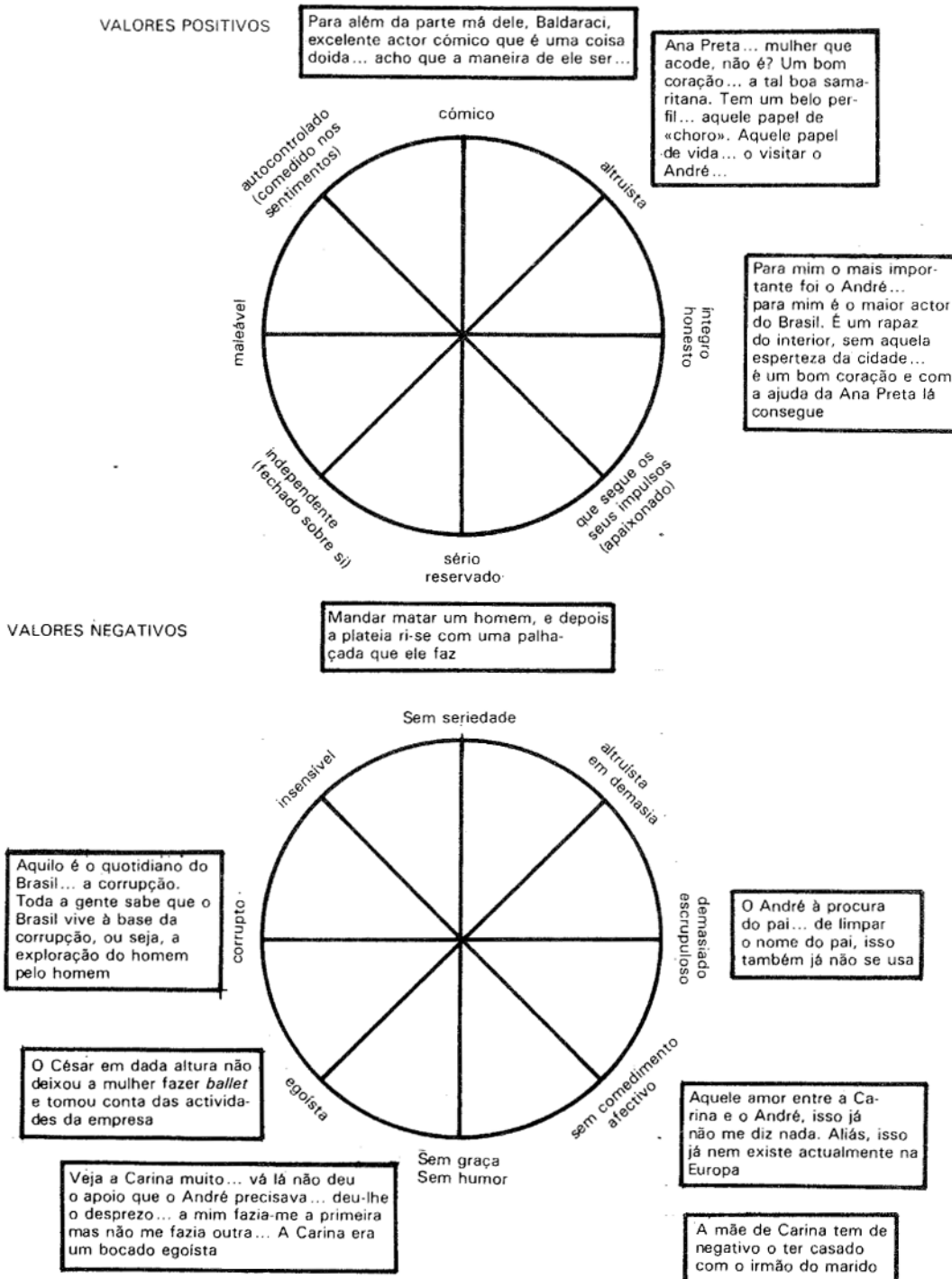


Fig. 3 — Análise dos valores presente no discurso do entrevistado C

Vejamos a representação em esquema dos valores presentes no discurso.

Também neste discurso se detectam temas que não coincidem com os personagens, em particular a, já referida, questão da corrupção. Também em relação ao amor romântico, embora centrado no par André e Carina, tem um tratamento algo autonomizado.

É bastante significativo neste discurso a distinção feita entre o real e o irreal presente na novela, havendo, aliás, múltiplas referências a essa questão. Sobre o já referido aspecto da corrupção, diz-se: «Toda a gente sabe que o Brasil vive à base da corrupção, toda a gente sabe». As relações familiares características da família alargada, são também vistas como distantes do nosso real: «Aquelas famílias fazem lembrar certas famílias antigas — ainda as há cá em Portugal que conseguem reunir a família toda até ao 4.º grau — mas, actualmente, eu posso falar por mim, eu tenho relação com o meu irmão, a minha mãe e o meu pai...»

As relações de trabalho expostas na telenovela são vistas com distanciamento e espírito crítico. Sendo um trabalhador, as representações segregadas nas condições materiais de existência são suficientemente fortes para haver a rejeição do que se lhe depara na novela: «... torna-se tudo de uma irrealidade enorme; porque, por exemplo, vimos o caso das firmas do André e toda a actividade Baldaraci. Eu chegava, de vez em quando, e via um tipo que não sabia o que era o negócio que ele fazia, por exemplo o tal Genésio, como secretário daquela coisa toda! As coisas não são assim na realidade!»

Em relação aos personagens há uma atitude genérica de aceitação de existência real embora pontuada por reservas quanto a um ou outro procedimento: «Se existe o personagem do Baldaraci? Pois, evidente que aquilo tem de levar uma preparação para telenovela... está a matar um homem e depois a plateia ri-se com uma palhaçada que ele faz»; referindo-se à personagem Valquíria, diz: «... maneira de ser que não são deste mundo. Não sei se haverá mais pessoas a fazer aqueles papéis... há, com certeza que haverá!» Mesmo em relação ao qual há uma grande adesão, se põe algumas reservas de verosimilhança de procedimento: «O André vem à procura de limpar o nome do pai, quer dizer isso já não se usa, eu estou-me 'marimbando' para o que o meu pai fez! Lá está».

Em relação aos outros personagens no discurso, embora nem sempre com referências explícitas, denota-se uma aceitação de verosimilhança independentemente da adesão ou rejeição do personagem.

ENTREVISTADO D

SEXO: *feminino* IDADE: *25 anos* HAB. LITERÁRIAS: *5.º ano incompleto* PROFISSÃO: *empregada do comércio (desempregada)* ESTADO CIVIL: *solteira* OBS.: *entrevista realizada numa colectividade de cultura e recreio depois da exibição do último episódio da telenovela O Pai Herói*

DISCURSO:

«Eu gostei. Foi das telenovelas que mais gostei — gostei muito, até! Desta e da primeira, da Gabriela, as outras nem por isso, não me seduziram muito. Esta gostei e, aliás, gostei do final dela. [...] Porque o André voltou para a Carina, que, acho, em princípio era o amor dele, não é? A Ana Preta... a vida continua! Sempre aquela mulher bondosa, pronta a ajudar toda a gente. E o Baldaraci, sei lá, durante toda a história fez rir tanta gente, acho que ele ir para a prisão, no fim disto tudo, não sei, não ficava bem. Acho que teve um fim feliz.

Montes de episódios chorei muito por causa da telenovela. Agora de momento não me lembro, sei que foram bastantes!

O Baldaraci, como personagem não podia haver melhor, portanto como director de empresas e, até, como vigarista que ele era. Fazia rir o pessoal todo. Acho que ele fez um personagem espectacular. É um personagem por vezes simpático outras antipático; as coisas que ele fazia à Ana Preta acho que eram uma loucura!

[...] É muito difícil encontrar na vida real personagens assim, aliás, amores como o da Carina e André já não há! Só nas telenovelas, mesmo. A Ana Preta é assim um bocado explosiva, é mais aberta, a outra fecha-se mais — fecha-se de mais! A Carina era apaixonada, loucamente apaixonada.

[...] Não acho bem o que aconteceu à Valquíria no final; ela casa e à porta da igreja lá estava a polícia à espera dela para a levar para um hospício ou sei lá o quê: isso eu não acho bem! Não acho porque ela não foi a culpada, não foi 100% culpada. A outra é que escorregou e caiu, não foi ela que a empurrou.

[...] Acho que, de certo modo, a Carina foi um bocado culpada do que aconteceu, porque, sei lá, foi muito orgulhosa. Aliás, as pessoas ricas — eu como nunca fui rica, não é? — elas parecem que têm uma grande camada de orgulho, são elas e só elas. Apesar de tudo, se ela gostava dele não devia ter desconfiado dele.

[...] Eu sempre pensei que ele deixasse de ser padre e que voltasse para ela, só que isso não aconteceu, não é? Nem tudo é a nosso gosto. Afinal ela não ficou nem com ele nem com o Pepo. O Pepo arranjou uma namorada e foi-se embora.

[...] Pois a telenovela até mostrou duas faces da vida real: o rico e o pobre, o pobre era o André, que veio do nada, e a rica era a Carina... Mas o André disse que vivia muito melhor quando estava no campo junto do avô. Tinha boas recordações de quando era jovem e vivia com o avô. Acho que isto é suficiente!

[...] Acho que isso é que falta a muitos marginais que há para aí: é alguém que os ajude: porque no fim fazem asneiras, vão para a cadeia e quando chegam cá fora toda a gente os despreza e não têm uma não amiga.

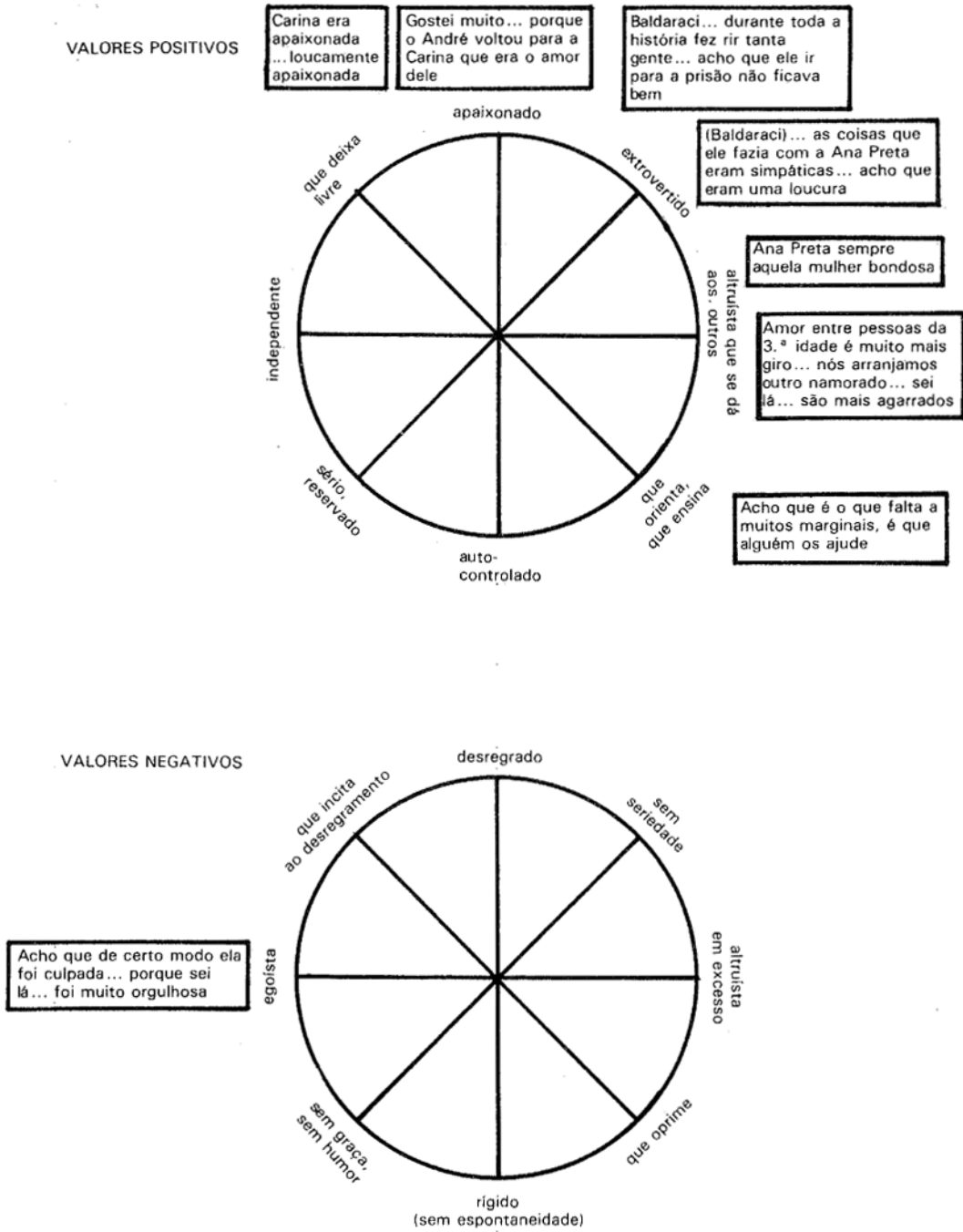


Fig. 4 — Análise dos valores presentes nos discursos da entrevistada D

[...] Em relação ao velhote, ao pai do Baldaraci, eu acho que ele foi uma maravilha. Eu por mim acho que é muito mais giro o amor entre pessoas da terceira idade que entre jovens; nós deixamos um namorado e arranjamos outro, e eles não, são mais agarrados, talvez seja isso, não sei.

Serão os valores do espírito apaixonado da concepção de amor romântico que organizam, em grande parte, o texto anterior. Imediatamente depois de se afirmar que se tinha gostado muito da novela, diz-se: «Esta gostei, aliás, gostei do final dela [...] Porque o André voltou para a Carina, que, acho, em princípio era o amor dele, não é?» O forte envolvimento afectivo centra-se, também, neste aspecto, quando nos é dito: «Montes de episódios chorei por causa da novela».

Pela mesma perspectiva — do amor romântico — se analisam outros personagens e situações secundárias, nomeadamente a atitude do padre: «Eu sempre pensei que ele deixasse de ser padre... nem tudo é a nosso gosto». A desculpabilidade do Baldaraci deriva, precisamente, dos gestos de loucura amorosa em relação a Ana Preta: «... as coisas que ele fazia com a Ana Preta acho que eram uma loucura!»

Os valores de humor e de altruísmo também comandam a interpretação dos personagens e das situações: «A Ana Preta... a vida continua! Sempre aquela mulher bondosa, pronta a ajudar toda a gente. O Baldaraci, sei lá, durante toda a história fez rir tanta gente, acho que ele ir para a prisão, no fim disto tudo, não sei, não ficava bem. Acho que teve um fim feliz».

O egoísmo parece ser aquilo que mais explicitamente se rejeita: «Acho que, de certo modo, ela foi um bocado culpada do que aconteceu, porque, sei lá, foi muito orgulhosa». Repare-se que esta crítica à personagem de Carina não altera a sua posição quanto ao final, em que prevalecem valores mais fortes ligados ao amor romântico.

A identificação entre a matriz ideológica da novela e do discurso da entrevista parece-nos clara em alguns aspectos; é significativo que o mito do amor romântico, que organiza grande parte do fio narrativo, seja também o ponto forte do texto anterior. De facto, para esta jovem empregada do comércio (aliás desempregada...) o investimento na procura do parceiro amoroso localiza-se no eixo fundamental da estratégia de vida, sendo o casamento decisivo na autonomização em relação à família progenitora.

São abordados alguns temas para além dos personagens ainda que bastante cingidos àqueles: a marginalidade social, o amor na terceira idade, os ricos e os pobres; temas que decorrem, quer dos valores já referidos, quer das condições de existência da entrevistada, que se podem deduzir dos dados caracterizadores da mesma. De facto, a questão do amor na terceira idade, tal como nos é apresentada, corresponde a uma espiritualização do amor decorrente do mito do amor romântico. As diferenças sociais apresentam-se como uma dicotomia entre ricos e pobres: aqueles necessariamente orgulhosos e egoístas, em confronto com as virtudes do viver do po-

bre, especialmente quando de origem rural. Reencontramos assim o mito da harmonia e bondade dos campos, claramente expresso quando diz: «Mas o André disse que vivia muito melhor quando estava no campo junto do avô».

Quer explícita quer implicitamente reconhece-se que existe uma grande colagem aos códigos de verosimilhança da telenovela: «O Baldaraci, como personagem não podia haver melhor; portanto como director de empresa e, até, como vigarista que ele era»; ou ainda: «A telenovela até mostou duas faces da vida real: o rico e o pobre».

Poderá parecer estranho mas o que mais se valoriza — a paixão amorosa — será aquilo que se apresenta como distante do real: «Amores como o de Carina e do André já não existem! Só nas telenovelas mesmo».

ENTREVISTADO E

SEXO: *feminino* IDADE: *36 anos* HAB. LITERÁRIAS: *4.ª classe* PROFISSÃO: *doméstica (zona rural)* ESTADO CIVIL: *casada* OBS.: *entrevista realizada em grupo*

DISCURSO:

«Foi pena ela ter acabado. Eu acho que ainda havia ali muita coisa para resolver. É capaz de explicar quem é que matou o César? Eu não fiquei a saber! Para mim quem matou foi o Baldaraci; ele é que o matou ou mandou matar. [...] Nem a Valquíria [...] [...] O Cirilo é muito apatetado. Não era um artista assim como o André, nem como os outros.

[...] A Ana Preta sacrificava-se por todos. [...] Existe, sim senhor, existe! A Ana Preta queria ver o André feliz e sabia perfeitamente bem que ele não gostava dela como da Carina, para ser a mulher dele. Eu acho que muitas vezes ela vivia aquilo que estava a fazer, tal e qual como o André fazia aquilo. Há muita gente que faz. É preciso não ser egoísta. A Carina... eu queria ser a Carina para dar uns beijos valentes no André!

[...] O Cirilo, mesmo como artista, acho que os beijos dele não são como os dos outros. Os beijos dele são uma coisa «arrabassada». Acho um bocadinho nojento de mais. [...] O César, aquilo era um papel de as pessoas lhe criarem raiva, das pessoas não gostarem dele. Se eu o apanhasse levava cá quatro murros...

[...] O Baldaraci era muito cómico, por isso é que a gente, talvez, não lhe ganhássemos tanta raiva. O Baldaraci, os papéis que ele faz a gente também não encarava muito bem, mas a maneira como ele fazia na outra parte a gente encarava melhor.

[...] Na família da Valquíria... Eu acho que eles andavam todos muito dominados pela mãe, que não serve para todos. Cada um devia assumir a

sua responsabilidade e não deve andar tão debaixo das saias da mãe. Por isso a Irene se separou do marido por causa da mãe. Se nunca ele se metesse a fazer tantas coisas com a mãe, eles não se separavam. Ele também devia ir um bocadinho pelos conselhos da mulher. Eu falo porque a gente também somos noras e genros. Também não gostava que o meu marido andasse pelos conselhos da mãe e não fosse pelos meus. Eu acho que ele vive é comigo e não com a mãe. Aquela mãe podia ter sido uma boa mãe quando os filhos eram pequenos, mas agora em grandes estragou muito a vida dos filhos.

[...] Não, não concordo que a Geni seja egoísta. Ela andava a querer o bem da mãe, juntar a família. Eu, se me separasse do meu marido, eu acho que o que a nossa filha tinha era tentar juntar-nos. [...] Então, quanto ao resto o que é que a Ana Preta foi dizer ao Baldaraci que casava com ele? Também foi egoísta. Para mim foi mais egoísta que a filha. Também andou a mentir.

[...] Da Aline a gente também não gostava, porque ela tão depressa gostava de um como gostava de outro.

O texto está organizado em torno dos valores da estabilidade afectiva e familiar, altruísmo e humor, presentes nas relações sociais. Os valores de preservação da família dominam o discurso, claramente expresso quando se diz: «Eu, se me separasse do meu marido, eu acho que o que a minha filha tinha era tentar juntar-nos». Por isso também, a desconfiança quanto à liberdade de sentimentos identificada como leviandade: «A Aline a gente não gostava, porque tão depressa gostava de um como gostava de outro».

A denúncia da dominação no âmbito familiar ocupa também um lugar importante. Repare-se, no entanto, que não está em causa a liberdade do indivíduo face aos constrangimentos familiares mas uma crítica ao poder patriarcal em favor do reforço da unidade conjugal: «Cada um deve assumir a sua responsabilidade e não deve andar tão debaixo das saias da mãe... Ele também devia ir um bocadinho pelos conselhos da mulher. Eu falo porque a gente também somos noras e genros».

Também os valores de humor, de ensinamento e dedicação aos outros, se encontram presentes. Eles articulam-se bem com o que já dissemos sobre as relações familiares e as condições de existência da entrevistada. De facto, as relações sociais em meios rurais são fortemente estruturadas pelas relações de parentesco, em que a família é um núcleo importante, até pela base material produtiva — a propriedade fundiária — que, em muitos casos, lhe é suporte.

Os temas cingem-se aos próprios personagens, ou, por extensão, às pessoas que preenchem o espaço de relações sociais da entrevistada. É disso exemplo o tratamento dado à questão da dominação exercida por um personagem da telenovela sobre os filhos, que rapidamente se transpõe

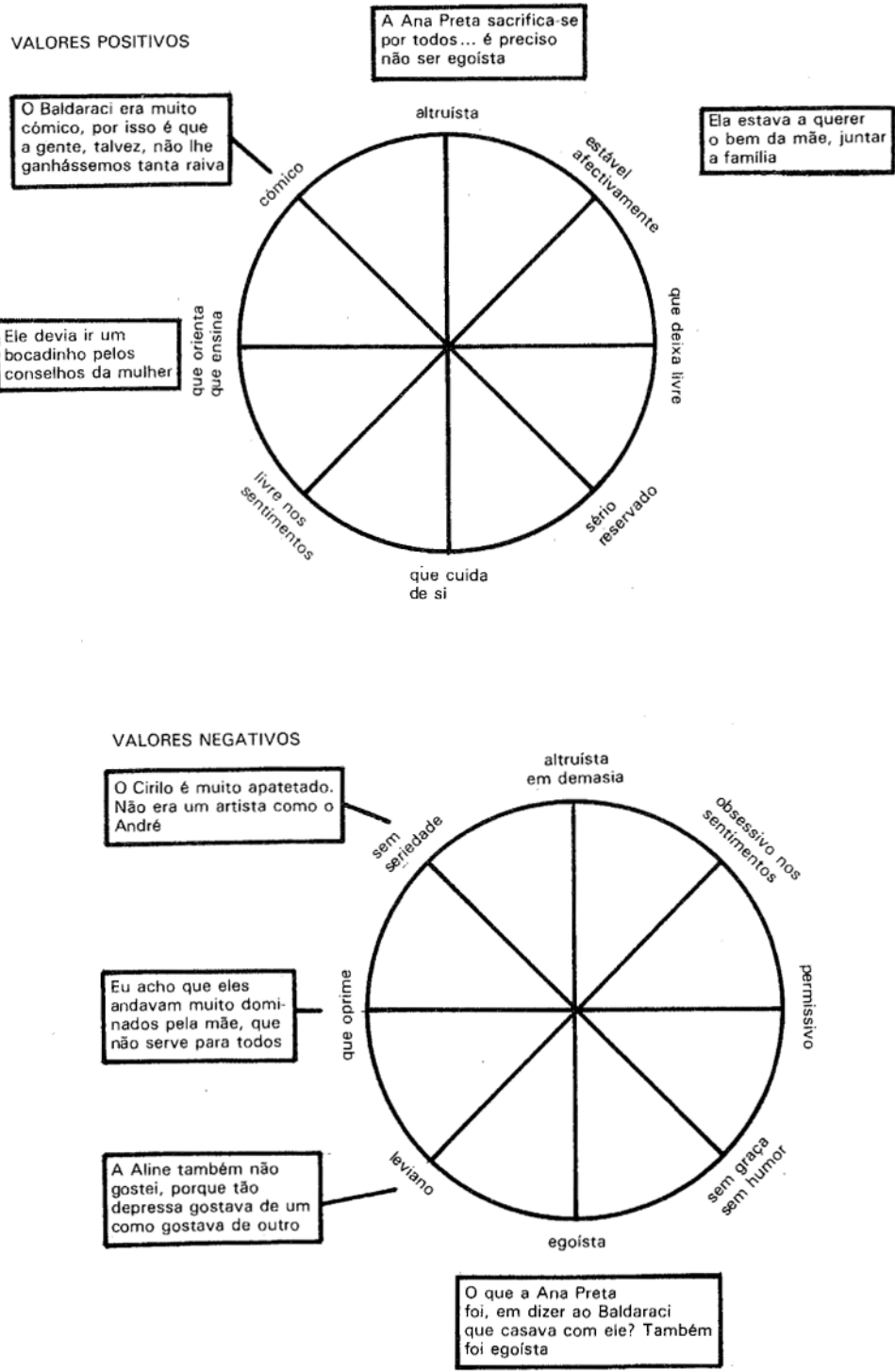


Fig. 5 — Análise dos valores presentes no discurso da entrevistada E

para o campo das relações pessoais: «Também não gostava que o meu marido andasse pelos conselhos da mãe e não fosse pelos meus».

Esta constatação de fraco nível de abstracção — que faz coincidir os temas com os personagens — correlaciona-se com o nível de habilitações científicas e literárias e os *habitus* de meios rurais, em que os saberes assentam, essencialmente, na acumulação de experiência das vivências pessoais, ou transmitidas de geração para geração.

Transpira de todo o texto, embora nem sempre explicitamente, que se compartilha dos códigos de verosimilhança presentes na telenovela. Existem, no entanto, momentos em que a referência é clara e expressa: «A Ana Preta sacrificava-se por todos... Existe, sim senhor, existe!», ou ainda, «Eu acho que muitas vezes ela vivia aquilo que estava a fazer, tal e qual o André fazia aquilo. Há muita gente que faz».

Um bom exemplo de verosimilhança não explicitamente expresso mas latente, será quando se refere ao César: «O César, aquilo era um papel de as pessoas lhe criarem raiva, das pessoas não gostarem dele. Se eu o apanhasse levava cá quatro murros...»

VI. CONCLUSÕES

Interessa agora correlacionar os dados empíricos recolhidos e trabalhados com as nossas proposições iniciais. Relembremos que estava em causa a compreensão dos efeitos ideológicos das telenovelas, da releitura feita pelos receptores operada pela ideologia gerada nas condições materiais de existência.

Porque os aspectos conclusivos se passam a vários níveis, com graus de evidência e tratamento distintos, analisaremos separadamente os pontos mais pertinentes.

A) Diferenciação dos discursos

Uma primeira constatação é essa efectiva reelaboração dos materiais fornecidos na telenovela, que contraria uma plena homogeneização no receptor. De facto, não está simplesmente em causa a diferente reacção quanto à telenovela no seu todo — que vai da rejeição global à mais franca e incondicional adesão — mas, mais importante que isso, a multiplicidade de leituras, muitas delas contraditórias entre si. Reparemos no diferente posicionamento entre a entrevistada *D* — de plena adesão à novela, muito particularmente no aspecto de envolvimento e paixão — e as reacções negativas expressas na entrevistada *A* — em que, precisamente, essa trama amorosa lhe merece a maior censura — ou, mesmo, da entrevistada *B* cujos poucos aspectos positivos detectados são marginais ao amor romântico dos dois personagens principais.

No desenvolvimento e clarificação desta questão importa dizer que esta diversa interpretação dos receptores não se circunscreve a uma diferente selecção dos materiais contantes da novela, mas actua, inclusive, numa diferente leitura das mesmas situações e personagens. Assim, em relação à personagem de Carina os posicionamentos são diferentes, e, por vezes, opostos. Enquanto a entrevistada *B* valoriza a personagem de Carina por ser representativa de uma atitude forte, segura de si, ela é encarada, na generalidade das outras interpretações, pelo seu espírito apaixonado, típico do amor romântico — caso da entrevistada *D*. No entanto, será precisamente esse mesmo comportamento apaixonado e independente que será considerado como egoísta e moralmente duvidoso — caso da entrevistada *A*.

Ainda em relação aos personagens pode dar-se o caso curioso de se eger como mais significativo aquele cujo tratamento na novela é claramente secundário. Estamos a pensar na entrevistada *B* em que a sobrevalorização do personagem de Gilda lhe permite um posicionamento bem preciso quanto à independência, coerência e determinação, que ela reivindica para o estatuto da mulher. É notório que se parte de uma visão ideológica prévia para a selecção dos personagens e das significações.

B) As ideologias dos discursos e as condições estruturais de existência

Depois de termos constatado as diferentes interpretações da telenovela a questão seguinte que se coloca é saber onde elas radicam, isto é, que correlações têm as condições estruturais — materiais e simbólicas — de vivência dos receptores. Embora neste aspecto as posições conclusivas sejam menos consistentes, julgamos puderem ser abertas algumas vias explicativas com o material recolhido.

Neste aspecto, o caso mais claro, e, diríamos, quase exemplar, é-nos dado pelo entrevistado *C*, quer na preocupação dominante quanto ao aspecto da corrupção, quer quanto à desvalorização e desconfiança do amor romântico do par André/Carina, quer ainda na inverosimilhança detectada nas relações de trabalho. Posições que expressam uma ideologia que resulta da sua condição de assalariado produtivo de meios urbanos. Se no que diz respeito às relações de trabalho isso é óbvio, no que se refere à desconfiança em relação ao amor romântico, ela deverá ser compreendida como colidindo com estratégias de segurança afectiva e material.

Também em relação a outros entrevistados se pode constatar essa relação entre a ideologia e as condições estruturais de existência. Um discurso assente na libertação e independência da mulher — e que vê isso mesmo na novela — vem de um quadro médio da função pública, sem com isso querer instituir qualquer forma de determinismo, isto é, devendo ser conjugado com outros dados da sua trajectória de vida. Em contraposição a plena adesão ao enredo amoroso da novela é expresso pela empregada comercial de 26 anos de idade, para quem o casamento é decisivo em termos de estratégia de vida.

C) Produção de real da telenovela e seus limites

Pelo que dissemos anteriormente apenas se poderia concluir de inconsistências da teoria de plena homogeneização no receptor, antes existindo sobretudo um processo de legitimação das ideologias geradas nas relações sociais nas quais os agentes estão inseridos. Posição excessiva se não tiver em conta que, de facto, e dentro de certos limites, as telenovelas têm capacidade de produzirem real, isto é, de alterarem as práticas e representações dos receptores. Será este aspecto que abordaremos seguidamente.

A existência de personagens e situações inspirados em mitos e sistemas de representações largamente enraizados no público receptor, permite inculcação de outros entendimentos e valores que se projectam em novos modelos de comportamento. Prefiguram-se situações tipo com modelos de resposta simultaneamente vistos como verosímeis e adequados. Em muitos casos joga-se com um sentimento de «modernidade» e de colagem aos modelos das *élites* que reforçam a legitimação. Processo cujos limites estão na própria aceitação dos mitos que informam essas situações ou personagens, como já vimos a propósito do amor romântico.

Um outro aspecto da capacidade de produção de real das telenovelas reporta-se a todos os contextos — materiais e simbólicos — em que as representações dos agentes sejam fracas, por se situarem fora do seu horizonte de visibilidade. Incluem-se neste aspecto, quer as imagens do viver das altas burguesias para um público essencialmente pequeno burguês quer os modos de vida de outras culturas ou regiões. Paradigmático desta posição é a afirmação de um dos entrevistados: «Eu, pelo menos pelos jornais e revistas que tenho lido, sei que no Brasil abunda a corrupção...»

Havemos de reconhecer que a captação empírica deste processo de inculcação ideológica se torna difícil pela dinâmica de mudança em jogo, que necessitaria de um estudo evolutivo no tempo para os mesmos entrevistados. Também aqui temos consciência dos limites deste trabalho, reconhecendo, embora, que os eixos fundamentais de análise ganharam suficiente legitimidade para poderem informar futuros, e eventuais, trabalhos neste campo.

NOTAS

1 Em depoimento ao jornal *A Tarde*, de 23/8/84, diz o padre Feliciano Alves: «... há sempre um lastro cultural que vai ficando. Mas, no conjunto das telenovelas, esse resíduo cultural é extremamente pobre. Empobrece-nos, até, do ponto de vista da linguagem».

2 Em depoimento para o jornal *A Tarde*, de 23/8/84, dizia o professor Lindley Cintra: «Na verdade os brasileirismos — ou a forma que o português adquiriu no continente americano — só representam um enriquecimento da língua».

3 Por curiosidade vale a pena acrescentar que a directora de programas da RTP/Madeira veio posteriormente a invocar que havia «falta de rigor sociológico na telenovela». (*Notícias da Tarde* de 30/5/83).

4 Como exemplo bem significativo, J. Avelino Barradas, *A telenovela O Bem Amado*, «Diário de Notícias» de 25/9/84, Cartas ao Director. Aí se diz: «Os responsáveis pela exibição desta telenovela estão, a meu ver, pura e simplesmente a provocar, de uma maneira assaz hipócrita e cínica, a nossa Constituição, na medida em que esta fixa o 'princípio da liberdade religiosa' no seu artigo 41.º».

5 Regis Cardoso (realizador dessa telenovela) em depoimento ao jornal *Sete* de 26/9/84 dizia: «... em 1972 durante as filmagens de *O Bem Amado* chegou-nos à mão um papel que proibia a utilização da palavra *coronel*».

6 Referindo-se a esta última dizia o crítico do *Diário de Lisboa*, Mário Castrim, em 30 de Março de 1984: «Existe em certos meios algum preconceito contra a novela brasileira. Pontualmente, digamos com justificação. Acredito que em grande medida diante de *O Bem Amado* esse preconceito se esbate». Num sentido muito análogo se pronuncia o crítico de *O Diário* (10 de Agosto de 1984) quando diz: «A telenovela como género, apelando inevitavelmente para um *consumo* quotidiano e alongado que tenda a provocar viciação, não é o mais desejável género de TV que possa imaginar-se», no entanto esse mesmo crítico, e em relação à telenovela *O Bem Amado*, diz: «está dirigida para a inteligência do Público e não para sentimentalismos fáceis ou para camadas mais superficiais de humor».

7 Neste aspecto é curioso registar a influência induzida pela telenovela de origem peruana *Simplesmente Maria*. Quando da sua projecção no México verificou-se um acréscimo de venda de máquinas de costura em paralelo com um repentino desejo de aprender a coser à máquina das empregadas domésticas. De facto, um personagem feminino da novela conquistava uma certa independência e ascensão social por esse meio.

8 Cf. Marshall Macluhan, *La Galaxie de Gutenberg*, Paris, Marmelade, 1967; idem, *Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem*, S. Paulo, Cultrix, 1970.

9 Cf. Herbert Marcuse, *L'Homme Unidimensional*, Paris, Les Editions Minuit, 1968.

10 Cf. Edgar Morin, *L'Esprit du Temps*, Paris, Granet Fasquelle, 1962.

11 Cf. João Paulo Monteiro, «Telenovelas: a propósito da cultura de massa» *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 4/5, Out. 80.

12 Cf. Louis Althusser, *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*, Lisboa, Presença/Martins Fontes, 1980.

13 Sobre esta questão ver: Maurice Godelier «The Ideal in the Real», in *Culture Ideology and Politics*, Londres, Routledge & Regan Paul, 1983.

14 Cf. Paul Lazarsfeld, Bernard Berelson, Hazel Gaudet, *The People's Choice, How the voter makes up his mind in a a presidencial campaign* Columbia University Press, New York, 1968 (anteriores edições de 1944 e 1948).

15 Cf. Joseph Klaffer, *The effects of Man Communications*, The Free Press of Glencoe, 1960.

16 Cf. Richard Hoggart — *La Culture du Pauvre*, Paris, Minuit, 1970.

17 Cf. Eliseo Veron, «Seminosis do Ideológico e do Poder», *Communications*, Paris, (28) 1979; idem *A Produção de Sentido*, S. Paulo Cultrix, 1980.

18 Conceitos desenvolvidos por Elísio Veron, *ob. cit.*

19 Cf. Denis de Rougemont, *O Amor e o Ocidente*, Lisboa, Morais, 1982, 2.ª ed.

20 Declarações e outros dados sobre a telenovela, extraídos de um folheto da responsa-

bilidade da Rede Globo do Brasil e enviado para a RTP aquando da compra por esta empresa da referida telenovela.

²¹ Folheto da Rádio Globo, já citado.

²² Elísio Veron, *ob. cit.*

²³ Foram entrevistadas dezoito pessoas das quais seleccionámos cinco para este trabalho, mas que se procurou recobrir um leque diferenciado social e culturalmente. Para assegurar essa diferenciação, julgou-se pertinente, numa primeira análise, que fossem contempladas as diferenças: sócio-profissionais, de sexo, de habilitações literárias, de idade, e, ainda, entre meio urbano e rural.

A utilização da entrevista não directiva, tendo em vista a sua análise em profundidade, decorre também do entendimento teórico do problema.

Pretende-se a reconstituição de uma matriz ideológica a partir da interpretação/descodificação dos «traços» presentes no discurso. Este procedimento distingue-se da simples validação empírica do ajustamento de uma dada ideologia — construída aprioristicamente — a uma dada camada social. Assim sendo, interessa que o nosso entrevistado organize o mais livremente possível o seu discurso, deixando nele as marcas da matriz que o gerou.

²⁴ Técnica de análise proposta por Michel Fustien — *Pratique de la dialectique*, Paris, Les Editions Es F, 1980.