

Como as telenovelas servem para articular culturas híbridas no Brasil contemporâneo?¹

THOMAS TUFTE
(Universidade de Copenhague)

Resumo

O texto discute o lado culturalmente expressivo e socialmente dinâmico do gênero *telenovela* através de sua especificidade narrativa como "moderno contador de histórias". A partir da análise da *Rainha da Sucata*, o autor propõe a "zona cinza" como uma esfera híbrida de significação na recepção das telenovelas.

Palavras-chave: gêneros de massa, telenovela brasileira, recepção, narrativa, *Rainha da Sucata*.

Resumen

El texto discute el lado culturalmente expresivo y socialmente dinámico del género *telenovela* a través de su especificidad narrativa como "moderno contador de historias". A partir del análisis de *Rainha da Sucata* el autor propone la "zona gris" como una esfera híbrida de significación en la recepción de las telenovelas.

Palabras clave: géneros masivos, telenovela brasileira, recepción, narrativa, *Rainha da Sucata*.

Abstract

The paper shows the socially dynamic and culturally expressive sides of the *telenovela* genre through its specific narrative as a modern storyteller. From the analysis of *Rainha da Sucata*, the author indicates the "grey zone" as a signification in the reception of *telenovela*.

Keywords: genres, brazilian *telenovela*, reception, narrative, *Rainha da Sucata*.

Como as telenovelas servem para articular culturas híbridas no Brasil contemporâneo?

Para responder a esta questão, eu irei primeiramente apresentar o que é uma telenovela e o que são culturas híbridas no Brasil contemporâneo. Posteriormente, entrarei mais na resposta da questão pela elaboração de três descobertas principais a partir do estudo de caso em meu Ph.D. (Tufté, 1994). Estas descobertas servem neste artigo como teses de trabalho:

1. Primeiramente, que as telenovelas são uma extensão das histórias contadas verbalmente antigamente.
2. Em segundo lugar, que a **mediação** entre telenovelas, espectadores e a sociedade circundante, ocorre principalmente em uma esfera híbrida de significação, que eu denomino como **zona cinza**.
3. Finalmente, a recepção de telenovelas é múltipla, ambivalente e estruturada ao longo de dois discursos principais, o discurso pessoal e o discurso de classe.

Deixe-me primeiramente apresentar o gênero ao qual este artigo se refere. A telenovela, que é a "soap opera" (melodrama) da América Latina, é um gênero que está fortemente presente nas vidas dos latino-americanos. Em 6-8 meses consecutivos, uma telenovela é exibida diariamente, seis dias por semana. Três, quatro ou até cinco novelas são exibidas todos os dias,

apenas na Rede Globo, a maior rede de TV do Brasil. As médias de audiência são de 50%-55%, freqüentemente alcançando picos de 60%, 70% e até mais. Se você considerar também a variedade de textos de mídia secundários no rádio, TV e mídia impressa, as telenovelas constituem um gênero que tem uma popularidade, uma presença e uma influência na vida diária, que deve ser difícil encontrar algo semelhante em qualquer outro lugar do mundo.

Entretanto, muito freqüentemente, as telenovelas têm sido categorizadas apenas como produtos comerciais alienantes. Apenas há alguns anos tem sido dada atenção acadêmica séria a este gênero (Fadul, 1989). Eu espero, a seguir, ter a capacidade de mostrar os lados culturalmente expressivos e socialmente dinâmicos deste gênero fascinante.

Telenovelas

As telenovelas, como um gênero, são narrativas melodramáticas que - além de serem produtos comerciais - surgiram da história de cultura popular. Elas possuem matrizes históricas em antigas tradições de contar histórias verbalmente e literariamente, assim como em contagem de história via mass media mais recente. Com 44² anos de telenovelas e com quase 50 anos de rádio-novelas, a maioria dos brasileiros nasceu com novelas como parte de sua vida cotidiana.

As telenovelas brasileiras são **obras abertas** possuindo tipicamente 24 capítulos gravados e mais 15-20 já escritos quando vão ao ar. O autor normalmente mantém aproximadamente 20 capítulos à frente daquele que está no ar. Uma telenovela é desenvolvida normalmente em 150-200 capítulos³.

As telenovelas são, em primeiro lugar, cheias de emoção e suspense. A base da narrativa ocorre mais freqüentemente em uma história de amor e é estabelecida como um drama constante entre personagens bons e maus. O potencial de identificação encontra-se no universo humano comum de sentimentos. Entretanto, uma dimensão de classe está sempre claramente presente nas telenovelas, freqüentemente personificada pela mobilidade social ascendente de uma das principais personagens femininas.

A **estrutura da narrativa** encontra-se tipicamente em três fases principais (Pignatari, 1984). A primeira fase é um prelúdio de 30-40 capítu-

los onde uma série de possibilidades narrativas são deixadas abertas, 2-3 temas são enfatizados e os personagens são bastante vagos. Na fase central, de no mínimo 100 capítulos, a trama se desenvolve. Neste ponto, os personagens assumem perfis mais claros, e as tramas primária e secundária são hierarquizadas e se tornam mais claras. A narrativa continua apenas lentamente e sofre algumas mudanças baseadas na resposta do público, que atualmente é parcialmente registrada em pesquisas de audiência e parcialmente na resposta direta dos telespectadores apresentadas em cartas e telefonemas às redes de TV e especialmente aos atores.

Na terceira fase, de aproximadamente 30 capítulos, é realizado o encerramento da narrativa. Alguns personagens são repentinamente modificados, alguns desaparecem e surgem novos personagens no sentido de dar à trama muitas peças a serem encaixadas. Dependendo da popularidade de uma telenovela, ela é ou prolongada ou encurtada. Se um personagem é popular, seu papel pode receber mais prioridade e mais capítulos podem ser escritos.

Em resumo, o longo período da narrativa principal, a repetição de um capítulo para outro, os dramas, o suspense e a emoção - tudo isso se funde em uma forma melodramática de expressão que se encaixa bem na vida cotidiana dos brasileiros. Os muitos capítulos, a linguagem coloquial e os temas reconhecíveis criam uma familiaridade com a telenovela que facilita a integração das telenovelas a esta vida.

Brasil contemporâneo - culturas híbridas nas periferias urbanas

Se observássemos brevemente agora a sociedade brasileira contemporânea na qual as telenovelas fluem, ela é muito complexa: 155 milhões de brasileiros, 70% dos quais possuem algum grau de origem africana, e então novamente frequentemente misturados com origens alemã, portuguesa, libanesa, japonesa ou até polonesa, em adição aos índios nativos do Brasil. É impossível descrever um brasileiro "típico". O processo de desenvolvimento desigual, descontínuo e socialmente conflitante no Brasil é adicionado à complexidade da sociedade brasileira.

O hibridismo de culturas é portanto um conceito global muito prático indicando esta complexidade. O antropólogo argentino Nestor García

Canclini fala de culturas híbridas como sendo a nova realidade cultural sob a qual vivem as massas urbanas da América Latina (Canclini, 1989). Em meu estudo, trabalhei explicitamente com uma noção de cultura entendida como manifestações concretas de estruturas sociais (Leal, 1985: 12 ss). Os fatos sociais são mediações entre dois níveis - por um lado as condições históricas que contextualizam fatos sociais específicos e por outro lado a estrutura complexa da sociedade. Apresentada a sociedade brasileira, o resultado é uma variedade de culturas híbridas.

Meu foco empírico foi voltado para mulheres em bairros selecionados dentro desta "nova realidade cultural". Não devemos esquecer que, quando eu focalizo em áreas urbanas de baixa renda, este tipo de área é a mais encontrada no Brasil. 60% de todos os brasileiros, ou quase 100 milhões de brasileiros vivem na pobreza ou pobreza extrema, de acordo com as definições da ONU. Muitos destes vivem nas periferias urbanas. Quando eu me volto para as mulheres, é porque descobri que as mulheres são as principais portadoras e articuladoras das culturas híbridas (Tufté et al, 1990).

O que foi desenvolvido nos bairros que estudei em minha análise de caso, é uma *identidade de bairro* refletindo a interação social, étnica e cultural. Entre as mulheres do meu estudo de caso de Ph.D., identifiquei cinco elementos principais constituindo o que eu denomino como *identidade sócio-emocional*, elementos que refletem o hibridismo das culturas em que vivem e das quais fazem parte. Estes cinco elementos foram:

1. **Uma preocupação e responsabilidade pela família**, voltada a todos os membros da casa. As mulheres possuem um alto grau de lealdade com as pessoas com as quais elas possuem laços "sanguíneos", incluindo toda a família ampliada à qual elas abrem seus lares. O sincero senso de responsabilidade entre as mulheres freqüentemente resulta no fato delas terem dois trabalhos; um doméstico, mantendo a casa, e o outro fora de casa, ganhando dinheiro.
2. Uma luta diária, e freqüentemente uma meta ambiciosa, é obter **uma casa própria bonita e decente**. Sua dignidade como seres humanos está muito mais ligada à organização de sua casa, mantendo-a limpa e em ordem. Isto ficou expresso também nas decorações das paredes e no cultivo de pequenas plantas e flores na frente de suas casas.
3. As mulheres possuem todas uma forte solidariedade umas com as outras, expressa em uma **forte rede social**. Esta é uma clara estratégia de

sobrevivência que tem a ver com o preenchimento das necessidades mínimas das famílias umas das outras, mas é também um meio de tornar as coisas mais fáceis e mais agradáveis.

4. Entre as mulheres negras, um **discurso racial** faz parte de sua identidade pessoal, refletindo suas experiências regulares com a discriminação racial, quando nas compras, esperando no ponto de ônibus e quando procurando empregos.

5. Quando se relacionando com o mundo ao redor delas, uma **consciência de classe e um sentimento de marginalidade** estão presentes entre todas elas. Elas sabem muito bem que são pobres, pertencentes à classe menos privilegiada. Elas têm consciência de sua posição social. Entretanto, a maioria delas revela claramente sonhos e aspirações de mudança social ou, ao invés disto, ascensão social.

Telenovelas como o moderno contador de histórias

Entrando agora em uma discussão da minha primeira tese de trabalho, deixe-me dar alguns exemplos das ligações entre as telenovelas e as diferentes tradições de contagem de histórias no Brasil. Ambas preenchem um papel articulado e ativo em seus respectivos contextos.

A **contagem de histórias** em sua forma tradicional esteve em seu auge até a década de 1950. No nordeste do Brasil, histórias eram contadas espontaneamente, em determinados momentos tanto durante o trabalho coletivo quanto em uma pausa nos campos ou como uma atividade de tempo de lazer. As histórias de Trancoso, conhecidas na comunidade local de Cariri, no estado nordestino do Ceará, eram histórias de ficção, classificadas pela comunidade como histórias originalmente contadas por um homem chamado Trancoso. Ninguém sabe quem foi ele. As histórias são longas, sem fim e não são realmente acreditadas como verdadeiras. Por exemplo, nelas os animais falam. Algumas vezes elas incluem alguns fatos que provavelmente ocorreram na vida real (Lima, 1985).

Uma pessoa que aparece freqüentemente nas histórias de Trancoso é o *turco*, um turco. Esta pessoa é sempre grande e malvada, com origem nas histórias provenientes da Península Ibérica e do horror das guerras e conflitos entre os portugueses ou espanhóis e o Império Otomano. Outras histórias têm origem em eventos que aconteceram na história recente da

região, como o levante popular contra a oligarquia da região, as histórias quase míticas de Padre Cícero, um padre que se tornou prefeito da cidade e ajudou os pobres.

As histórias tiveram, até a década de 1950, a mesma função na comunidade, como entretenimento semelhante a jogos e danças. Elas eram contadas tanto nas áreas rurais quanto nas áreas urbanas (Lima, 1985: 67). Nas áreas rurais, as histórias de Trancoso eram contadas por pessoas que viviam em sítios ou pelos empregados das fazendas. A contagem de histórias constituía um momento de alívio, relaxamento e inspiração.

Ela entrou em declínio na década de 1950, parcialmente por causa do surgimento dos meios de comunicação de massa, como o rádio, revistas e televisão, e parcialmente por causa da introdução de novos modos de produção nas áreas rurais. Anteriormente as pessoas costumavam reunir-se na casa do proprietário da colheita, que tinha que ser limpa, e então as histórias eram contadas. Este modo de reunião acabou com a introdução de meios mais rápidos e mais eficazes de limpar as colheitas. As novelas no rádio e posteriormente na TV tornaram-se portanto o novo modo de ouvir histórias.

A **literatura de cordel**, ou "os versos do mercado", constitui uma outra matriz da telenovela. Impressa em pequenos livretos, ela mistura gêneros, incorporando notícias a entretenimento, apresentando problemas religiosos, políticos, sociais e culturais. Os versos de mercado são uma tradição da contagem de histórias baseada na literatura de versos, sendo lidos ou mais freqüentemente cantados em ambientes públicos como mercados, praças e esquinas. Originários da Península Ibérica, eles cresceram como uma forte tradição no Brasil, especialmente entre os camponeses pobres, pequenos e freqüentemente sem terra do sertão do nordeste do Brasil.

Um grande problema surgido nos versos de mercado é a vida cotidiana no sertão, refletindo o desejo dos camponeses pobres de vingar a injustiça social. O líder bandido **Lampião** e seu grupo, os **cangaceiros**⁴, foram freqüentemente assuntos dos versos de mercado, como foco em seu machismo, sua força física e sua luta heróica a favor dos pobres. Na década de 1930, eles varreram o nordeste brasileiro, roubando dos ricos e ajudando os pobres, como Robin Hood. A história de Lampião também apareceu como uma mini-série, em 1982, na TV Globo.

Como nas telenovelas, os versos de mercado constituem uma narrativa contínua, com espaço para inspiração e dialética, contendo uma sinceridade no tempo e uma sinceridade no modo pelo qual são produzidos. Como

as telenovelas, eles possuem também um autor específico cujo trabalho se torna conhecido pelas características específicas do autor. Finalmente, o fato dos versos de mercado ou literatura de cordel serem um produto de consumo tentando atingir um público apresenta alguns dos mesmos mecanismos desenvolvidos na indústria cultural.

O circo é uma outra matriz histórica, quase sempre negligenciada no estudo da origem da telenovela. Como as duas tradições descritas anteriormente, o circo tem sua origem na cultura verbal popular, remontando às feiras da Europa Medieval e às origens do melodrama (Martín-Barbero, 1993a: 114 ss). No Brasil, a tradição foi semelhante. As companhias viajantes de acrobatas, trapezistas, palhaços, mágicos, músicos e domadores de animais montavam suas tendas de circo em vilas e cidades, preferencialmente tentando chegar na época de feriados religiosos, quando o povo das áreas rurais próximas vinha à vila para orar ou apenas para participar das reuniões e eventos sociais ligados a esta data (Milanesi, 1978: 39).

O circo procurava contar histórias, mais freqüentemente comédias e freqüentemente com situações grotescas. Era freqüentemente utilizado um simbolismo exagerado, enfatizando gestos, emoções e ação. As palavras tinham menos importância do que os truques técnicos e ópticos, e a música e som tocados desempenhavam um papel importante na ênfase de momentos domésticos. Alguns destes elementos foram transportados para as formas de narrativa mediada de massa apresentadas primeiramente no rádio e posteriormente na televisão, especialmente em telenovelas.

Resumindo, o circo, literatura de cordel e contagem de histórias em conjunto constituem matrizes históricas fundamentais à telenovela. Sociabilidade, atividade coletiva e entretenimento são alguns dos denominadores comuns na análise do papel que estas expressões culturais populares desempenharam na história brasileira. As telenovelas assumiram agora muitas destas funções sociais. Em outras palavras, o papel de mediação das telenovelas no Brasil contemporâneo é uma extensão de antigas práticas sociais e culturais.

Vivendo com um aparelho de TV

A partir de meus próprios dados empíricos, descobri que estas novas práticas sociais e culturais ligadas ao ato de assistir telenovelas, estão

enraizadas em uma esfera sócio-cultural especial (Tufte, 1992 e 1994). Esta esfera é caracterizada por uma determinada organização de tempo e espaço que apresentarei a seguir.

O antropólogo brasileiro Roberto DaMatta serviu como uma grande fonte de inspiração em minha conceitualização desta esfera especial. DaMatta, em seu livro *A casa e a rua* (DaMatta, 1991), fez uma análise completa dos conceitos de tempo e espaço na vida cotidiana brasileira. Ele argumenta que na sociedade brasileira existem formas paralelas de tempo e espaço. Ele faz uma diferenciação entre três discursos de tempo e espaço, a casa, a rua e o que chama de outro mundo. Eles estão ligados a três esferas diferentes de significação, marcadas por diferentes códigos de conduta e possuindo, cada uma, uma linguagem específica.

As três esferas são complementares e difíceis de separar. Um código de conduta pode muito bem prevalecer, condicionado especialmente por nível de classe. Todos os grupos sociais dominados, sejam de migrantes das áreas rurais, empregados ou trabalhadores no setor informal, tendem a utilizar o que DaMatta chama de **linguagem da casa** (DaMatta, 1991: 54). Este discurso é baseado principalmente em **valores morais**, com referência a uma moral que parece ser dada por um poder superior, um Deus.

Em oposição a este discurso, encontra-se aquele dos segmentos dominantes da sociedade, que utilizam a **linguagem da rua**. Eles nunca utilizariam referências morais e foco em contatos e valores pessoais em seu discurso. Para eles, as leis são o princípio de orientação, juntamente com mecanismos impessoais da lógica do sistema capitalista, modos de produção, conflito de classes e orientação de mercado. De acordo com DaMatta, a "rua" é uma esfera com pouca segurança. É um local perigoso, onde a lei impõe igualdade. Isto pode parecer estranho - dependendo da óptica cultural com a qual se vê isto - mas a lei significa algo negativo. Você pode perder sua identidade pessoal, se tornar anônimo.

Finalmente, DaMatta opera com a **linguagem do outro mundo**:

...refere-se a um sistema que, de modo intrigante, é relativo à igualdade superficial e que é apresentado em códigos legais de inspiração estrangeira, geralmente separados de nossa prática social; possui uma estrutura hierárquica, recusando-se a assumir um dos códigos como seu código exclusivo e dominante e preferindo sempre uma relação entre os dois (DaMatta, 1991: 56).

O "outro mundo" de DaMatta, como eu o interpreto, demonstra conotações religiosas, com referência à história católica do Brasil Colonial, mas também com referências a outras formas de manifestação religiosa.

Esta categorização das práticas sociais do homem constitui uma óptica especial sob a qual a vida cotidiana é vivida, incluindo o ato de assistir televisão e a apresentação do significado do mesmo. Os conceitos de DaMatta das três esferas diferentes foram muito úteis em minha análise de meus dados empíricos. Entretanto, minha análise de como o fluxo de telenovelas entra na vida cotidiana aponta na direção da existência de uma esfera híbrida autônoma de significação definida ao longo de alguns parâmetros temporais e espaciais específicos. Deixe-me explicar abaixo.

Quando a TV e as telenovelas nas décadas de 1960 e 1970 surgiram de forma massiva nos lares de muitos brasileiros, o **ato de assistir TV substituiu gradualmente outras atividades sociais**, especialmente outros hábitos de mídia, como ouvir rádio. Como mencionei no início, o ato de assistir telenovelas ganhou rapidamente uma presença maciça na vida cotidiana, dominando o horário nobre quase completamente. As mulheres, em meu caso, assistiam uma média de mais de três telenovelas por dia.

Na organização do **tempo**, o fluxo diário de telenovelas estimula um conceito de tempo linear quanto cíclico. Por um lado, as pessoas adaptam suas rotinas diárias à programação. Portanto, elas se tornam muito conscientes do tempo e obtêm um entendimento racional do mesmo como algo concreto que pode ser abundante ou, quando arriscando perder a telenovela programada, o tempo pode se tornar muito limitado.

Entretanto, o que é ainda mais forte é o ritmo global da telenovela. A presença diária de uma telenovela por 6-8 meses, seus dramas pessoais identificáveis, a narrativa repetitiva e a linguagem coloquial contribuem para **transcender a percepção de tempo linear e, ao invés disto, estimula um entendimento cíclico do tempo.**

Raymond Williams determinou há alguns anos a exibição interligada e contínua de programas de TV durante uma noite como **fluxo**, indicando portanto a falta de limites claros entre um programa e outro dentro de uma transmissão noturna (Williams, 1975: 90 ss). Entretanto, onde Williams lidou principalmente com o personagem de fluxo visto na política de exibição **horizontal**, minhas descobertas, que descrevi acima, indicam mais na direção do fluxo possuindo uma **natureza vertical**. As narrativas são ligadas de um dia para o outro, onde a falta de limites tende a ocorrer mais entre

o capítulo de ontem, hoje e amanhã de uma narrativa específica do que entre as três telenovelas exibidas uma após a outra todas as noites.

Se nós observarmos a organização do **espaço** na zona cinza, o ato de assistir TV é organizado de acordo com determinados códigos sociais e culturais. Todas as atividades domésticas coletivas se realizam na zona cinza, interligadas com visitas contínuas de parentes, vizinhos e amigos. Ela não é nem uma esfera privada nem uma esfera pública, mas uma **esfera coletiva**.

Fisicamente falando, ela não é privada. Há uma esfera, consistindo da cozinha e dos quartos, que é mais privada. Ela é freqüentemente separa-

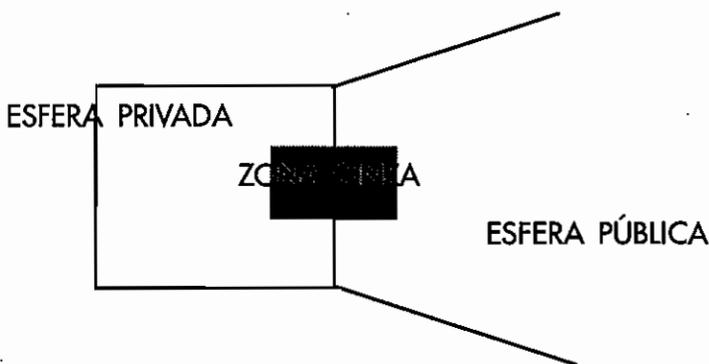


Tabela 1: A zona cinza - uma esfera híbrida de significação

da da sala de estar por uma cortina ou um pequeno ambiente. A zona cinza, entretanto, também não é pública. Ela é a sala mais próxima da rua, onde as pessoas entram, olham, conversam umas com as outras. As janelas e portas abertas enfatizam o relacionamento íntimo entre a zona cinza e a esfera pública. Entretanto, o resultado desta constituição física indistinta, não sendo nem pública nem privada, é esta zona intermediária, a zona cinza.

Além disto, a zona cinza não é, diferentemente de muitos outros espaços da vida cotidiana, um espaço especificamente de mulheres ou especificamente de homens. Enquanto os homens possuem seus bares e locais de reunião específicos em esquinas e quarteirões, e enquanto as mulhe-

res dominam a cozinha, quintais e mercados, a zona cinza é um espaço coletivo, tanto para homens quanto para mulheres.

Finalmente, a zona cinza é caracterizada por ser um espaço de som coletivo. O aparelho de TV ligado, conversa, crianças brincando, ruído do tráfego, pessoas entrando e saindo, o som das panelas na cozinha. A interseção de tudo isto cria um espaço de som específico, que torna impossível a audição se você estiver em uma esfera pública ou privada. Falando literalmente, a zona cinza possui dois ouvidos, um no interior da casa e um na rua.

Em resumo, esta análise dos usos sociais da televisão apresentou alguma explicação quanto aos meios pelos quais as pessoas se relacionam com o fluxo diário de telenovelas. O fato é que a televisão é colocada na esfera mais social das casas. Aqui as pessoas relaxam e desfrutam a companhia umas das outras, elas estão normalmente ocupadas com diferentes atividades sociais enquanto se reúnem ao redor do aparelho de TV assistindo uma telenovela. A convivência com o aparelho de TV e com as telenovelas, expressa na zona cinza, contribui portanto para um meio específico de estar junto, influenciando a constituição das culturas híbridas das massas urbanas na América Latina.

Telenovelas - construindo a ordem simbólica da vida cotidiana

Em relação à terceira tese de trabalho destacando a recepção ambivalente e múltipla de telenovelas que é estruturada ao longo de dois discursos, deixem-me inicialmente apresentar os dois discursos (Tufte, 1994). Um é o discurso pessoal que cobre uma associação e identificação emocional com sociedades como família e comunidade, assim como uma identificação com determinados papéis das mulheres. O drama amoroso, sendo central em todas as telenovelas, abre para a identificação e envolvimento.

O outro é o discurso de classe adicionando a estratificação social às categorias de identificação emocional. O discurso de classe não é unicamente ligado à situação material, mas também às características imateriais, como qualidades humanas, estética, gosto e hábitos sociais. A consciência das mulheres de um discurso de classe no texto difere muito de uma mulher para outra.

A telenovela que focalizei e de minhas conversações com as mulheres era denominada "A Rainha da Sucata", e foi escrita por Sílvio de Abreu. Era uma história sobre uma mulher pobre em São Paulo cujo pai fez uma fortuna através da reciclagem de lixo, ferro velho e outras sobras que ele encontrou. Esta mulher, Maria do Carmo, assumiu a empresa do pai e então a narrativa se desdobra ao redor de seu drama amoroso, estando apaixonada por um antigo colega da escola secundária que é muito rico. Seus antecedentes proletários fazem ela sofrer bastante quando está entre os ricos.

Se nós observarmos o discurso pessoal das leituras das mulheres, elas revelam dois interesses e preocupações principais. Um é a busca por relações pessoais mais harmônicas, refletindo que muitas das espectadoras obviamente tiveram - continuam a ter - experiências pessoais desagradáveis na vida cotidiana. O outro é a popularidade do melodrama. As mulheres são muito afeccionadas por melodrama e enfatizam a abundância da emoção como uma razão principal por elas gostarem das narrativas. A emoção expressiva parece ser um elemento integrante das identidades pessoais e do caráter das mulheres.

Quando perguntando às mulheres porque elas gostaram de uma telenovela, a maioria das respostas era relativa a ficar emocionalmente envolvida. Tomemos alguns exemplos: "oh, era cheia de emoção" (Ana, 20, Calabar), "a novela emocionou bastante as pessoas" (Clara, 27, Calabar) ou "foi muito tocante" (Ilda, 41, Vila N.O.).

Além disto, a preocupação com e a responsabilidade pela família é central. Isto se refere em sua identificação com as relações freqüentemente conflitantes entre pais e filhos, homens e mulheres, irmãos e irmãs. Valores como unidade, amor e compreensão mútua são os enfatizados quando as mulheres são solicitadas a apresentar resumos das telenovelas favoritas e quando são solicitadas a destacar elementos positivos. De muitas maneiras, as complicações pessoais, passando por desrespeito, traição e rompimentos pessoais de todos os tipos, refletem sua própria realidade social. Seus antecedentes são freqüentemente marcados por vários relacionamentos com homens e, freqüentemente, uma série de experiências pessoais desagradáveis.

As telenovelas, apesar de poderem parecer excessivamente dramatizadas e com uma representação familiar distorcida, atingem alguns dos núcleos centrais da experiência de vida pessoal das mulheres e suas preocupações básicas sobre a vida familiar cotidiana.

Em anos recentes, mais e mais **temas tabu têm se tornado problemas-chave em telenovelas**, como por exemplo um caso de amor entre uma mulher casada e um padre ou um caso de amor entre duas pessoas que posteriormente na história descobrem ser irmão e irmã. Estes problemas questionam as normas e valores nos quais as relações pessoais na sociedade brasileira estão baseadas. Eles desafiam estruturas relacionais e códigos morais. Entretanto, embutidos em cenários identificáveis e com personagens realísticos, os problemas não são normalmente rejeitados, mas são debatidos.

Em resumo, a análise do discurso pessoal proporciona muitas informações confirmando a ambivalência da recepção, assim como as articulações dinâmicas de cultura para as quais as telenovelas contribuem.

O discurso de classe

Se observarmos agora o discurso de classe, a **mobilidade social** da principal personagem feminina é frequentemente um elemento central da narrativa, estimulando a identificação entre mulheres de baixa renda. A maioria das mulheres, em meu caso, possuíam esta ambivalência entre sonhar com uma vida fácil, invejando as personagens da telenovela, suas casas, carros e roupas, mas por outro lado voltando-se para os elementos positivos entre elas próprias e seus semelhantes. Eva, 32 anos, de Santa Operária, é a que discorre isto mais claramente, falando sobre os valores, o amor e a unidade encontrada no povo brasileiro:

"Nós estamos cientes que não escolhemos nossas próprias vidas. Nós somos colocadas nelas, e é óbvio que fazemos o melhor que podemos para obter uma vida melhor do que esta. Nós sempre tentamos melhorar nossas vidas, mas os poderes que estão contra nós são muito fortes. Nós nos acostumamos a viver uma vida modesta, e então nós somos também mais felizes com uma vida simples. Nós temos uma compreensão mútua maior, mais harmonia. Nós sabemos que aqueles que têm toda aquela riqueza não têm o que nós temos."

Ao invés de um duro esforço diário para sobrevivência juntamente com um esforço para transformação social, Eva encontra conforto nas fortes normas de unidade e amor encontradas em seu estrato social. Em sua análise dos ricos, Eva os caracteriza como pessoas infelizes, lutando por poder,

prestígio e um status social que pode ser obtido apenas através de uma luta constante e desonesta por dinheiro. Seus valores básicos diferem fundamentalmente daqueles que Eva argumenta que ela e seus amigos de baixa renda possuem. A meu ver, isto tende a ser uma idealização de suas próprias normas e valores, uma simplificação das normas dos outros como um modo de encontrar uma explicação à luta diária pela sobrevivência.

A despeito de um claro discurso de classe nas leituras, os retratos físicos das classes sociais nas telenovelas tendem a não ser tão fisicamente explícitos quanto na vida real. Nunca são vistas ruas sujas e bairros pobres e os bairros de trabalhadores são sempre construídos de modo quase irreconhecível, sendo mais limpos, mais bonitos e sempre mais prósperos e mais ricos do que na vida real. Não obstante, o leitor compreende claramente quais são os "ricos" e quais são os "pobres". A linguagem é um dos indicadores de diferença de classe.

Linguagem conotando classe

Uma interpretação social da narrativa é claramente percebida na linguagem que as mulheres utilizam sobre os personagens e a narrativa em geral. Todas elas utilizam expressões como "subir na vida", "lá em cima - aqui embaixo", "lutar para chegar lá" e "subir-cair". Existem muitas outras expressões similares, e o que todas elas têm em comum é a expressão de uma filosofia de vida simplificada entre as mulheres de baixa renda - provérbios internalizados dizendo que "você não deve desistir", "mantenha sua cabeça erguida", "há uma razão para tudo", "vá em frente". Estas expressões não apenas contribuem para uma filosofia de vida simplificada, elas também contribuem para manter o *status quo*. Se algumas pessoas mais politizadas pregam transformação social, organização e mobilização, os menos politizados freqüentemente rejeitam a participação dizendo que a vida pode ser dura, mas "o que podemos fazer?", dizendo implicitamente que é impossível mudar ou melhorar a situação.

Humilhação e sofrimento

O aspecto do sofrimento é central na recepção de telenovelas entre mulheres de baixa renda. O esforço para manter seu orgulho pessoal se torna essencial. A dignidade e o orgulho são tudo o que uma pessoa possui

quando tudo mais está perdido ou fora de alcance. Eva expressa isto claramente:

"... os pobres são muito humilhados, muito pisados. Nós não somos considerados nada, somos considerados animais. A sociedade não nos aceita, e é por isto que sofremos tanto. A história dela era parecida (história de Maria do Carmo, ed.). Ela subiu graças a muito sofrimento, renúncia e tudo mais. Mas antes, quando ela ainda era pobre, ela era desprezada na escola, como meus filhos (...).

Geralmente, aqueles que lutam, aqueles que erguem sua voz aqui no mundo somos nós, nós que sofremos mais. Enquanto isto, nós não temos nada a perder, nós já perdemos tudo. A única coisa que nós não perdemos é nossa luta, nossa dignidade" (Eva, 32, Santa Operária).

Uma pessoa pode ser pobre, mas merece ser tratada com respeito e dignidade com qualquer outro cidadão da sociedade. Este é o núcleo de um dos problemas básicos do Brasil: o fato de que muitos habitantes das periferias urbanas estão socialmente, economicamente e culturalmente tão marginalizados que, em termos práticos, faltam muitos dos direitos fundamentais de cidadãos da sociedade.

O esforço de Maria do Carmo não é de modo algum formulado tão politicamente ou como qualquer problema social polêmico. Quando Maria do Carmo é gozada e humilhada, seu sofrimento encontra-se na humilhação e marginalização social e humana. As mulheres, entretanto, se relacionam bastante moralmente com isto, sendo freqüentemente fortemente provocadas.

Raça

Finalmente, dentro do discurso de classe existe o subtema da raça. Dado que 20-30% de todos os brasileiros são negros, e outros 40-50% são mulatos, este é um assunto relevante a ser observado. Geralmente, quando discutindo o assunto com as mulheres em meu estudo, elas estavam cientes do lugar dos negros, e não menos das mulheres negras, nas telenovelas. Eles sempre desempenham papéis de empregados e outras posições sociais inferiores. Como Ana explica quando perguntada sobre negros nas telenovelas:

"Existem poucos, muito poucos. Quando pessoas com pele negra aparecem em uma novela, a grande maioria assume papéis de empregados (...). Você nunca vê uma atriz, muito raramente uma atriz negra tendo sucesso. Até hoje, eu só vi uma novela em que uma atriz negra trabalhou e se tornou um sucesso. Apenas uma novela. Isto aconteceu em "Corpo a corpo". Foi Zezé Motta, ela foi um sucesso" (Ana, 20, Calabar).

Na sociedade brasileira, os negros geralmente possuem uma posição social e econômica inferior em comparação com os descendentes de europeus. Muito poucos negros e mulatos obtêm altos cargos na vida pública. Isto é a marca da história, uma herança do tempo da escravidão ainda influenciando a sociedade brasileira atual. Mesmo apesar do impulso no Brasil de coexistência pacífica entre raças na mistura multi-étnica da sociedade, o fato é que a segregação ainda ocorre. As telenovelas refletem esta situação, onde os negros raramente assumem papéis significativos. O fato de sempre serem colocados em papéis inferiores contribui para reter um certo quadro do papel dos negros brasileiros na sociedade contemporânea.

Em resumo, minha análise das leituras demonstra que as telenovelas, através dos dois discursos globais de pessoa e classe, servem para articular a vida cotidiana dos brasileiros. No processo de recepção, as telenovelas articulam as alegrias e tristezas, os sonhos e ambições, as frustrações e experiências de vida dos espectadores.

Conclusão

Para finalizar, eu espero que tenha se tornado claro que a esfera híbrida de significação, encontrada em minha análise, constitui uma organização especial de tempo e espaço que está ligada a um código especial de conduta. Isto cria uma esfera que é essencial na constituição da identidade específica latino-americana - conduzida fortemente pela emoção, e com as telenovelas como agentes centrais. Ela não é comparável com as dicotomias conceituais ocidentais de esfera pública versus privada. Ela exige uma estrutura de compreensão que considera o processo de desenvolvimento específico latino-americano. Uma estrutura de compreensão que relacione a organização das relações de tempo, espaço e sociais aos aspectos de tradição versus modernidade, rural-urbano, tradições narrativas, aspectos de gênero, discursos religiosos e histórias de vida.

Para entender como as telenovelas articulam culturas híbridas no Brasil contemporâneo, é necessário um entendimento da constituição da sociedade específica brasileira ou talvez latino-americana. Ela possui raízes profundas na história narrativa, na história do processo latino-americano de modernização e não menos na história de vida pessoal e condições de vida dos espectadores da telenovela. Além disto, suas atitudes e crenças normativas, morais e religiosas influenciam este processo constitutivo

Espero que este texto tenha esclarecido o papel articulado que as telenovelas possuem no processo constante - e crescente - de hibridização de culturas.

Notas

1 Texto da palestra proferida em 13.03.1995, no término da graduação de PhD no Deptº de Estudos de Filme e Mídia da Universidade de Copenhague, Dinamarca.

2 A maioria dos pesquisadores define o começo das telenovelas no Brasil como sendo em 1963, quando a primeira telenovela diária foi exibida. Entretanto, Klagsbrunn e Resende (1991) referem-se a 1951 como o ano de início das telenovelas incluindo, portanto, os 12 anos anteriores a 1963, quando as novelas eram transmitidas apenas 2-3 vezes por semana.

3 A palavra capítulo é escolhida ao invés de episódio para denominar a parte de uma telenovela mostrada a cada noite. Episódio seria uma denominação errada, porque indicaria uma narrativa fechada, o que não é o caso em capítulos de telenovela. Os capítulos são proximamente ligados, como em uma novela.

4 Cangaceiros é o nome dado aos grupos fora da lei que viviam geralmente no sertão na primeira metade deste século, roubando as grandes fazendas, protestando contra a injustiça social e, em parte, passando os artigos roubados à população local, da qual eles freqüentemente tinham apoio e eram originários.

Referências bibliográficas

BRAGA, Nice. Oral traditions in Brazil: popular communication in rural areas. *Media Development*, n. 4, p. 37-8, 1989.

- DaMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S.A, 1991.
- FADUL, Anamaria. Cultura e comunicação: a teoria necessária. In: KUNSCH, Margarida M. & FERNANDES, Francisco Assis. *Comunicação, democracia e cultura*. São Paulo: Intercom; Loyola, 1989.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Editorial Grijalbo, 1989.
- KLAGSBRUNN, Martha & RESENDE, Beatriz. *A telenovela no Rio de Janeiro: 1950-1963*. Rio de Janeiro: CIEC; Escola de Comunicação da UFRJ, 1991. (Quase Catálogo, 4).
- LEAL, Ondina Fachel. *Mass communication: culture and ideology. A field statement*. Berkeley: University of California, 1985.
- LEAL, Ondina Fachel. *A leitura social da novela das oito*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.
- LIMA, Francisco Assis de Souza. *Conto popular e comunidade narrativa*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Communication, culture and hegemony*. London: Sage, 1993. Tradução de: MARTÍN-BARBERO, Jesus. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura e hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- MILANESE, Luiz Augusto. *O paraíso via Embratel*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- PIGNATARI, Decio. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- RIVERA, J.B. *La forja del escritor profesional*. Buenos Aires: CE de AL, 1980.
- TUFTE, Thomas *et al.* *Jurema & Co. i Brasilien: Selvfølgelig gør de modstand! Hverdagsliv og udvikling, slum og bevægelse*. Copenhagen: Kultursociologisk Reproserie, n. 4, 1990.
- TUFTE, Thomas. Everyday life, women and telenovelas in Brazil. Artigo apresentado na IAMCR World Conference, Guarujá, Brasil, 16-21 de agosto de 1992. Publicado em: FADUL, Anamaria (ed.). *Serial fiction in TV: the latin american telenovelas with an annotated bibliography of brazilian telenovelas*. São Paulo: USP, 1993. p. 77-101.
- TUFTE, Thomas. *Living with the Rubbish Queen: a media ethnography*

about telenovelas in everyday life of brazilian women. (PhD Thesis)
Universidade de Copenhague, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and cultural forms*. Londres: Routledge, 1990.