

JOÃO PAULO MOREIRA

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
Centro de Estudos Sociais

Serões nos Trópicos: para uma abordagem etnográfica da telenovela

59

Com base nos resultados de um estudo de recepção de televisão feito com recurso a entrevistas de grupo centradas — nas quais se procurou inquirir/observar, junto de um conjunto de espectadores, sobre os seus modos de ver e de se relacionar com a telenovela brasileira —, avançam-se algumas conclusões incidindo sobre três aspectos julgados importantes no contexto da cultura televisiva: os modos concretos de frui-

ção, a atitude em relação ao género em causa, e a complexa questão da relevância.

Para além de um breve aforamento crítico de algum trabalho teórico e investigação empírica desenvolvidos nos anos mais recentes nesta área, pretendeu-se ainda, com o estudo de caso de que aqui se dá conta, trazer um contributo para aquilo a que se tem chamado uma etnografia do consumo de televisão.

A noção de “recepção activa” e da possibilidade de abertura à interpretação por parte do texto televisivo constitui um dos contributos mais férteis surgidos na área dos estudos sobre os meios de comunicação de massas. Não se trata de um filão recém-descoberto. O número dos seus cultores tem crescido com o crescente reconhecimento das suas virtualidades, e dessas virtualidades dá mostras o próprio autor destacado em epígrafe, ao alargar o seu programa de trabalho à dimensão daquilo a que chama

a fenomenologia da assistência doméstica de televisão — isto é, o significado dos vários modos de organização física e social do ambiente doméstico com relação ao contexto em que o acto de ver televisão se processa. Ver televisão tem mais que se lhe diga do que o que passa no ecrã — e esse ‘mais’ é, essencialmente, o contexto doméstico em que o acto de ver se processa. (Morley, 1992: 76, 158)

O facto de se tratar de uma abordagem já sobejamente experimentada (desde os anos 40 e 50, pelo menos) e amadurecida torna ainda mais gritante o enorme défice evidenciado, entre nós, pela investigação neste domínio. Um

Ao levantarmos a questão da interpretação das mensagens por parte do público, estamos já a rejeitar o pressuposto de que os media são instituições cujas mensagens produzem um certo efeito sobre nós enquanto público. Em oposição a tal pressuposto, proponho que nos centremos na questão de como fazemos sentido do sentido do mundo que os media nos oferecem. E isso equivale a considerar a nossa actividade nas nossas salas-de-estar, quando vemos televisão, como tratando-se de um processo activo de descodificação e de interpretação, e não como mero processo passivo de ‘recepção’ e ‘consumo’ das mensagens.

David Morley

défice bem ilustrado, por exemplo, pela simples dificuldade que é operar com instrumentos terminológicos conceptualmente inadequados⁽¹⁾, e que por outro lado soa particularmente inusitado em função de um conjunto de razões, de que se salientam: o facto de os estudos sobre a recepção não serem estranhos a outras disciplinas solidamente implantadas, e nomeadamente os estudos literários; o facto de no nosso país a evolução tecnológica na área dos *media*, e em especial da televisão, ter acabado por recuperar alguns desfasamentos relativamente aos países mais desenvolvidos, não sendo Portugal hoje em dia propriamente um interveniente periférico no sistema da comunicação-mundo; e finalmente, o facto de um género como a telenovela brasileira conviver rotineira e efusivamente há já quase duas décadas com a esmagadora maioria dos espectadores portugueses sem que o fenómeno tivesse despertado na comunidade científica o interesse que as circunstâncias fariam prever e pareciam justificar.

É dessa forma de ficção que aqui me ocuparei, dando conta dos resultados de um estudo de recepção de televisão em que, com recurso a entrevistas de grupo centradas (*focus groups*), se inquiriu/observou, junto de um conjunto de espectadores, sobre os seus modos de ver e de se relacionar com a telenovela. O propósito essencial consistiu em ensaiar uma aproximação ao modo como as pessoas vivem efectivamente a dinâmica complexidade da experiência que é ver televisão (Ang, 1991), e ao mesmo tempo testar um conjunto de categorias e de propostas avançadas por diversos autores em estudos de âmbito afim, confrontando-as com os dados empíricos aqui apurados. Que algumas das noções e pressupostos a examinar se tenham há muito popularizado e transitado para o domínio de um senso comum raramente questionado, é algo que confere, creio, uma pertinência acrescida ao presente trabalho. Em pano-de-fundo perfilam-se, como géneros da mesma família, o modelo da telenovela dos restantes países da América do Sul e o da *soap opera* norte-americana (e também inglesa e australiana), objecto da parte maior da bibliografia crítica produzida sobre a matéria⁽²⁾.

(1) Uma carência de que se queixam, afinal, mesmo os estudiosos em cujo contexto a investigação se encontra mais avançada (Ang, 1991: 153).

(2) Para uma caracterização sucinta destas diferentes formas, v. Moreira, 1980, 1991; Allen, 1988; Gómez, 1991.

As diferentes estações de televisão portuguesas têm vindo a exibir, nos anos mais recentes, séries ilustrativas de cada um destes três modelos. À data

Em concreto, o estudo feito incidiu primordialmente sobre as seguintes ideias-força:

1 *Maneiras de ver: envolvimento vs. distanciamento.*

A rendição abúlica, por parte do espectador, à lógica do universo diegético da ficção, e até a confusão ontológica mais ou menos ingénua entre esse universo e o mundo em que vive, constituem ideias ainda generalizadamente associadas à fruição destas populares narrativas oferecidas pela televisão. Mas mesmo as versões mais actualizadas da chamada “teoria da agulha hipodérmica” dos *media* (Barrat, 1990: 8-9) — muito corrente a partir do pós-guerra e coincidindo com a gradual tomada de consciência dos perigos da manipulação numa sociedade de massas — são hoje encaradas com reserva, devida, quanto mais não seja, à circunstância de, ao cabo de quase meio século de prática assídua, o espectador de televisão se ter tornado proficiente no domínio da linguagem televisiva e dos seus códigos ficcionais em particular. Cabe, pois, apurar quais os principais factores geradores de distanciamento e avaliar, à luz de uma englobante fenomenologia do doméstico como aquela para que aponta Morley, em que medida as formas concretas do assistir e assimilar se vêm intrometer no processo de fruição e contrariar os mecanismos propiciadores da identificação e de uma simplista ilusão de realidade.

2 *Atitude: adesão vs. desdém.* Em *A Leitura Social da Novela das Oito*, Ondina Fachel Leal regista as percepções contrastantes da telenovela por parte de dois grupos sociais que observou no Brasil. Assim, se a classe popular tem um apego entusiástico à novela, na qual bebe a ilusão de participar “numa modernidade e numa fala reconhecidas como universo simbólico de outra classe”, a classe dominante, pelo contrário, nutre um indistigável desdém por uma forma que identifica com o gosto popular, evidenciando mesmo um “constrangimento [...] em relação ao próprio fato de assistir à novela e a admiti-lo” (Leal, 1986: 53, 62). Em países de língua inglesa esta atitude assume amiúde manifestações de inibição próximas do sentimento de *culpa*, facto a que não é alheia, para além da baixa cotação sócio-cultural do acto de ver novelas, a sua tradicional conotação

da realização do trabalho empírico desenvolvido para o presente estudo a RTP passava em horário diurno, na sequência já de vários anos de transmissão diária, a “soap opera” de língua inglesa *Filhos e Filhas*. Em entrevista dispensada para efeitos deste trabalho, Ricardo Nogueira, Director do Departamento de Ficção daquela estação, diria sobre esta última: “penso obviamente que aquilo é um espaço morto” (Nogueira, 1992).

com o público feminino (Seiter, 1990). Também quanto a este ponto, importa ponderar a sua eventual ocorrência no presente estudo de caso, e tirar as ilações devidas.

3 *Relevância: unidimensionalidade vs multidimensionalidade.* Se alguma diferença separa o modelo de telenovela brasileiro dos demais, essa diferença passa, seguramente, pela ênfase que cada um confere aos espaços ou esferas da acção. Enquanto os seriados (diurnos) de países como os Estados- Unidos, a Venezuela ou o México se caracterizam pelo completo eclipse do espaço público, confinando-se as respectivas tramas a uma sufocante esfera doméstica dominada pelas relações interpessoais e pelas emoções íntimas das personagens, é mais complexa a configuração da telenovela a que o espectador português foi habituado. Dizendo de outro modo, se naqueles existe uma continuidade ontológica entre o mundo representado e a restrita dimensão afectiva do universo doméstico, mas uma descontinuidade flagrante relativamente à multidimensionalidade da experiência humana, no exemplo brasileiro é consideravelmente maior a fluidez entre o mundo retratado e o mundo do espectador. Esta característica essencial, como adiante se demonstrará, anda a par de um hibridismo genérico que mais reforça a sua inclinação para o diverso, o múltiplo e o relevante. Trata-se sem dúvida de uma diferença fundamental, com inevitáveis repercussões, como se verá, quer ao nível da codificação do género, quer ao nível da recepção.

Também aqui, porém, há que destacar factores de descontinuidade, nomeadamente os que resultam imediatamente da transposição da telenovela para este lado do Atlântico e que passam pelas defasamentos ao nível da língua, contexto cultural, temporalidades (horários de exibição distintos, possibilidade de antecipação proléptica das curvas da intriga através da leitura de publicações especializadas), etc. Isto equivale a afirmar — e essa será a minha hipótese de trabalho — não só a grande especificidade e relativa complexidade da telenovela brasileira enquanto género, como ainda, dada a inadequação ou a insuficiência das principais propostas conhecidas, a necessidade de um tipo de abordagem capaz de fazer justiça a essa mesma singularidade. Finalmente, para além de um breve afloramento crítico de algum trabalho teórico e investigação empírica importantes, constantes de uma já abundante bibliografia sobre a recepção de televisão, pretende-se, com o estudo de caso

cujos resultados aqui se expõem, trazer um contributo para aquilo a que se tem chamado uma *etnografia* do público espectador.

Não obstante a atenção de há muito consagrada ao pólo da recepção, foi na década de 80 que a investigação etnográfica dos hábitos de “consumo” do público de massas se começou a afirmar ⁽³⁾. Na origem desta nova orientação encontra-se uma insatisfação com o esgotamento a que chegaram as abordagens voltadas para o pólo oposto: a vertente da produção, e, posteriormente, a própria vertente textual, mesmo quando explorada em nome do potencial polissémico da mensagem. Sobretudo, a aludida reorientação adveio de uma frustração crescente em face das limitações da análise de conteúdo e dos métodos quantitativos em geral.

Em 1942, naquele que pode ser considerado o primeiro trabalho sobre a recepção neste domínio, Herta Herzog, colaboradora da equipa pioneira de Paul Lazarsfeld, investiga o modo como a radionovela vem preencher as carências sociais e psicológicas dos ouvintes de zonas rurais dos Estados Unidos da América (Allen, 1988: 23). Mais recentemente, é David Morley, autor de um estudo sobre o programa britânico de actualidades *Nationwide*, levado a cabo de 1975 a 1979 no âmbito do Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham, o principal responsável pelo despertar do interesse crítico pelo público de televisão (Morley, 1980; 1992). Mas data de 1982 o primeiro estudo etnográfico sobre a novela televisiva. Nele Dorothy Hobson, também da Universidade de Birmingham, debruça-se sobre a “soap” britânica *Crossroads*, assistindo ao vivo com espectadoras nas suas próprias casas e trocando seguidamente impressões sobre o episódio em questão (Hobson, 1982) ⁽⁴⁾.

O estudo

*Não costumo muito
falar enquanto assisto,
mas no fim da novela
faço sempre o meu
estudo.* (Cândido)

63

⁽³⁾ Tal como referi acima a propósito da epígrafe, este é um campo ainda pouco desbravado, e estamos sujeitos a ser atraídos pela linguagem a cada momento. Se o lexema “fruição”, que até aqui preferi a “consumo”, poderá encerrar alguma vantagem sobre este — no sentido de evitar as inerentes conotações de passividade —, mais problemático será achar alternativa para outras expressões-(ideias)-feitas, como cultura de massas ou indústria da cultura. Neste ponto considero útil a nuance proposta por John Fiske, que, numa perspectiva de valorização do papel das práticas sociais, reserva a designação de cultura popular (“popular culture”) para aquilo que as pessoas fazem com os produtos das indústrias da cultura. Dito de outro modo, “a cultura de massas é o reportório, enquanto a cultura popular é aquilo que as pessoas fazem dele e com ele” (Storey 1993: 1-18).

⁽⁴⁾ De entre a investigação empírica sobre a recepção assinalam-se ainda, como marcos de referência, os seguintes títulos: Janice Radway, *Reading the*

Dada, contudo, a grande projecção e influência atingidas pelo trabalho de Morley, importa, antes de prosseguirmos, conceder-lhe uma referência mais alongada. O seu método consistiu em mostrar uma gravação vídeo de *Nationwide* a grupos de 5 a 10 indivíduos, provocar a discussão em torno deste, gravar a sessão, e passá-la finalmente a registo escrito. Quanto ao objectivo, consistiu em detectar diferentes descodificações do programa por parte do público espectador, em função das variantes classe, idade, sexo, raça, quadros e vínculos político-culturais, contexto, etc. Globalmente, pode considerar-se que a riqueza maior do contributo de David Morley reside no modo como faz radicar cada leitura na situação ou contexto concreto a partir do qual ela tem lugar:

Do que precisamos é de uma abordagem que permita fazer a ligação entre a diversidade de interpretações e a estrutura sócio-económica da sociedade, mostrando o modo como membros de diferentes grupos e classes, que partilham diferentes "códigos culturais", interpretarão uma dada mensagem de maneira diferente, não apenas a um nível pessoal e idiossincrático, mas de uma forma que está sistematicamente relacionada com a respectiva posição sócio-económica. (Morley, 1992: 88)

A frase transcrita constitui, de alguma forma, um recado para John Fiske, de cujo psicologismo e compulsão hermenéutica Morley aqui se esforça por demarcar. Em verdade, porém, ao insistir no uso de categorias como subgrupo e subcultura, Morley consente em alguma diluição do factor classe como determinante da interpretação, naquilo que não deixa de ser uma certa atenuação da centralidade que as análises fundadoras de Stuart Hall lhe haviam conferido (Hall, 1981). E como justamente salienta ainda Fiske, é vital o contributo de Morley para a implantação da etnografia enquanto método de análise da televisão e dos espectadores,

Romance (1984: questionários, entrevistas, debates e observação directa da interacção de 42 leitoras de "romances-cor-de-rosa"); Ian Ang, *Watching Dallas* (1985: análise de 42 cartas de telespectadoras holandesas em resposta à pergunta, colocada numa revista, sobre por que gostavam, ou não, daquela série norte-americana); e o já citado *A Leitura Social da Novela das Oito*, de Ondina Fachel Leal (1986: entrevistas a "unidades familiares" de dois grupos sociais distintos — classes populares e classe dominante —, com relato do último capítulo da novela e seu cotejo com os resumos publicados na imprensa em promoção do episódio diário). De uma forma ou de outra, estas obras seguem o lema apontado por J. D. Halloran para os estudiosos da recepção: "Temos de abandonar o hábito de pensar em termos do que os *media* fazem às pessoas, substituindo-o pela ideia daquilo que as pessoas fazem com os *media* (apud Barrat, 1990: 28).

nomeadamente ao operar a “deslocação de ênfase que, afastando-nos de uma construção textual e ideológica do sujeito, permite que nos ocupemos de pessoas social e historicamente situadas” (Fiske, 1987: 63).

Mas a perspectiva de Morley não é isenta de fragilidades. Concretamente, pode apontar-se uma visão excessivamente constrictiva do dispositivo televisivo, à luz da qual as variações interpretativas que o investigador regista não se esquivam a um pendor defensivo, por se definirem à partida como forma de *reação* dentro de um quadro de dominação ideológica pré-existente. Tal visão explica igualmente a impaciência de Morley relativamente ao modelo vulgarmente chamado da demanda de “usos e satisfação pontual” — que Fiske sugestivamente reequaciona em termos de “significados e prazer”. Com efeito, embora também não isenta de escolhos, parece produtiva a proposta de Fiske, na valorização que faz, quer da imensidade de práticas concretas do espectador, quer da actividade investida na criação de sentidos, quer ainda — uma herança incontornável da tradição feminista — dos mecanismos do prazer.

Em última análise, a posição de Morley entronca numa desconfiança tendencialmente elitista, que len Ang apelida de ideologia da cultura de massas. Ang sustenta que as ideologias usadas para avaliar a televisão são, de facto, apenas duas, opondo a uma “ideologia da cultura de massas”, predominantemente ligada à academia e ao culto da “arte autêntica”, uma “ideologia do populismo” entrenchurada na pobreza discursiva da máxima que diz que “os gostos não se discutem”. Ou seja, de um lado temos um discurso cultural dominante, que ostraciza os produtos e as práticas que ele mesmo identifica com a indústria da cultura, enquanto no pólo oposto a perspectiva populista, de que John Fiske é comumente (e algo injustamente) considerado um típico representante, faz profissão de fé nos critérios do pluralismo, do prazer e de uma hermenêutica de resistência, nem sempre se dando conta da posição de contiguidade e de subordinação em que se coloca relativamente à primeira (Ang, 1985: 92-116; Storey, 1993). Partindo do pressuposto de que o vício de fundo reside na própria natureza teórica assumida pela discussão, dentro da qual o espectador anónimo se sente incapaz de articular uma réplica sustentada, Ang responde com a legitimidade das próprias práticas culturais, que não cuidam de racionalizar conscientemente a sua existência. Assim, no estudo que faz da recepção de

Dallas na Holanda (Ang, 1985) ela propõe, em alternativa ao binarismo aprisionante por si denunciado, um “realismo emocional” que se pode sintetizar recorrendo à frase de uma jovem ouvida no âmbito do presente trabalho:

Quando vejo a telenovela eu penso assim: afinal não sou só eu que sofro aquilo. Também há mais gente a sofrer o mesmo — apesar de ser novela” (Manuela).⁽⁵⁾

Numa obra recente, inteiramente dedicada à denúncia da fúria quantificadora — e conseqüentemente reificadora — das “audiências” por parte da instituição-televisão e à apologia da abordagem etnográfica⁽⁶⁾, esta autora leva mais longe o propósito de superar o referido binarismo. Para tanto, e como veremos, procede ao que julgo ser uma convincente apropriação de dois critérios fulcrais comumente aplicados na avaliação dos conteúdos da televisão — a *qualidade* e a *diversidade* —, num modelo global que, presidido por uma dinâmica noção de *relevância*, é tanto mais estimulante quanto não impede a conciliação das propostas mais fecundas de autores como Morley e Fiske.

A vantagem maior da abordagem etnográfica reside no acesso efectivo ao “modo como as pessoas vivem a sua cultura” (Fiske, 1987: 63), principalmente no tocante ao diverso, ao imprevisto e ao elemento singular mas exemplarmente significativo, aspectos vedados aos métodos puramente quantitativos. Estribado na ideia de que a telenovela, provavelmente mais ainda do que qualquer outro género de televisão, tem o seu lugar privilegiado de fruição nos círculos onde a interacção social é mais íntima (agregado familiar, núcleo de vizinhos e amigos, local de trabalho), e no pressuposto de que os espectadores se apropriam das mensagens e falam da experiência que lhes é inerente, dando-lhe sentido no momento em que falam, propus-me captar esse momento, provocando-o. Por finalidade, tive a de apurar não só quem vê, mas também *como* vê, com que *atitude*, e com que *significado(s)*.

⁽⁵⁾ Num idêntico esforço de superação do binarismo de Ang, Ava Collins sugere algo de mais complexo: uma “ideologia das formas de diversão populares” que consiga comunicar ao espectador um sentimento de estima pelo objecto da fruição e ao mesmo tempo incorporar neste elementos propiciadores de uma atitude reflexiva tendente à formação de uma competência específica e de um olhar crítico (Collins, 1993).

⁽⁶⁾ Ien Ang, *Desperately Seeking the Audience* (1991). Veja-se também Shaun Moores, *Interpreting Audiences: The Ethnography of Media Consumption* (1993).

A observação empírica incidiu sobre espectadores de duas áreas distintas da cidade de Coimbra. As entrevistas de grupo centradas abrangeram um grupo de uma pequena aldeia da periferia, ainda fortemente identificada com o sector agrícola mas também com uma ligação profunda à vida e economia urbana, nomeadamente pelo índice de integração na área dos serviços; e um grupo originário de um bairro popular da cidade, igualmente composto por elementos provenientes das classes populares e pequena-burguesia (7). As sessões efectuadas, em número de cinco, tiveram lugar nos princípios de 1992 e abrangeram um total de 20 indivíduos, 10 de cada sexo, assim distribuídos:

Sessão	Grupo	Nome	Idade	Profissão
1	(CC)	Cândido	47	Auxiliar de acção educativa
		Júlio	55	Empregado de escritório
		Lúcio	38	Pequeno comerciante
		M. ^a Lurdes	50	Enfermeira
2	(BN)	Artur	27	Roupeiro de grupo desportivo
		Camilo	19	Estudante
		Fátima	25	Professora do Ensino Primário
		Manuela	18	Estudante universitária
3	(BN)	Horácio	15	Estudante
		Ilídio	22	Estudante/operário
		Rogério	17	Estudante
		Renato	16	Estudante
		Ramiro	23	Militar
4	(BN)	Alice	66	Costureira
		Dália	58	Empregada doméstica
		Eunice	27	Empregada doméstica
		Susana	16	Empregada doméstica
5	(CC)	Ana	25	Telefonista
		Fernanda	24	Auxiliar de acção médica
		Conceição	35	Auxiliar de armazém

Os participantes são, em sua grande maioria, assalariados de serviços não qualificados ou semiquilificados, para além de alguns membros da pequena burguesia técnica de enquadramento (professora e enfermeira), um, da pequena burguesia autónoma (comerciante) e vários, de dois estratos

(7) A esses dois espaços chamarei, respectivamente, Casal de Ceira e Bairro Novo. Nenhum dos grupos foi objecto de uma análise sociológica autónoma. Ajudará, no entanto, à sua descrição sublinhar que o segundo está inserido no tecido urbano de Coimbra, enquanto o primeiro está próximo das características sociográficas da aldeia de Almalaguês estudada no trabalho de Fortunata Piselli 'Familia, Mercado e Transformação Política em Quatro Aldeias do Concelho de Coimbra' (1993). A fim de preservar o anonimato dos intervenientes, são fictícios todos os nomes próprios aqui utilizados.

sociais (estudantes — alguns deles a frequentar o ensino nocturno — e um militar). A proximidade de classe, se por um lado fechou a possibilidade de aferir uma variável negativamente importante como é a classe, permitiu por outro lado observar com uma atenção acrescida os aspectos decorrentes da idade, sexo, e das práticas culturais e vínculos, os quais, aceitando a sugestão de Morley, designarei por subcultura. Note-se ainda, à maneira do que se recomenda para este tipo de metodologia, a coerência relativa que perpassa a composição de cada um dos cinco grupos. Assim, para além de uma arrumação tendencial em termos de idade, sexo, e sobretudo proximidade física ou até vizinhança, há a registar também um traço de afinidade no que se refere à ocupação: são os casos do Grupo 1, integrando elementos de um pequeno grupo de animação cultural e teatro amador, do Grupo 3, cujos membros, pertencentes a uma associação recreativa e cultural, vivem com muita frequência nesse mesmo local a experiência de ver e comentar a telenovela e outros programas, e o Grupo 4, integralmente constituído por alunas de um curso de alfabetização para adultos. Esta distribuição, justificada pelo facto de se achar conveniente, a exemplo de Morley, juntar pessoas com um mínimo de vivência comum prévia (Morley, 1992: 91), iria permitir concluir pela vantagem de considerar futuramente a categoria subgrupo, entendida no sentido já referido, como uma variável de grandes virtualidades operativas.

As diversas sessões, de cerca de 90 minutos e realizadas quase sempre à noite, próximo do horário principal de exibição da telenovela, decorreram, não propriamente num espaço doméstico, mas de qualquer modo em espaços reconhecidos pelos intervenientes como familiares e associados a uma certa rotina, a meio-caminho entre o trabalho e o lazer, que é, como se verá, uma característica central à própria telenovela: a “casa da vizinha” e uma improvisada “sala dos ensaios”, num dos casos, e no outro as instalações da associação recreativa. Nelas estiveram presentes, num estádio inicial, elementos locais que, num e noutro caso, proporcionaram a necessária mediação entre entrevistador e entrevistados (Nunes, 1989). Quanto à discussão, partiu invariavelmente de um guião de questionário, com perguntas inicialmente bastante dirigidas mas gradualmente mais abertas, o qual era posto de parte à medida que a explanação de ideias e o debate se generalizavam.

Quanto ao *objecto* da análise, centrou-se nas novelas usualmente transmitidas em horário nobre ⁽⁸⁾, optando-se por não privilegiar nenhum texto com incidência particular. (De alguma forma tem razão Fátima, uma das inquiridas, quando afirma:

Eu não tenho preferência por telenovela nenhuma em especial, porque têm todas a ver com a vida das pessoas, com o seu dia-a-dia, e acho que nisso são muito parecidas.)

Optou-se então, sobretudo, por evitar uma referência exagerada às séries em exibição, permanecendo-se antes num nível de relativa abstracção que no entanto permitisse, a cada momento, proceder a uma actualização através de ilustrações concretas. Tal opção visou garantir ao trabalho, à partida, um escopo mais amplo do que seria talvez possível de outra forma, mas deveu-se também a uma outra circunstância: a convicção de que, salvo algumas excepções (aquelas obras, não tão infrequentes como isso, que vão fazendo a história do género), a telenovela se caracteriza por uma constância que como que chega a tornar ociosa a sua identificação pelos títulos. Narrativa eminentemente formular e evanescente, ela limita-se a assegurar a presença fluida de uma matriz cujos contornos só os mais indefectíveis espectadores conseguem preencher na totalidade dos pormenores.

“Para mim, depois de um dia de trabalho, ver a telenovela é relaxante. Ela absorve-me completamente e eu esqueço o que se passou durante o dia. Pelo menos durante aquele bocadinho de tempo” (Fátima). Embora esteja longe de traduzir toda a complexidade da actividade que descreve, esta é uma das justificações mais recorrentes do espectador para o tempo que passa defronte da ficção televisiva. Para os mais receosos do putativo poder insidioso deste meio de comunicação, é nesse estado de semi-adormecimento e em que as suas defesas se encontram em baixo que o tele-

Das maneiras de ver: um meio poroso

Não fico ali pregada a ver a telenovela. Estou sempre na brincadeira, com o meu sobrinho, ouvindo para aqui e para acolá, pela casa. (Ana)

⁽⁸⁾ Ou seja, o estudo incide, não apenas sobre a generalidade das *telenovelas brasileiras importadas para Portugal* até à data do estudo — com o que isso implicou de uma ímpar capacidade de selecção por parte da RTP, que durante muito tempo desconheceu o que fosse a importância da concorrência —, mas também sobre *um conjunto que integra em número comparativamente inferior os subgéneros de menor investimento e impacto* (mormente a “novela das 6” mas também a “novela das 7”). Embora não creia que este facto invalide a leitura global que aqui faço, é óbvio que a correção desta terá que passar por novos estudos de recepção, quer dos subgéneros em causa, quer de textos isolados.

-espectador, principalmente o de menor sofisticação cultural, se abandona a uma perniciososa confusão entre os códigos da ficção e os da realidade.

A gente está a ver aquilo e parece que está mesmo a ver a realidade a passar-se —

— afirma Alice, costureira de 66 anos, e analfabeta até há uns meses atrás. Mas a aparente ingenuidade cessa no “parece” da sua exclamação, e a comprová-lo está o facto de nenhum dos entrevistados ter alguma vez dado indícios de sentido inverso.

Pelo contrário, diria que abundam os elementos que, interpondo-se entre o sujeito e o objecto da sua fruição enquanto espectador, tendem para a criação de um distanciamento propiciador da reflexão e até da visão crítica. Alguns desses elementos, como já referi, têm a ver com os problemas que decorrem da própria “tradução” da telenovela do contexto brasileiro para o português: as sensíveis diferenças ao nível da língua, no seus diversos registos diacrónicos e diatópicos; os desajustamentos entre os horários de exibição e os públicos-alvo dos dois países; o diferimento temporal, gerador de distorções como o conhecimento antecipado da acção e como a quebra da quotidianidade, esse grande trunfo naturalista por via do qual a ficção da telenovela vai acompanhando e espelhando, dia-a-dia, o calendário do próprio quotidiano do Brasil, desde as festas periódicas à vida política e aos debates sociais; a percepção dos temas — porque se é verdade, por exemplo, que a telenovela tem por função ideológica primordial levar o Brasil urbano ao Brasil rural (Kottak, 1990), não é provável que essa mensagem seja assim reconhecida por espectadores de outras paragens; enfim, e como daqui decorre, todos os desfasamentos inerentes às diferenças entre as realidades de Portugal e do Brasil⁽⁹⁾.

Outro factor gerador de distância estética tem a ver, paradoxalmente, com o *excesso* de familiarização causado pelas condições de oferta:

Penso que elas se repetem muito. Quando nós começamos a ver uma nova telenovela vemos uma determinada cara e lembramo-nos: “Olha, este já fez este papel, nesta e naquela.” (Fátima)

⁽⁹⁾ Isso apesar da obviamente insuficiente operação plástica vulgarmente designada, pelos responsáveis, “cortar a barriga”, a qual consiste em extirpar da versão original aqueles segmentos mais resistentes à compreensão ou aceitação por parte dos públicos dos países de exportação (Nogueira, 1992).

Por outro lado, o alheamento pode configurar um modo de fruição ambivalente, em que um repúdio genuíno por uma determinada novela coexiste com a atracção hipnótica que este género televisivo se diz, proverbialmente, ser capaz de exercer. Como diz Ilídio, um estudante-operário de 22 anos,

Quando acontece estar em casa à hora do almoço, costumo ver as novelas *Filhos e Filhas* e *Final Feliz*. Mas são duas novelas que detesto.

Contudo, não residem apenas aí os factores de distanciamento. Eles prendem-se igualmente com as condições objectivas do consumo de televisão e datam já de antes do advento do vídeo-gravador, do “zapping” e do “zipping”, essas “práticas de assistência anárquicas” (Ang, 1991: 154), verdadeiros pesadelos dos operadores da televisão comercial.

Com efeito, para a esmagadora maioria dos entrevistados a hora de ver a telenovela é aproveitada para, *em simultâneo*, ler o jornal, estudar, cozinhar, costurar, fazer renda ou malha, e ainda jogar bilhar ou andar pela casa. Maria de Lurdes verbaliza assim essa prática generalizada:

Não estou só a ver televisão. Costumo entreter-me a fazer renda, ou outras coisas. Outras vezes arrumo a cozinha, porque a televisão está em frente a mim. Ou então faço o almoço...

Lima Duarte, o prestigiado actor brasileiro, afirma que põe por vezes as suas personagens a fazer ruídos estranhos com a boca, não por qualquer necessidade de composição da figura, mas apenas para chamar a atenção da sua mãe, uma idosa — e pelos vistos distraída — apreciadora de telenovela que divide a sua atenção entre fazer malha e olhar o ecrã (Vink, 1988: 24). Segundo a generalidade dos autores, o ver televisão não é uma actividade “pura” (“pure watching”), sendo que entre 50 e 64% das pessoas assistem à televisão ao mesmo tempo que fazem outras coisas (Morley, 1992: 176). Autores como J. Hartley e J. Tunstall distinguem diferentes graus de atenção ou “regimes de assistência” (Fiske, 1987: 73; Barrat, 1990: 119-20); P. Palmer enumera nada menos do que vinte actividades diferentes a que os espectadores se entregam em simultâneo com o acto de ver televisão; e Hobson observou como algumas mulheres desenvolvem técnicas de “entrever” a novela (“half-watching”) enquanto dividiam a atenção por outras tarefas (Hobson, 1982).

Esta *porosidade* do meio, como por vezes o fenómeno é também chamado, não é forçosamente sinónimo de dispersão. Pelo contrário, entre os inquiridos houve quem sustentasse que a atenção de quem assiste à telenovela parece concentrar-se de maneira particularmente intensa, dada a capacidade da linguagem dramática para desencadear a reflexão nos níveis mais profundos da consciência:

As pessoas apercebem-se muito mais dos problemas quando os ouvem através da novela do que se nós lhes falarmos neles no dia-a-dia, nas nossas conversas informais. Penso que a telenovela traz mais mensagens, e que disso fica mais do que propriamente da conversa entre pessoas. Eu penso que isso é muito importante. (Júlio)

Em todo o caso, a aludida porosidade ficou largamente confirmada pela investigação feita. Foi diminuto o número de respondentes que se afirmaram tele-espectadores em regime exclusivo, alegando cansaço e a necessidade de relaxamento à hora da telenovela. De facto, aliando este dado ao *tipo* de actividades paralelas preferidas por homens e mulheres, não é difícil perceber uma maior tendência dos homens para uma forma de assistência com menos interferências exteriores. A explicação reside, muito provavelmente, na circunstância de, como escreve Morley, “o homem definir o lar como um espaço de lazer, [...] ao passo que a mulher, quer trabalhe ou não fora de casa, o associa à esfera do trabalho”:

Basicamente, os homens manifestam uma clara preferência por assistir com atenção, em silêncio, sem serem interrompidos, “para não perderem nada”. [...] Para as mulheres, ver televisão é uma actividade eminentemente social, que implica um permanente conversar e também, normalmente, o desempenho simultâneo de pelo menos uma outra actividade doméstica (passar a ferro, etc.). Com efeito, muitas mulheres sentem que, se se pusessem simplesmente a ver televisão sem fazerem mais nada ao mesmo tempo, isso seria um indefensável desperdício de tempo, dado o sentido que têm das suas obrigações domésticas. (Morley, 1992: 146, 148)

Na observação de que aqui se dá conta, este permanente conversar de que fala Morley é também testemunhado pelas respostas dadas — e nalguns casos confirmado de maneira cruzada por indivíduos diferentes —, sendo escassíssimo o número dos inquiridos que responderam não costumarem trocar impressões enquanto assistem à telenovela. Igualmente demonstrado ficou que a grande maioria assimila e prolonga

a experiência da telenovela em ocasiões posteriores, incorporando-a em conversas sobretudo no seio da família, mas também entre os amigos e, embora com menos frequência, no local de trabalho. A pergunta sobre o pretexto ou as circunstâncias em que esse repegar na telenovela se verificava obteve uma gama vasta de respostas, mas duas especialmente sugestivas: a da jovem Susana, que disse que o ter-se lembrado de uma dada telenovela se devera à conversa que tinha tido com uma amiga a quem telefonara *para comentar outra telenovela*; e a de Conceição, empregada de armazém, que, à guisa das tácticas de "guerrilha semiótica" de Michel de Certeau (Moore, 1993: 129-34), confessou servir-se de comparações caricaturais com as personagens das telenovelas para comentar com as suas colegas de emprego os clientes que atende ao balcão.

Numa ilustração igualmente curiosa de práticas de resistência objectiva à ordem estabelecida tal como as entende Certeau, Ana, de 25 anos, revelou fazer intervalos intermitentes durante o serviço na sua actividade de telefonista, assistindo à telenovela juntamente com as suas colegas na sala de convívio da empresa. Efectivamente, raramente o ver telenovela constitui uma actividade intransitiva, uma finalidade em si mesma. Exemplo disso é a situação dos membros do grupo de animação cultural da aldeia visitada, que fazem um uso instrumental da telenovela, inclusivamente chegando a gravar e visionar episódios, com vista a colherem dela ensinamentos técnicos e a aplicarem-nos ao seu grupo de teatro.

Noutro plano, ficou também patente que a familiaridade com a telenovela é, com frequência, encarada como um saber legítimo, um efectivo capital cultural, com um valor não desprezível no mercado das competências transaccionáveis. Assim a parecem encarar, nomeadamente, os jovens e adolescentes do sexo masculino presentes na 3ª sessão, que na sua interacção com outros grupos — seja como mera exibição de masculinidade, seja como pirraça amigável dirigida aos membros idosos do clube recreativo que diariamente frequentam — fazem alarde desse saber enquanto assistem, aí, à novela da noite. De facto, não obstante algumas reticências compreensíveis verificadas de início, os jovens ouvidos patentearam um vasto reportório que não deixou dúvidas quanto ao seu domínio efectivo da matéria. Do mesmo modo, entre as empregadas domésticas semi-

Da atitude: uma experiência desinibida e partilhada

É engraçado. O meu marido entretém-se muito na agricultura, mas faz tudo para ao meio dia e vinte estar em casa para ver a novela.
(Maria de Lurdes)

-analfabetas que compunham o 4º grupo inquirido foi notório o alívio sempre que as perguntas colocadas permitiam conduzir as respostas para o terreno da especificidade, onde as participantes atingiam a desenvoltura e o discurso fluía sem inibições. Finalmente, foi certamente graças ao mesmo fenómeno “democratizante” de desinibição operado pela comunidade da experiência da telenovela que no 2º grupo se ultrapassou uma outra forma de bloqueamento, advindo da clivagem, no grupo em causa, entre uma componente feminina mais instruída e segura de si e uma componente masculina com pouca instrução e aparentemente algo intimidada por isso.

Um aspecto importante a assinalar, numa apreciação global da observação levada a efeito, é a força coesiva que a telenovela parece exercer no meio familiar, mormente no que respeita à aproximação de gerações.

Fui educado pela minha avó, e ela gostava muito de telenovelas. Talvez me incentivasse a estar ali a fazer companhia e a prestar atenção à novela, mesmo até para que depois conversasse com ela. (Ramiro)

Foi, com efeito, significativo o número dos testemunhos, ao longo das diversas sessões, que referiram a partilha desta experiência, nem que fosse para explicar os meandros de um enredo a um avô meio-surdo. Se acrescentarmos a isto o facto de na maioria dos casos relatados marido e mulher assistirem conjuntamente aos episódios, sem vestígios sensíveis da carga de tensão muitas vezes detectada no seio da família em circunstâncias semelhantes — em que o dispositivo de controlo remoto é um símbolo fálico brandido pelo patriarca como forma de controlo da cultura do lar (Morley, 1986; Moores, 1993: 49-55) —, a ilação acima aventada não será, certamente, descabida.

Falando sobre a sua observação na Inglaterra, Morley nota que as mulheres revelam menor relutância que os homens em “admitir” que conversam sobre televisão (a excepção, no que a estes diz respeito, é quando dizem que falam de desporto), e que a culpa com que, ainda assim, o fazem se deve a um sentimento culposo relativamente ao próprio prazer que retiram dos programas a que assistem (Morley, 1992: 150, 154). No que concerne à “soap opera”, parece claro que a mera designação em língua inglesa predispõe a uma conotação negativa do género, mas é igualmente razoável a explicação que lembra não serem

considerados legítimos, ou pelo menos valiosos do ponto de vista da economia da cultura, os saberes e os prazeres que ele proporciona (Moore, 1993: 42; Seiter, 1990).

ONDINA LEAL, por seu turno, e como comecei por referir, detecta no grupo de estatuto mais elevado por si observado uma espécie de pudor sobranceiro em relação à telenovela. O presente trabalho não apontou, na sua concepção, para este aspecto, pelo que se torna impossível aqui estabelecer distinções idênticas quanto a eventuais reacções de desprezo e culpa, quer ao longo da variável classe, quer na variável sexo. É, contudo, possível perceber uma efectiva tendência para a *ausência* de indícios de tais atitudes, se bem que a única excepção não seja menos eloquente que a tendência apontada: Cândido, um contínuo numa escola da cidade, despendeu a maior parte das suas intervenções a demarcar-se dos circunstantes, todos eles devotos seguidores da telenovela — “A novela não me traz nada de novo, como os programas de fundo cultural. Para mim é espectáculo” —, não deixando de vincar uma particular distância em relação ao sector feminino:

Comigo acontece o seguinte: eu sou o receptor do comentário das minhas colegas no serviço, quando elas comentam a telenovela” (10).

Laivos de um sentimento de culpa, mas de outro tipo, é ainda o que poderá estar na base do seguinte comentário de Susana, uma empregada doméstica em vias de aprender as primeiras letras:

As telenovelas vieram dar cabo dos Portugueses. Há certas coisas que não se deviam mostrar, porque os jovens aprendem muito com a telenovela e ela põe a juventude fora de si. [...] Mesmo agora há pouco ouvi dizer isso a uma senhora que lá costuma ir a casa, e embora eu seja novinha, acho que é verdade.

Na realidade, não é improvável que o moralismo desta jovem de 16 anos se deva, antes de mais, à influência dos patrões, junto de quem costuma assistir à telenovela — ou então à presença tutelar de Alice, assumida porta-voz do grupo, que acorreu a corroborar o juízo moral:

Muitas das coisas que lá dão servem para muitas raparigas se acatelarem de certos perigos...

(10) Mas esta mesma pessoa viria a intervir repetidamente ao longo da sessão, revelando um conhecimento aprofundado dos assuntos trazidos à discussão. Como bem demonstra J. Arriscado Nunes, a dinâmica de interacção humana gerada pelo decorrer de uma sessão do tipo das que se realizaram para efeitos deste estudo merece, por si só, um análise cuidada, que as dimensões do presente trabalho tornam inviável (Nunes, 1989).

De uma forma geral, transpareceu uma atitude de grande adesão, atestada desde logo pelas respostas directas ao índice de fidelidade à telenovela: na sua quase totalidade, os entrevistados disseram assistir “sempre”, quase sempre” ou “frequentemente”, sendo muito poucos (e todos do sexo masculino) os que afirmaram assistir “raramente” — sem que por isso se mostrassem menos aptos, como vimos, a pronunciar-se com autoridade sobre aspectos de pormenor. Sobre o conteúdo desta adesão, desenhou-se, *grosso modo*, uma distribuição com contornos de alguma regularidade, conferindo implicitamente assim, talvez, uma razão de ser à oferta de diversos subgéneros em diversos horários de exibição por parte da televisão brasileira. Assim, os mais jovens (com idade inferior a 25 anos) mostraram uma preferência por um tipo de novelas vulgarmente associadas à marca Globo mas que devem, mais propriamente, ser identificadas com o “horário das 7”, onde predominam a juventude, o humor, e estilos de vida urbanos com marcas de modernidade (Kottak, 1990: 37); quanto aos mais velhos, salientaram o apego a alguns títulos “clássicos”, que tratam como se pairassem, etéreos, numa espécie de memória afectiva da televisão; curiosamente, a quase totalidade dos elementos do sexo feminino inclinou-se para as novelas de ambiente rural ou de período histórico.

Um dos dados porventura mais interessantes e significativos que a observação permitiu colher foi o da percentagem de público masculino da telenovela. A este facto não é estranha a circunstância de ser exibida em pleno “prime-time”, o que não ocorre, nos demais países, com as suas congéneres de língua inglesa e castelhana. Daí que entre nós a percentagem de público masculino chegue a ultrapassar os 40% verificados em média no Brasil, situando-se, para todos os efeitos, muito além dos 20% registados nos Estados Unidos relativamente à “soap opera” (Rosen, 1986: 44). Ramiro, agora a iniciar uma carreira militar, explica sem preconceitos como os seus dias na tropa são pontuados pela telenovela a que assiste enquanto aguarda as diferentes refeições do dia; como os colegas, quando confinados por obrigação ao espaço do quartel, preenchem o seu isolamento forçado vendo a novela brasileira; ou ainda como, nas saídas a cavalo pelo campo, se sente inspirado a comentar com os companheiros os episódios da telenovela ecológica *Pantanal*.

Um outro jovem, levado certamente pelo entusiasmo com que adere às telenovelas, não se furtou a usar uma linguagem calorosa para o expressar:

Também gostei muito de outras novelas, mas esta última, até por ainda ser recente, marcou-me bastante. Por isso ainda cá está a paixão por essa novela. (Ilídio)

E quando colocado ante a perspectiva de as ver dar lugar a outras séries estrangeiras, prossegue no mesmo tom:

Eu não aceitava — ou pelo menos não ligava a televisão, se estivesse em casa. A gente habituou-se à novela brasileira. E àquela hora gosto de ouvir a língua brasileira, que é uma língua familiar. Se não quiser estar a ver posso estar de costas a ouvir; sei quem são as personagens... (*id.*)

O que define, em essência, a telenovela, concretamente no seu figurino brasileiro?

[Na telenovela em inglês] anda sempre tudo à volta do mesmo tema. Ver sempre as mesmas personagens, durante 3 anos seguidos, farta. (Rogério)

Importa, neste ponto, traçar uma imprescindível linha de demarcação genérica, que a meu ver distingue esta forma não só da que é designada pelo mesmo nome nos restantes países da América do Sul, como também da “soap” americana-inglesa-australiana. Ou seja, num destes países não faria sentido a sucinta explicitação que, quando instado a pormenorizar, Ramiro acrescentou à tautologia transcrita em epígrafe. Para ele, uma das suas telenovelas favoritas, e que a seu ver tipificava o género, incluíra “futebol, humor, sentimentos, tudo”. Manifestando idêntica preocupação clarificadora, Fátima mostrou-se mais sistemática: “há uma parte realista e uma parte cómica”. Por outras palavras, a telenovela brasileira *não* é passível de ser confundida com aquelas.

Como característica fundamental, ela ostenta, em minha opinião, uma vincada natureza híbrida, em que a um cerne de ficção que é herdeira longínqua da tradição do romance burguês se vêm aliar ingredientes normalmente identificados com outros géneros: o mistério e o elemento policial (“Quem matou Salomão Ayala? “Who shot J.R.?”), uma vertente de acção aparentada ao tratamento informativo dos factos e da actualidade sócio-política (a “facção”, dir-se-ia), o humor, e até o sobrenatural. Vista à distância, a história da telenovela brasileira torna-se, em grande medida, a história de um

Da relevância: um género híbrido

Gosto de uma telenovela que tenha tudo o que é preciso para ser uma telenovela.
(Ramiro)

acerto gradual da fórmula em que todos estes ingredientes se foram cruzando, num progressivo esbatimento de arestas que acabou por habituar o espectador e fazer com que este afirme peremptório, como várias vezes escutei, que não reconhece esta ou aquela obra como sendo, verdadeiramente, uma telenovela (11).

Na base desta estratégia terá estado a intenção de conseguir um produto que reunisse, com a máxima economia, o apelo exercido pelos géneros mais populares, que o mesmo é dizer, de maior êxito comercial. Cumprindo a vocação omnívora do dispositivo televisivo, a telenovela ambicionava, assim, uma maximização do potencial de audiências disponível: captar o interesse dos públicos da ficção convencional, dos noticiários, dos magazines de actualidades, dos "shows" de moda, dos programas humorísticos, etc. O recurso ao humor constitui um exemplo paradigmático do que afirmo. Apercebendo-se da proeminência de que os filmes e a comédia de situação ("sitcom") gozavam nas preferências do público (12), os produtores brasileiros operaram uma simbiose que visou promover o antigo artifício narrativo do alívio cómico, geralmente fugaz e infrequente, a peça imprescindível do travejamento da telenovela. Em muitos aspectos, esta viria a adoptar muitos dos códigos da "sitcom", facto sem dúvida facilitado pela circunstância de ambas partilharem, à partida, um conjunto significativo de convenções: uma continuidade espacial; um número fixo de personagens reconhecíveis; uma matriz narrativa (em vigor desde a comédia clássica) pontuada pela progressão estase —> conflito —> resolução; e ainda o ritmo vivo e a linguagem coloquial. Não admira, pois, que o humor, que era absolutamente estranho às formas precursoras da telenovela — tal como é, ainda hoje, estranho à novela de língua espanhola (13) —, passasse a fazer parte indissolúvel

(11) À questão, já atrás referida, sobre se as séries *Riviera* ou *Filhos e Filhas* (v. nota 1, *supra*), exibidas em horário diurno, poderiam ser consideradas telenovelas e eventualmente passar para o horário da noite, em permuta com a brasileira que ao momento ocupava esse espaço da programação, foi invariável obter por resposta uma dupla negativa, com a justificação de que nesses casos não se trata bem de telenovelas, e de que "as pessoas não iam aceitar".

(12) Juntamente com as histórias de intriga e mistério ("mystery drama"), segundo John Condry (1989: 43). Daí, também, a persistência, no texto da telenovela, do velho elemento de mistério ("Quem é o verdadeiro pai?" "Qual o terrível segredo?"...), entretanto reforçado com uma forte componente detectivesca.

(13) V. Gómez, 1991: 78. No que concerne à "soap" britânica, existem indícios de que recentemente começou, também ela, a incorporar estruturalmente o elemento cómico (Moore, 1993: 45). Quanto à telenovela portuguesa, directamente derivada da brasileira, tem tentado imitá-la também nesse aspecto.

dela, a ponto de o espectador não a conceber sem ele, como repetidamente transpareceu das reacções do segmento de público mais jovem.

Mas o elemento cómico, tal como o hibridismo genérico em que encaixa, não são senão o reflexo formal da *multidimensionalidade* a que comecei por aludir.

Devido à vida militar, Ramiro é um dos jovens inquiridos que não assiste à novela em família. Mas o número destes é insignificante, e mesmo esses só ocasionalmente o fazem fora de casa. É sabido como este facto anda estreitamente ligado ao carácter doméstico da telenovela, género por excelência das relações e da afectividade humanas. Contrariamente ao universo claustrofóbico do "culebrón" sul-americano e da infundável "soap opera" anglo-americana, porém, ela não se esgota nessa dimensão, antes se prolonga em diversas outras direcções, em sucessivos círculos de acrescida *relevância*: o mundo do trabalho, a rua, o desporto, a cena política, os conflitos históricos e sociais, etc.

O espectador vê-se, deste modo, alternadamente solicitado por uma diversidade de espaços e de referências — ou, para dizer com Boaventura de Sousa Santos, de *contextos estruturais* —, sem atrofia de nenhuma vertente da sua subjectividade, desdobrada em virtude do múltiplo vínculo a uma família, a uma classe, a si próprio enquanto indivíduo, e à nação⁽¹⁴⁾. Recorrentemente temos, assim, a) em posição de destaque, a esfera privada do agregado familiar, onde as personagens investem na "maximização dos afectos"; mas também b) o espaço da oficina e da empresa, o mundo da produção, da gestão e dos criadores, a mulher trabalhadora e os conflitos laborais, a ostentação e a penúria, as lutas sociais e a agitação camponesa ao longo da História; c) temos o espaço público da rua e do lazer, da cultura e da consciência cívica, da corrupção e dos direitos da mulher, da ecologia e do poder político nacional e local; d) enfim, o chauvinismo, o papel e a identidade dos imigrantes, a mentalidade dos "estrangeirados", e a preocupação cada vez mais visível com o destino nacional. Por via de regra, a telenovela brasileira entrelaça todas estas dimensões, cerzindo-as num todo que nalguns casos — *Vale Tudo, O Salvador*

(14) São quatro os contextos estruturais propostos por Boaventura Santos: o da domesticidade, o da produção, o da cidadania e o da mundialidade. Cada um deles tem a sua própria "unidade de prática social" (respectivamente a família, a classe, o indivíduo e a nação), a sua "forma institucional" (casamento/parentesco, fábrica/empresa, Estado, e agências e acordos internacionais), e ainda o seu mecanismo de poder, a sua forma de direito, e o seu modo de racionalidade específicos (Santos, 1989: 1973-76)

da Pátria, Roque Santeiro são apenas alguns exemplos mais marcantes — assume um alcance parabólico que transcende a realidade do Brasil.

Reconhecendo embora a abertura da telenovela brasileira ao domínio público específico que é o da classe, Nico Vink insiste no facto de não se tratar de uma diferença real relativamente a outros géneros, porque a perspectiva pessoal acaba sempre por se impor ao plano do público e da política, isto é, porque em última análise o espaço privado exerce, sempre, um efeito colonizadoramente determinante (Vink, 1988: 246). A isto dever-se-á replicar, contudo, que o modelo proposto, com as inerentes gradações e sobreposições dos vários espaços, contém uma complexidade que creio capaz de resistir à dualidade aqui esboçada por este autor. Digamos então que, ao longo de complexos fios narrativos, a telenovela opera uma singular combinação por via da qual o contexto da domesticidade surge — embora sem largar mão do seu papel central e aglutinador — articulado com os restantes contextos estruturais. O que se me afigura significativo, é que um tal entrançado permite efectivamente conferir uma amplo espaço a questões e temas que estão bem arredios da expectativa dos espectadores dos géneros com que a novela é aqui comparada. Até porque, como escreve John Fiske (ecoando um importante passo de Fredric Jameson),

Para ser popular com a grande diversidade de públicos, a televisão não só tem que provocar os seus leitores com vista a que *produzam sentidos e sintam prazer*, como tem também que *facultar o espaço textual necessário* para que esses sentidos e esse prazer se articulem com os interesses sociais dos leitores. (Fiske, 1987: 83, sublinhado meu; Jameson, 1980: 36).

“Produzir sentidos” a partir do texto televisivo é também a recomendação de Lúcio, proprietário de uma oficina de sapataria, para quem

As telenovelas nos ensinam muito no aspecto social. *Para quem interpretar bem*, as telenovelas incomodam muita gente e dão muitas lições (sublinhado meu).

Muitas vezes as “lições” chegam naturalmente, tão imediata é a sua conexão com a realidade próxima:

(Júlio:) Quando há cenas mais marcantes, eu comento. Já tem havido telenovelas em que comentamos muito, principalmente aquelas que focam problemas sociais, problemas

ao nível de relações de trabalho. A televisão portuguesa tem medo de ir à profundidade das coisas, trata-as pela rama, enquanto as telenovelas brasileiras, embora tenham uma parte de entretenimento, também têm uma parte de educação, de formação, que para mim diz alguma coisa.

(Cândido:) Gostei bastante do *Roque Santeiro*, precisamente porque desmascara várias situações presentes no mundo em que vivemos: o fingimento, o fanatismo, o aproveitamento religioso de muita coisa...

(Manuela:) Às vezes a minha mãe chama a atenção para alguma coisa que se passa [na telenovela] e que é parecida com alguma coisa que se passa na realidade.

81

Manuela, a mesma estudante que contribui com esta última achega, reconhece também o quanto as novelas lhe ensinaram, desde muito jovem, a lidar com o mundo dos adultos — ensinaram-me às vezes a responder aos meus pais e também a saber como é que eu havia de conseguir determinadas coisas deles... —,

enquanto Artur generaliza a faculdade que a novela tem de o ajudar a

compreender outras pessoas que passam pelos mesmos problemas que as personagens das telenovelas.

Ocasionalmente, o pragmatismo da fruição surge revestido de um certo grau de abstracção:

As novelas dão-nos informação sobre a cultura de outro país. (Fernanda)

Compreensivelmente, porém, uma boa dose da leitura que é feita de uma dada situação ou pormenor parece ter a ver com a percepção de uma relevância pessoal e imediata por parte do interessado. Será o caso, por exemplo, de Camilo, que relaciona a sua preferência por histórias não urbanas ao facto de o avô ter em tempos possuído uma quinta; de Eunice, uma africana que associa explicitamente a sua afinidade com a personagem de Sassá Mutema às origens humildes deste e ao facto de ela própria ter sempre trabalhado no campo (e que além disso confessa ter em poucos anos aprendido muito com as telenovelas no sentido de se habituar à vida do país de adopção); ou ainda de Fátima, jovem que elege como sua personagem preferida um professor como ela. Afinal, e como esta faz questão de sublinhar,

embora não seja passada cá, a telenovela tem sempre a ver com a nossa realidade. Porque a maneira de estar na vida,

os conflitos sociais, as questões de estatuto, etc., tem tudo a ver connosco. Nós identificamo-nos, muitas vezes, com situações da novela, não é? Relacionamos.

O retratar das realidades do mundo laboral e da gente simples, que se debate contra as desigualdades sociais, parece ser, de facto, bastante valorizado:

(Artur:) Gostei muito da *Gabriela*. Lembro-me que era tudo pobre, andavam descalços — e passava-se tudo à volta de um barzito...

(Eunice:) No *Sassá Mutema* o problema de que se tratava era a política e o trabalho.

Com efeito, não há a registar grandes oscilações de interpretação que ponham em causa a relevância e a centralidade destes problemas essencialmente “reais”, como parece demonstrar a relativa unanimidade obtida num dos grupos relativamente à pergunta de aproximação temática à novela *Sassá Mutema*:

(Rogério:) [Trata-se da] luta pelo poder; a luta de vários partidos a nível local.

(Ramiro:) A evolução de uma terra, de um meio rural, através do turismo.

(Horácio:) Transformações psicológicas e sociais sofridas por um homem do povo; como o poder pode alterar o comportamento de uma pessoa e descaracterizá-la.

(Ilídio:) Um peão, um homem do povo, que andava a apanhar laranjas, consegue subir socialmente.

(Renato:) As pessoas mais influentes, como não conseguem impor as suas ideias de outra maneira, tentam-se aproveitar dele, depois de ter sido eleito, para impor essas ideias ao povo.

Por outro lado, o reiterado interesse pela gente simples, que sobe à custa do esforço próprio e se afirma no meio das maiores contrariedades, não cai na ingenuidade de acreditar nos finais felizes (embora até possa, eventualmente, preferi-los):

As telenovelas focam aspectos da vida real, mas até certo ponto. Há a ascensão do povo, mas lá o acabarem todos aos abraços é contraditório com a realidade, com a vida que nós vivemos. É a visão que os autores das telenovelas têm sobre o que deveria ser, sobre o que deveria acontecer no mundo. (Horácio)

Interrogados sobre as profissões das personagens de telenovelas presentes e passadas, os intervenientes não tiveram dificuldades em evocar um rol de ocupações, às vezes com assinalável especificidade. Se por um lado se nota uma atracção, mais notória entre o público jovem, para as personagens desligadas da produção e associadas ao lazer e a estilos de vida tidos por modernos e urbanos — secretária, bailarina, empresária, jornalista, bibliotecária —, ela ficará, em parte, a dever-se também à própria incidência, no universo da telenovela, de profissões deste tipo. Por outro lado, no entanto, é igualmente rica a lista de ocupações identificativas de personagens de “outros mundos”: professor, taxista, serralheiro, mordomo, cozinheira, doméstica, e, não menos sugestivamente, expressões como “rica, não faz nada” ou “vive de aparências”.

Mas é no plano concreto que se deve procurar a medida da relevância proporcionada pela experiência da telenovela. Daí apenas estas duas notas mais, de natureza mais pessoal, ilustrativas da vibração que essa experiência pode ganhar assim que nela é feito um maior investimento pessoal. Refiro-me novamente a Manuela, em quem algumas cenas de rua da novela *Sassá Mutema* despertaram saudades de um evento que nunca viveu e que portanto não pode recordar — “Eu quando vi a novela senti aquele ideal de povo... Quer dizer, não terá sido exactamente assim, mas como é que terá sido o 25 de Abril? Também havia um ideal de povo, também era o povo...” — e ainda ao abalo que Ana confessou ter sofrido perante a ligação amorosa para que viu ser atraído um padre na novela *Roque Santeiro*: “A mim aquilo influenciou-me bastante, porque eu sou católica e isso foi motivo de contestação lá com o padre da minha freguesia. Fez-me pensar muito”.

Não parece deslocado, como vimos, sugerir que a ausência de uma atitude defensiva, ou até mesmo de um sentimento de culpa, na amostragem de público utilizada pode estar intimamente ligada àquilo que designámos atrás por elemento de relevância da telenovela brasileira. Este elemento assumirá, assim, uma importância crucial junto do seu público mais fiel — as camadas de estatuto económico e social menos forte —, sobretudo se, como defende Bourdieu, é da natureza do gosto popular, em oposição à cultura erudita, sobrepor o tema à técnica, a função à forma, a fruição interessada à contemplação estética (Bourdieu, 1984). Em con-

Conclusão

As sondagens dizem-nos que, dos programas televisivos, as telenovelas são dos que mais percentagens de espectadores têm. Não sei porquê. Quer dizer, não gosto nem desgosto. [Mas] acho uma maneira boa de passar o tempo. (Renato)

trapartida, ele será simultaneamente a razão pela qual a “classe dominante”, segundo O. Leal (v. *supra*), sente no Brasil (e provavelmente não só aí) um visível incómodo com relação à novela.

A aludida relevância advém fundamentalmente, como ficou demonstrado, da multidimensionalidade sobre que é construído o universo ficcional, para a qual o espectador se sente solicitado a diversos níveis. O mecanismo não é exclusivo da telenovela. Na verdade, se programas há, como diz David Morley, que nos interpelam directamente enquanto cidadãos membros da comunidade política nacional, outros programas dirigem-se-nos na qualidade de membros de uma família, outros falam-nos enquanto indivíduos singulares, apelando aos nossos interesses e “hobbies” pessoais, e outros ainda dirigem-se a nós na qualidade de consumidores (Morley, 1992: 84). O que me parece original, todavia, é o modo como a telenovela consegue combinar, no cruzamento das trajectórias do autor, do texto e do espectador, uma quantidade apreciável das facetas que fazem o sujeito. Buscando definir a plasticidade das disposições do espectador enquanto sujeito receptor, Lawrence Grossberg propõe, a propósito, a noção de “subjectividade nómada” (Fiske, 1987: 82). Mas dado que aí, nessa miríade incontrolável de disposições do sujeito, espreita o risco do total relativismo, julgo mais sugestiva e fecunda a noção de sujeito múltiplo sustentada no modelo dos contextos estruturais de Boaventura Santos acima esboçado, de acordo com o qual o sujeito age em função dos lugares que ocupa e/ou para onde o próprio texto o vai, sucessivamente, atirando.

Contrastando o género “soap” com programas não ficcionais versando a actualidade política e sócio-económica, Morley escreve que

a “soap opera” pressupõe, ou requer, um espectador que seja competente nos códigos que dizem respeito às relações pessoais na esfera doméstica. Exige-se do espectador que possua uma forma específica de capital cultural — neste caso, a capacidade de prever a gama das possíveis consequências de certas acções praticadas nas esferas do doméstico e do familiar. Em contrapartida, os programas de actualidades passados pela televisão pressupõem ou requerem um espectador que seja competente nos códigos da democracia parlamentar e da economia. (Morley, 1992: 129)

A meu ver, a discrepância não seria tão grande se a comparação estabelecida fosse com a telenovela, porquanto

uma das condições exigidas ao espectador desta é, precisamente, um conjunto de competências extratextuais que excede consideravelmente o “capital cultural” necessário à leitura da “soap”. A multidimensionalidade resultante é indissociável de uma natureza híbrida que, ao invés da construção que é apanágio de formas afins, premeia o espectador deste género com a possibilidade de uma variedade de respostas diversas, às vezes dadas em simultâneo: o escape inconsequente e o “engagement” cívico, o riso catártico e a contemplação estética, a diversão e a (in)formação.

Por fim, não será despropositado ver na ideia de relevância, especificamente ilustrada pelo perfil da telenovela que atrás ficou traçado, um possível modelo de alternativa e simultaneamente de fuga aos termos do binarismo que, como vimos com o auxílio de Ien Ang, tende a tolher a possibilidade de uma visão ampla e despreconceituada do dispositivo televisivo e da recepção em particular. A saída aponta-a esta mesma autora quando redefine os termos da diversidade e da qualidade, valores hoje em dia erigidos em critérios magnos do serviço público⁽¹⁵⁾. Assim, Ang faz notar como a diversidade implica, de algum modo, a disponibilização de uma pluralidade de géneros de programas — isto, é, a meu ver, algo de simultaneamente útil e interessante, que a telenovela na sua síntese híbrida, como atrás se defende, já almeja alcançar. Já sobre a qualidade, por outro lado, Ang entende que

ela tem mais que se lhe diga do que a simples garantia, por parte dos operadores de difusão, de que se esforçarão por nos dar aquilo a que eles mesmos chamam programas de qualidade: para além da qualidade profissional, que se presume que seja uma característica formal inerente aos programas, existe também uma qualidade “vívida”, por assim dizer, a qual tem a ver com as maneiras concretas como a televisão se insere no quotidiano das pessoas. (Ang, 1991: 167)

Enveredando por uma via evocativa da velha fórmula horaciana — *prodesse e delectare*, o útil aliado ao agradável —, podemos assim, talvez, vislumbrar uma saída possível para a posição em que tanto o “populismo” como a “ideologia da cultura de massas” se colocam. Porque se um deve admitir o seu voluntarismo e temperar a celebração triunfalista do gosto individual, a verdade é que o outro deve

⁽¹⁵⁾ Por entidades como a UER (União Europeia de Radiodifusão), por exemplo.

também, e antes de mais, descartar a veleidade de presumir conhecer a agenda político-cultural dos públicos mais afastados da cultura erudita. Vale a pena, a este propósito, citar John Frow, para quem o depreciativo conceito de “privação” cultural das camadas dominadas, proposto por Bourdieu, não tem cabimento no contexto dos desenvolvimentos mais recentes da cultura de massas:

O conceito de ‘privação’ é, em si mesmo, insatisfatório, uma vez que aceita como adquiridas as normas da alta cultura. A ideia de desvantagem cultural só funciona, de facto, no terreno da alta cultura. Bourdieu parte do princípio de que a legitimidade deste terreno continua, hoje em dia, a ser imposta às classes dominadas; mas pode bem dar-se o caso, especialmente depois do crescimento em massa da cultura televisiva — em que as pessoas da classe trabalhadora tendem a ser inteiramente competentes — de ele se haver tornado, em grande medida, irrelevante. (Frow, 1987: 65)

A esta luz, o prazer e a relevância — e o prazer da relevância — de que falo acima adquirem um significado ainda maior, pois que estaremos afinal em presença das novas competências que, segundo Frow, vieram libertar o espectador, e em particular o das classes mais débeis, do complexo de castração cultural a que a formulação de Bourdieu as votara. A ser assim, talvez fiquemos também em melhores condições para entender por que motivos a telenovela é considerada, nas palavras do telespectador atrás citado, “uma maneira boa de passar o tempo”. ■

Referências Bibliográficas

- Allen, Robert C. 1988 *Speaking of Soap Operas*, Chapel Hill e Londres, University of North Carolina Press [2ª ed.; 1985].
- Ang, Ien 1985 *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Londres e Nova Iorque, trad. Della Couling [1982].
- Ang, Ien 1991 *Desperately Seeking the Audience*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Barrat, David 1990 *Media Sociology*, Londres e Nova Iorque, Routledge [2ª ed.; 1986].
- Bourdieu, Pierre 1984 *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trad. Richard Nice, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Collins, Ava 1993 "Intellectuals, Power and Quality Television", *Cultural Studies*, 7, 1 (28-45).
- Condry, John 1989 *The Psychology of Television*. Hillsdale, N.J., Lawrence Erlbaum Associates.
- Fiske, John 1987 *Television Culture*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Frow, John 1987 "Accounting for Tastes: Some Problems in Bourdieu's Sociology of Culture", *Cultural Studies*, 1, 1 (59-73).
- Gómez, Alejandro 1991 "El Culebrón: La Mentira Más Mentirosa", *El Público*, 87, Nov.-Dec. (73-107).
- Hall, Stuart 1981 "Encoding/Decoding in Television Discourse", in Hall et al. (org.s), *Culture, Media, Language*, Londres, Hutchinson.
- Hobson, Dorothy 1982 *'Crossroads': Drama of a Soap Opera*, Londres, Methuen.
- Jameson, Fredric 1980 "Reificação e Utopia na Cultura de Massas", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 4/5.
- Kottak, Conrad Phillip 1990 *Prime-Time Society: An Anthropological Analysis of Television and Culture*, Belmont, California, Wadsworth Publishing Company.
- Leal, Ondina Fachel 1990 *A Leitura Social da Novela das Oito*, Petrópolis, Editora Vozes [2ª ed.; 1986].
- Mintz, Lawrence E. 1985 "Situation Comedy", in Brian G. Rose (org.), *TV Genres: A Handbook and Reference Guide*, Westport, Connecticut, Greenwood Press (107-29).
- Moores, Shaun 1993 *Interpreting Audiences: The Ethnography of Media Consumption*, Londres, Sage.
- Moreira, João Paulo 1980 "Telenovela: A Propósito da Cultura de Massas", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 4-5 (47-85).
- Moreira, João Paulo 1991 "Telenovela: Um Desfile de Modelos", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 33 (253-63).

- Morley, David 1980 *The 'Nationwide' Audience*, Londres, British Film Institute.
- Morley, David 1986 *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*, Londres, Comedia.
- Morley, David 1992 *Television, Audiences and Cultural Studies*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Nogueira, Ricardo 1992 Entrevista ao autor (não publicada).
- Nunes, João Arriscado, et al. 1989 "Researching Family Patterns: Some Methodological Issues Concerning the Focus Group Technique" (mimeo).
- Piselli, Fortunata 1993 "Família, Mercado e Transformação Política em Quatro Aldeias do Concelho de Coimbra", *Oficina do CES — Centro de Estudos Sociais* (mimeo).
- Radway, Janice 1984 *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Rosen, Ruth 1986 "Soap Operas: Search for Yesterday", in Todd Gitlin (org.), *Watching Television: A Pantheon Guide to Popular Culture*, Nova Iorque, Pantheon Books (42-67).
- Seiter, Ellen 1990 "Making Distinctions in TV Audience Research: Case Study of a Troubling Interview", *Cultural Studies*, 4, 1 (61-84).
- Storey, John 1993 *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*, Nova Iorque, Harvester Wheatsheaf.
- Vink, Nico 1988 *The Telenovela and Emancipation: A Study on Television and Social Change*, Royal Tropical Institute, the Netherlands.