



Programa de Pós-Graduação em Artes

CRISTIANE VALÉRIA DA SILVA

TELENOVELA E SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA:
APONTAMENTOS ACERCA DAS POSSIBILIDADES DE
IDENTIFICAÇÃO

UNICAMP

Fevereiro de 2010

CRISTIANE VALÉRIA DA SILVA

**TELENOVELA E SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA:
APONTAMENTOS ACERCA DAS POSSIBILIDADES DE
IDENTIFICAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Mariza Braga

UNICAMP
Fevereiro de 2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Si38t Silva, Cristiane Valéria da.
Telenovela e Sociedade Contemporânea: apontamentos acerca das possibilidades de identificação. / Cristiane Valéria da Silva. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Claudia Mariza Braga.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Telenovelas. 2. Civilização moderna. 3. Identificação. 4. Experiência. 5. Consolação. I. Braga, Claudia Mariza. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: " Telenovela and Contemporary Society: notes concerning the identification possibilities."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Telenovela ; Contemporary Society ; Identification ; Experience ; Consolation.

Titulação: Mestre em Arte.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Claudia Mariza Braga.

Prof^a. Dr^a. Silvana Cardoso Brandão.

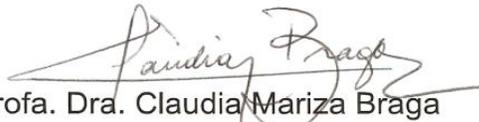
Prof. Dr. Mário Alberto de Santana.

Data da Defesa: 26/02/2010

Programa de Pós-Graduação: Arte.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Cristiane Valeria da Silva - RA 68747 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Claudia Mariza Braga
Presidente



Profa. Dra. Silvana Cardoso Brandão
Titular



Prof. Dr. Mário Alberto de Santana
Titular

Dedico este trabalho à memória do meu pai: inspiração e presença nas entrelinhas desta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

À Professora Cláudia Braga, por me iniciar neste pedregoso – mas gratificante – caminho da pesquisa, ainda na graduação, e pela valorosa contribuição para minha vida, pessoal e acadêmica.

À Professora Silvana Brandão e ao Professor Mário Santana pelas contribuições importantes, por apontarem limites e indicarem possíveis caminhos.

Aos amigos, sempre presentes mesmo que distantes, que contribuíram com sugestões e comentários – tanto teórico-metodológicos quanto como receptores de telenovelas.

Aos anjos que cruzaram meu caminho: Aureliano, Mara, Cynthia, Sandra, Yonara... pela convivência e interferência, sem as quais eu não chegaria até aqui.

Aos meus alunos e colegas do Centro Universitário de Lavras, com os quais aprendi muito e que muito contribuíram para minha formação. A sala de aula é um lugar privilegiado para a construção do conhecimento.

À minha mãe, símbolo de grandeza e compreensão, pelo apoio, pelas orações e pelo carinho.

À Kety, por estar ao meu lado durante todo este percurso, por me incentivar e me instigar, por suportar os momentos de desespero ou de euforia, enfim, por tudo.

Meu eterno agradecimento.

Ignorar uma produção cultural capaz de controlar, dentro do seu horário, as emoções de milhões de brasileiros e de produzir a ressonância de que é capaz a telenovela, seria fechar os olhos à própria realidade cultural do país em que esse fenômeno se verifica.

Maria Lourdes Motter

Esta pesquisa teve como foco investigativo o processo de identificação suscitado no público da telenovela brasileira – fenômeno intrincado e multifacetado que solicita a interlocução entre as estruturas que o constituem. Deste modo, como procedimento metodológico, sistematizou-se a relação entre a estrutura formal da telenovela, a sociedade contemporânea e as configurações psíquicas. Neste sentido, a pesquisa em questão se dividiu em três perspectivas de análise. A primeira perspectiva está referida à estruturação dramática: quais os elementos e estratégias narrativas utilizados pela telenovela que suscitam no público a identificação e uma possível catarse e como estes elementos são construídos na trama. Uma segunda diz da relação entre o cotidiano concreto e o cotidiano ficcional: a transposição da realidade para a tela visando à identificação do telespectador com aquilo que lhe é familiar. A terceira perspectiva traz a reflexão acerca da construção da realidade ficcional apoiada na reprodução da sociedade contemporânea, na qual se inscreve uma crise dos sentidos que impede ao telespectador questionar esta estrutura e a si mesmo. A articulação entre estas perspectivas indicou um caminho que desemboca em um elemento importante para entender o fenômeno em análise: configurações psíquicas que são acionadas diante da necessidade de consolação. Diante do sofrimento e do impedimento em superá-lo, engendra-se uma fuga ilusória do cotidiano, mecanismo de defesa que afirma o próprio sofrimento. Assim, por meio da articulação e tensão entre os constructos consolação, fantasia e experiência, foi possível elucidar instrumentos que estão presentes na telenovela nacional e que oferecem ao seu público uma alternativa às possibilidades de experiência. Em uma sociedade em que as possibilidades de formação cultural estão obliteradas, a telenovela parece substituir a experiência e dificultar o estabelecimento de uma esfera psicológica autônoma. Entretanto, não basta que o público veja seu cotidiano na tela, ou mesmo perceba na telenovela exemplos de comportamentos a serem seguidos. Esta pesquisa indica a necessidade de que faúlhas de uma vida não vivida se apresentem como possibilidades de experiência, mesmo que uma experiência emprestada.

Palavras-chave: Telenovela; Sociedade Contemporânea; Identificação; Experiência; Consolação.

This research has as investigative focus the process of identification raised on the Brazilian *telenovela* audience - intricate and multifaceted phenomenon that requires a dialogue between the structures that constitute it. Therefore, as a methodological procedure, it systematized the connection between the formal structure of the soap opera, the contemporary society and the psychic configurations. This way, this research was divided into three analysis perspectives. The first perspective refers to the dramatic structure: the elements and narrative strategies used by the *telenovela* that raises the identification and a possible catharsis on the audience and how these elements are constructed into the plot. The second is about the connection between concrete day-to-day and fictional day-to-day: the reality transposition to the screen looking for the viewer identification with what is familiar to him. The third perspective brings the reflection about the fictional reality construction, based in the reproduction of contemporary society, which inscribes a crisis of senses that forbids the viewer to question himself about this structure. The link between these perspectives indicates a path which leads to an important element in understanding the phenomenon under analysis: psychic configurations that are driven towards the need of consolation. In front of the suffering and unable to overcome it, is formulated an illusory escape from the day-to-day, defense mechanism that maintains their own suffering. Thus, through the link and tension between the constructs consolation, fantasy and experience, was possible to elucidate the tools that are present in the national *telenovela* and which offer to the audience an alternative to the experience possibilities. In a society where the opportunities of cultural formation are obliterated, the *telenovela* seems to replace the experience and hinders to establish an autonomous psychological sphere. But it is not enough that the audience see their day-to-day lives on the screen, or even realizes examples of behaviors to be followed in the soap opera. This research indicates the need that sparks of a not lived life presents as possibilities of experience, even a borrowed experience.

Key words: *Telenovela*, Contemporary Society; Identification; Experience; Consolation.

INTRODUÇÃO	01
------------	----

1. TELENOVELA: ESTRUTURA E INTERSEÇÕES <i>estratégias narrativas do melodrama à telenovela real e ficcional: proximidades e distanciamentos</i>	06
--	----

Da tragédia à telenovela: continuidades e rupturas	07
--	----

Narrativas do cotidiano	19
-------------------------	----

2. IDENTIFICAÇÃO E SOCIEDADE <i>identificação e crise contemporânea mecanismos de defesa e narcisismo</i>	30
--	----

Crise na Sociedade Contemporânea	31
----------------------------------	----

Telenovela: como este produto se inscreve na crise da sociedade contemporânea?	41
---	----

Identificação: o conceito e sua contemporaneidade	48
---	----

3. TELENOVELA E SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA <i>sobre a necessidade de identificação com a telenovela tessituras e considerações</i>	58
--	----

Consolação e simulacro: doses cotidianas de ficção	59
--	----

Realidade social e possibilidades de identificação: inserções e intersecções	68
---	----

CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
----------------------	----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	78
----------------------------	----

INTRODUÇÃO

A telenovela brasileira é um produto que repercute de maneira considerável sobre o seu público – assim como outros circunscritos a este formato, como as minisséries, os seriados, as *soap operas* – com visibilidade tanto na mídia televisiva nacional quanto internacionalmente e, talvez por ter a fidelidade de uma grande audiência possa ser considerada um dos principais meios de entretenimento e, de certo modo, um instrumento de adequação do sujeito às normas sociais vigentes. Regida por valores característicos da sociedade contemporânea, tecnocrática e instrumentalizada, a telenovela pode suprir, ideologicamente, algumas necessidades do telespectador, e, neste sentido, sua receptividade parece ter ligação com a maneira como esta narrativa se constrói, sobretudo, através das estratégias utilizadas e da identificação mimética proporcionada por estas mesmas estratégias presentes na ficção televisiva seriada e com a fundamentação desta narrativa em um cotidiano concreto, vivenciado pelo telespectador.

É neste contexto que se inscreve a discussão proposta nesta pesquisa: discorrer acerca das formas de identificação decorrentes deste produto da indústria cultural e como tal identificação atua na adaptação do sujeito à configuração social descrita acima.

Neste sentido, torna-se pertinente o questionamento sobre como se desencadeia o processo de identificação no contexto contemporâneo e como este processo se articula à recepção da ficção televisiva. Diante do sofrimento proporcionado pelas transformações do *modus vivendi* na contemporaneidade, qual o potencial da teledramaturgia nacional de suscitar a identificação? A estruturação dramática, aliada à dinâmica do meio comunicacional (mídia televisiva) determina algum tipo de identificação específica? Que tipo de identificação – contato com o real ou simulação do real – ocorre neste contexto? E enfim, articulando as questões anteriores, em que

medida a telenovela, ao suscitar a identificação em seus telespectadores, estaria contribuindo para a manutenção de uma esfera psicológica empobrecida?

Assim, esta pesquisa, ao ter como foco de investigação o processo de identificação – em seus diferentes modos de manifestação – suscitado no público da telenovela brasileira, constitui-se como um desdobramento de investigação realizada anteriormente¹ que, articulando conteúdos de estudos de dramaturgia à psicologia, discutiu e analisou as estratégias narrativas utilizadas no gênero melodramático que contribuía para sua receptividade junto às platéias populares, problematizando os mecanismos de identificação acionados a partir dos elementos presentes neste gênero. Por meio da análise da estrutura de obras de cunho melodramático e do estudo de teóricos da comunicação de massa articulados, ainda, aos preceitos aristotélicos para a tragédia grega clássica e às contribuições da metapsicologia freudiana e da psicologia social, foi possível observar que características próprias do melodrama, principalmente no tocante à forma como esta narrativa se constrói, estão presentes na teledramaturgia.

Para entender um fenômeno intrincado e multifacetado como a relação estabelecida entre telespectador e a produção teledramatúrgica nacional, não é possível se ater isoladamente a um ou outro fator que possa contribuir para que este fenômeno ocorra: é necessário estabelecer uma interlocução entre as estruturas que perpassam esta relação para iluminar o objeto de análise. Partindo deste modelo investigativo, objetiva-se mais especificamente aqui sistematizar a relação entre a estrutura formal da telenovela, a sociedade contemporânea e as configurações psíquicas – tendo como pressuposto que estes argumentos são interdependentes na reflexão aqui proposta, ou seja, em nome do objeto de pesquisa, estes argumentos não são passíveis de análise isoladamente.

Neste sentido, para discorrer acerca dos processos de identificação decorrentes da telenovela, a pesquisa em questão tem como ponto de partida o melodrama e a reação das platéias a este gênero teatral e se divide em três perspectivas de análise.

¹A discussão aqui apresentada está alicerçada nas reflexões resultantes da pesquisa de Iniciação Científica (Bolsa CNPq) *Do Melodrama à Telenovela: um estudo da cultura de massa no Brasil*, desenvolvida no GETEB – Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro.

A primeira perspectiva está referida à estruturação dramática: quais elementos e estratégias narrativas utilizados pela telenovela visam suscitar no público a identificação e uma possível catarse e como estes elementos são construídos na trama. A segunda diz da relação entre o cotidiano concreto e o cotidiano ficcional: a transposição da realidade para a tela visando a identificação do telespectador com aquilo que lhe é familiar. Uma terceira perspectiva direcionada para a reflexão acerca da construção da realidade ficcional apoiada na reprodução da estrutura social, que, no distanciamento da realidade concreta, ao apresentar ao telespectador aquilo que em sua experiência está embotado, aproxima-o de uma idealização desta própria realidade, suscitando, assim, configurações psíquicas específicas a este contexto. Neste percurso, pretende-se discutir *se e como* a telenovela, ao reproduzir a estrutura da sociedade, na qual se inscreve uma crise dos sentidos, impede o telespectador de questionar esta mesma estrutura e a si mesmo – se, na dificuldade de se ir além do sofrimento, engendra-se uma fuga ilusória do cotidiano, mecanismo de defesa que afirma o próprio sofrimento. Finalizando, por meio dos conceitos de consolação, fantasia e experiência, é possível apontar para elaborações mais sistematizadas sobre o objeto desta pesquisa – a relação entre identificação, telenovela e configurações psíquicas decorrentes desta relação.

A perspectiva teórica adotada nesta pesquisa, que envolve a sistematização do conceito de identificação em textos da metapsicologia freudiana e sua atualização à luz de autores que discutem a sociedade contemporânea relacionada a aspectos que remetem ao processo de identificação e às configurações psicológicas acionadas pela telenovela, faz-se necessária e se apresenta como uma contribuição pertinente, uma vez que o campo de pesquisa aqui circunscrito carece de uma produção científica com foco nesta imbricação². Soma-se a este intento, também como uma justificativa importante, que o estudo aqui realizado pode estabelecer categorias de análise e indicar outros problemas de pesquisa que, futuramente, tomem a recepção do telespectador como objeto mais específico de investigação.

² Entendendo que a “(...) telenovela é um entretenimento com um potencial educativo, social, cultural e artístico ainda não avaliado adequadamente, nem explorado do ponto de vista dos dividendos que ele pode render” (MOTTER, 2003, p.174), busca-se contribuir, dentro dos limites desta pesquisa, com as reflexões acerca da telenovela, no sentido de explicitar o potencial contido neste objeto.

Assim, na realização desta pesquisa teórica, privilegiou-se, como procedimento metodológico, a articulação das três perspectivas que compõem a análise proposta para que, na tensão entre elas – que envolve leitura e sistematização dos marcos temático e teórico, e dos conceitos necessários para o entendimento da relação que se estabelece entre tais perspectivas – se alcançasse uma contribuição pertinente aos objetivos delimitados e um salto no que se refere à análise das configurações psicológicas suscitadas, na contemporaneidade, pela identificação do telespectador com o que é apresentado nas tramas das telenovelas brasileiras.

Como decorrência de tais procedimentos, tem-se a organização da investigação realizada em três capítulos.

O primeiro capítulo articula as duas perspectivas iniciais da análise empreendida nesta pesquisa. Em um primeiro momento, discorre-se sobre estrutura da telenovela que, tendo por base os preceitos aristotélicos para a tragédia grega clássica no que concerne à estruturação dramática e às estratégias narrativas, busca evidenciar os elementos herdados da tragédia presentes na estrutura do gênero melodramático e na telenovela que visem a provocação da identificação (mimese) e da catarse em seus respectivos públicos. Ressalta-se ainda a necessidade de uma estruturação adequada da fábula teledramatúrgica para que esta alcance seu público no sentido de fazer com que este se identifique e, ao se identificar, purgue as emoções para uma possível adequação aos valores sociais vigentes. Entretanto, mesmo que tal estruturação ainda se apresente atual nas telenovelas, outros elementos, tais como a dissolução dos limites entre ficção e realidade – atrelados à dinâmica do meio comunicacional uma vez que esta maneira de funcionamento perpassa outros produtos midiáticos tais como os telejornais – carecem de análise específica para melhor compreender quais são os elementos presentes na telenovela que suscitam a identificação em seu público. Dentro desta argumentação, em um segundo momento deste primeiro capítulo, discorre-se sobre a intersecção entre ficção e realidade, problematizando a supressão dos limites entre o cotidiano concreto e o cotidiano ficcional, para um melhor entendimento das possibilidades de identificação do público com a telenovela. Neste ponto, ressaltam-se as incursões em lugares comuns ao público, situações cotidianas e temáticas em pauta nas discussões em diversos âmbitos da sociedade civil, que promovem um apagamento da distinção entre o que é vivenciado no cotidiano concreto do sujeito e o que está sendo

representado. Por outro lado, há também incursões da ficção nas ações que se desencadeiam no cotidiano³ – interferência da realidade construída na ficção sobre a sociedade que a produz.

O segundo capítulo, passando pelos pontos desenvolvidos no primeiro capítulo – necessários para o melhor entendimento do foco de análise sobre o qual a pesquisa se apóia – remete à terceira perspectiva de análise. Nestes, faz-se a sistematização do conceito de identificação a partir de alguns textos da metapsicologia freudiana em articulação com a crise dos sentidos na sociedade contemporânea e as configurações psicológicas dela decorrentes. Tal discussão ilumina o objeto desta pesquisa ao trazer elementos das configurações psicológicas contemporâneas – elementos estes que melhor sustentam a discussão acerca da identificação. É neste percurso que as considerações acerca dos mecanismos de identificação em articulação com a estruturação das telenovelas – tanto no que concerne à construção da fábula quanto no tocante à dinâmica do meio comunicacional – e ao contexto no qual esta se inscreve, tornam-se pertinentes. Deste modo, é possível admitir que a identificação suscitada pela telenovela resulta da confluência das três perspectivas de análise aqui apresentadas, dando maior destaque – uma vez que o conceito de identificação está ligado às configurações psicológicas – a esta última.

No terceiro capítulo, são articuladas as três perspectivas de análise visando, a partir das argumentações expostas, tecer algumas considerações sobre a necessidade de identificação do telespectador com a telenovela. Neste intento, o caminho percorrido para lançar luz sobre o objeto de pesquisa passou pela articulação entre os conceitos de consolação, fantasia e experiência para retomar a trajetória em torno da interseção entre ficção e realidade e sobre o embotamento dos sentidos na sociedade contemporânea. Uma vez que as promessas de uma vida melhor não foram cumpridas, a identificação com as tramas da teledramaturgia nacional, ainda que possa trazer outras possibilidades, acaba por se caracterizar como um alento, uma consolação por uma vida não vivida.

A tessitura desta argumentação culmina, de modo conciso, nas *Considerações Finais*.

³ Questões que, ao serem discutidas no cotidiano ficcional, ganham lugar de destaque nas ações do cotidiano concreto, tais como: estatuto do idoso (*Mulheres apaixonadas*) e leucemia (*Laços de família*).

1. TELENOVELA: ESTRUTURA E INTERSEÇÕES

estratégias narrativas do melodrama à telenovela real e ficcional: proximidades e distanciamentos

A arte dramática traz em si, desde as origens, o objetivo de provocar emoção na platéia para a qual se dirige. Da tragédia à telenovela, é possível observar que a estruturação dramática é um dos elementos responsáveis para atingir tal reação. Tendo como referência as considerações de Aristóteles para a tragédia, traça-se uma linha de continuidades e rupturas acerca das estratégias narrativas e da estruturação cênica, utilizadas tanto na tragédia como no melodrama e, posteriormente, na teledramaturgia nacional.

Para pensar sobre a estruturação da telenovela e a relação desta estrutura com a identificação do espectador, busca-se no melodrama, considerado uma das matrizes dramáticas da telenovela⁴, as estratégias utilizadas desde o surgimento deste gênero que contribuíram para a sua popularidade e como estas estratégias, utilizadas na construção da trama teledramatúrgica, alcançam o público contemporâneo.

A popularidade do gênero melodramático e sua permanência nas mais diversificadas formas cênicas nacionais, tais como o cinema e a telenovela, são objeto de interesse no tocante ao tipo de relação estabelecido entre o contexto social em que esta forma dramática surge e os conceitos de mimese e catarse descritos na poética aristotélica, para assim iluminar a discussão que é foco desta pesquisa, a saber: a relação entre a telenovela e os mecanismos de identificação por ela suscitados, relação esta perpassada pela configuração social na contemporaneidade.

⁴ Tal argumentação está baseada nos estudos realizados por Braga (2006) em sua tese de livre docência intitulada *Telenovela: um gênero a serviço da emoção* e vem sendo desenvolvida pelo GETEB – Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro.

DA TRAGÉDIA À TELENOVELA: CONTINUIDADES E RUPTURAS

Na *Poética*, Aristóteles (s/d), circunscrito à sua época, descreve alguns elementos constituintes da tragédia que, empregados de forma adequada, alcançavam o público de maneira a fazer com que este se identificasse com o que estava sendo representado, e deste modo, as emoções que não eram bem vindas no convívio social poderiam ser purgadas. Dentre estes elementos, destacam-se duas das principais estratégias narrativas: peripécia e reconhecimento. Para este pensador um acontecimento na tragédia resulta de uma ação complexa, “onde a mudança de fortuna resulta de reconhecimento ou de peripécia ou de ambos os meios” (p. 254). Tal mudança deve ser verossímil na seqüência dos fatos dos quais derivou. Aristóteles considera peripécia como “mudança da ação no sentido contrário ao que foi indicado e sempre (...) em conformidade com o verossímil e necessário”, e como reconhecimento, a passagem “da ignorância ao conhecimento, mudando a amizade em ódio ou inversamente nas pessoas voltadas à felicidade ou ao infortúnio”, sendo que “o mais belo dos reconhecimentos é o que sobrevém no decurso de uma peripécia” (p. 255). Na tragédia grega clássica, tal efeito é gerado através de uma narrativa que supõe a imitação de ações da vida humana levando a uma identificação do público com o enredo ali apresentado.

A tragédia é uma imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (ARISTÓTELES, s/d, cap. VI, p. 2.)

Tais estratégias narrativas suscitavam nas platéias das tragédias os sentimentos de terror e compaixão por meio dos mecanismos de identificação (mimese) e, por meio desta identificação, atingia-se a purificação das emoções (catarse). As observações aristotélicas indicam que, na medida em que o público se emociona com os infortúnios dos personagens, seja pelo temor ou pela compaixão, deixa de vivenciar os seus próprios infortúnios e prepara-se, assim, para a manutenção do mesmo sistema que lhe oferece esta purgação.

Ao afirmar que a tragédia consiste na imitação de ações humanas e estas ações estão circunscritas a um contexto social, é necessário salientar que a sociedade ateniense que Aristóteles referencia apresenta singularidades que a caracterizam. A arte mimética se apresenta então como reflexo da sociedade a qual pertence e, deste modo, a tragédia grega descrita por Aristóteles diz também do contexto sócio-histórico ao qual se inscreve:

Os conflitos constituintes da tragédia são correlatos àqueles do século V ateniense e sua experiência democrática. O próprio espaço cênico no qual se desenvolveu a tragédia é uma abstração das instâncias políticas da democracia. O coro ocupa o lugar central circular, a orquestra, abstração da praça pública, a *Ágora*. O espaço da cena é destinado às personagens objeto da tragédia, como os reis e governantes em seus palácios. Assim, a compreensão do fenômeno trágico alia-se ao entendimento do período grego da democracia, de modo que a tragédia passa a ser uma *forma* do real, uma abstração que hoje se dá a nós como matéria artística. (BOLOGNESI, 2002, p. 73-74).

Entretanto faz-se necessário esclarecer que a descrição realizada por Aristóteles se fundamentou em observações de tragédias representadas, o que permitiu diferenciar a tragédia de outros gêneros e delinear esta forma dramática. Assim, as características atribuídas por este pensador às representações trágicas não podem ser tomadas como normatização – pois este não é o sentido apresentado na *Poética* – mas sim como descrição. Peter Szondi (1973/2004)⁵ ao discorrer sobre o drama burguês atenta para a apropriação da estrutura trágica pelo drama no século XVIII e para as diferentes interpretações dadas à obra aristotélica. Szondi sublinha a maneira como os autores do drama burguês tomaram a descrição da tragédia dada por Aristóteles como normatização, como única forma possível de ‘boa dramaturgia’. Porém, isto não retira a possibilidade da estrutura descrita orientar, em outros contextos, outras formas de representação dramática.

Neste sentido, é possível perceber na estruturação do melodrama, gênero teatral originado na França no final do século XVIII e representado no Brasil no período que se estende

⁵ Para efeito de contextualização, optou-se por utilizar como referência, em toda a bibliografia consultada, duas datas [data da publicação original / data da edição consultada] uma vez que a telenovela e os fenômenos a ela relacionados possuem natureza dinâmica e, neste sentido, a unidade de tempo pode trazer ao leitor, com mais clareza, que o tratamento dado a este objeto de estudo remete à sua caracterização histórica entre continuidades e rupturas. Outro elemento que levam a esta maneira de referenciar as obras é a própria dinâmica conceitual histórica que os escritos que circundam o objeto desta pesquisa assumem: o ao longo desta pesquisa, intenta-se o movimento de atualização de conceitos e constructos teóricos de modo que, ao localizar o texto por sua data de publicação original, o leitor também pode se situar.

de meados do século XIX até as duas primeiras décadas do século XX, elementos próximos àqueles descritos por Aristóteles para a tragédia, tais como o uso da peripécia e do reconhecimento.

O melodrama é marcado por ser um gênero teatral extremamente popular, voltado para um público heterogêneo composto por espectadores de todas as classes sociais. Este fenômeno pode ser atribuído ao contexto em que surgiu este gênero dramático: período pós Revolução Industrial, em que emerge uma nova classe chamada ‘proletariado’, e no qual as classes inferiores da população passam ter uma maior representação no espaço social. Com o édito de 1791 – que autorizava a abertura de novos teatros – estes trabalhadores de diferentes estratos, geralmente analfabetos, passaram a ter acesso às salas de espetáculos, fato que lhes era interdito antes da Revolução Francesa. Este contexto social, segundo Thomasseau (1984/2005), demanda uma forma de entretenimento voltada para este novo público.

O contexto econômico, político e cultural da sociedade francesa no final do século XVIII produziram um tipo específico de público e, juntamente com este público, condições suscetíveis para o surgimento de uma produção teatral que atendesse às novas configurações sociais mas que também fosse capaz de envolver as camadas populares. Acerca da relação com o público do gênero melodramático, Thomasseau (1984/2005), referindo-se a Pixérécourt⁶, afirma que este “reconhecia escrever para aqueles ‘que não sabem ler’. Para este público novo (...) no qual se desejava inculcar certos princípios de sã moral e de boa política, era necessário elaborar uma estética ao mesmo tempo rigorosa e prestigiosa” (p. 28), e nesta perspectiva, ao mesmo tempo em que o público vê no teatro uma forma de entretenimento, é educado e até mesmo persuadido pelo forte caráter moralizador contido nas peças.

Esta afirmação baseia-se, ainda, nos estudos de Regina Horta Duarte (1995) a partir da análise de críticas jornalísticas acerca do gênero melodramático: “jornais da época elogiavam o caráter moral [deste gênero de] peça, afirmando ser o teatro deste tipo ‘a melhor escola dos

⁶ “Charles Guilbert de Pixérécourt foi o escritor francês que formulou as bases do melodrama principalmente a partir das próprias composições. (...) Representado com sucesso desde 1798” (HUPPES, 2000, p. 22).

bons costumes e civilização dos povos’, por exaltar as virtudes e abater os vícios” (p. 120). Neste sentido, Oroz (1992) também destaca que “(...) a retórica do melodrama que pretende assinalar, reiteradamente, o mesmo significado através do diálogo, da encenação, da insistência musical etc. está estreitamente relacionada com o gosto popular e sua necessidade de reafirmação conceitual” (p. 28-29).

Guardadas as diferenças históricas, o melodrama apresenta em sua estruturação dramática, no tocante ao desenvolvimento da trama, as bases narrativas descritas por Aristóteles para a tragédia. A despeito das intenções de Aristóteles, suas observações acerca a arte dramática de sua época passaram, em outro contexto social e histórico, a ser aplicadas acrescidas de outros elementos à dramaturgia popular. Assim como na fábula trágica, no melodrama as peripécias e reconhecimentos eram utilizados para atingir a função catártica. Situações de desencontros, informações descontextualizadas, irmãos que se separam logo após o nascimento, filhos que são apartados do convívio de suas famílias, injustiças que levam a mudanças drásticas na trama, cartas que se perdem, são exemplos de peripécias comuns ao melodrama. Tais peripécias são, geralmente, seguidas por reconhecimentos dos mais diversos que visam conciliar a situação antes apresentada. Estas estratégias narrativas, aliadas à linguagem adotada neste gênero e às configurações sociais que balizavam o melodrama, se apresentavam como meio de aproximar a platéia da obra representada para que, no contato com as tramas, o público se identificasse.

Pode-se dizer, então, que em ambos os gêneros, tragédia e melodrama, o uso da peripécia e do reconhecimento tem um objetivo maior: chegar à catarse. A peripécia, ao mudar o rumo da história, colabora para manter a atenção do público presa aos fatos narrados no palco. Estes fatos tratam de sentimentos inerentes à natureza humana: amor, medo, paixão, ódio, e com os quais ele se identifica. O reconhecimento desata os nós trançados no decorrer da fábula para alcançar a purgação das emoções e, com isso, alcançar a harmonia necessária para o apaziguamento destas emoções.

Se o melodrama não trabalha com a essência do trágico, que talvez só tenha alcançado ambientação na Grécia Antiga, com seus deuses e oráculos, por outro lado proporciona a conquista do público – que novamente procura o teatro para se emocionar através das mesmas estratégias do gênero que lhe dá origem. O personagem trágico erra e não pode fugir do destino

ordenado pelos deuses. E ainda que possua uma falha e que devido a ela sofra a ira desmedida dos deuses, nesse embate revela seu caráter heróico. Derrotado pela divindade, este herói retoma sua condição humana e é então que observamos a necessidade de uma reconciliação entre o mundo e o homem, depois da reviravolta que encerra a narrativa. É essa reconciliação que conforta o espectador, que reconsidera seus valores e ações por meio do herói, quando assiste o que de terrível pode acontecer se for levado pela desmedida. No melodrama, a reconciliação vem com o triunfo do bem sobre o mal, revelam-se as artimanhas do vilão e ressaltam-se as virtudes dos que por ele foram perseguidos. Assim, o público, ao ser tomado pelo temor (medo de ser afligido por um castigo, assim como ocorrido ao vilão) e pela compaixão (sentimento de proximidade ao sofrimento dos inocentes perseguidos), é levado a uma reconciliação de valores a serem adotados em seu cotidiano.

Neste sentido, a construção dos personagens melodramáticos indica o caminho para a identificação. Na caracterização bem delineada de cada grupo de personagens, a dicotomia entre bom/mau, correto/incorreto, terror/compaixão, grotesco/sublime, pode levar a platéia a se reconhecer no palco. Há uma preocupação no sentido de sublinhar tais características de modo a salientá-las e contrapô-las. É a opção por esta construção que marca as relações estabelecidas entre os personagens e sua identificação pelo público. Diferente da tragédia, no melodrama os personagens são monovalentes. Se na tragédia o herói não apresentava caráter nem totalmente bom, nem completamente mal, na construção apresentada pelo melodrama é possível observar a apresentação de características bem definidas para cada grupo de personagens. Dentre eles são visíveis, na estruturação do vilão, caracteres que se repetem em várias obras, tais como a avareza, o egoísmo, a ambição, a inveja, a luxúria, dentre outros sentimentos tidos como de natureza moral inferior. Na mocinha, ou inocente perseguida, pode-se citar a ingenuidade e a pureza própria das vítimas. O herói ou a heroína melodramáticos se contrapõe ao vilão com sentimentos de valores morais tomados, geralmente, como superiores, tais como a lealdade, a bondade, a coragem.

O melodrama acrescenta ainda à estruturação presente na tragédia uma movimentação cênica possibilitada pelo desenvolvimento da maquinaria cenotécnica e da caixa teatral onde era representado, e inaugura um novo tipo de dramaturgia mais voltada para o

espetacular, germe da espetacularização da arte característicos do século XX. Braga (2006), ao discorrer sobre as representações melodramáticas, ressalta a maneira como o ‘espetáculo’ se apresentava nos palcos. Nas palavras da autora:

Tudo isso era apresentado e provocado através de uma encenação que contava com todos os recursos visuais e auditivos possíveis. Para os olhos eram construídos cenários suntuosos, aterradores, impossíveis ou hyper realistas, havia maremotos e incêndios, bailes, julgamentos e batalhas, com mudanças de quadros que, ajudadas pelas recentes descobertas das possibilidades de uso da maquinaria, se davam de forma muito rápida, imprimindo à cena a sensação de constante movimento. Para os ouvidos, não apenas a música de fundo, executada por uma orquestra, sublinhava os principais momentos, mas buscava-se também trabalhar “sonoplasticamente” cada cena e cada quadro de modo a acentuar os efeitos dramáticos. Finalmente, nos bailes, era dela que provinha o próprio movimento da cena, numa complementação de sonoridade e ação. (BRAGA, 2006, p. 5).

Elementos similares também podem ser detectados na telenovela⁷, que permite, através de representações de situações cotidianas e fazendo com que o espectador veja sua vida espelhada ou projetada na tela, além de um momento de entretenimento, a identificação e a reafirmação de valores sociais vigentes.

Vale aqui fazer um breve retorno às origens do entrelaçamento da novela ao aparelho televisivo. Antes do surgimento da televisão, que ocorre em nosso país no final da década de 1950, a radionovela, ainda em 1941, ganhou espaço e exaltação dos ouvintes, por ser o rádio um veículo de alcance abrangente, presente em praticamente todo o território nacional. Utilizando deste meio “o ouvinte de rádio tem de se entregar a um certo exercício de imaginação para visualizar a mensagem transmitida” (SODRÉ, 1972, p. 58), o que não ocorre com o cinema e com a televisão. O cinema produz um impacto maior sobre o seu público, levando a uma maior aproximação e a um processo de identificação mais direto que o rádio, como assinala Muniz Sodré (1984/1994):

O cinema ainda permite a criação de protocolos ritualísticos para a visão. As pessoas deslocam-se para uma sala especial, em cuja penumbra se entregam à contemplação do sonho materializado, a obra fílmica. O cinema se oferece como uma ruptura no cotidiano do espectador. (p. 30).

⁷ Como exposto na introdução, estas argumentações estão fundamentadas na análise comparativa entre o melodrama e a telenovela focando a estruturação dramática e as estratégias narrativas presentes em ambos os gêneros, realizada na pesquisa já citada (*Do melodrama à telenovela: um estudo da cultura de massa no Brasil*).

Diferentemente das ações relativas à obra fílmica, no universo televisivo, porém, tem uma característica que lhe é peculiar: o público não mais se desloca para um teatro, ou mesmo para uma sala de cinema. O espetáculo vem até o espectador, dentro da sua própria casa.

Desde o surgimento da televisão, já se iniciam as representações de telenovelas no Brasil. Inicialmente como adaptações de radionovelas e posteriormente assumindo a forma, ainda que de maneira embrionária, das representações que hoje ocupam uma posição de sucesso na mídia nacional. Foi em 1964 que se deu o início da *Era da Telenovela* com *O direito de nascer*, ainda adaptação de uma radionovela. Sobre esta telenovela Samira Youssef Campedelli (1985) afirma que “o texto teve expressiva audiência na TV-Tupi: o país contava com 598.000 aparelhos” (p. 10). A popularidade deste gênero mantém-se ainda nos nossos dias, principalmente pelas telenovelas da *Rede Globo* – não desconsiderando a atual e crescente busca por audiência da *Rede Record* e do *SBT*– que atingem um público incomensurável tanto no Brasil como em outros países para os quais exporta seu principal produto.

E, em termos de trajetória e ascensão, o espetáculo diário e doméstico praticamente acompanha o novo veículo. Utilizando-se dos princípios da comunicação de massas, a teledramaturgia, usa uma linguagem de fácil apreensão, mantendo características do melodrama tais como a estrutura narrativa – acrescida, ainda, do formato capitular do folhetim – e a construção dos personagens e de suas inter-relações, alcança, como seu antecessor, um público heterogêneo junto ao qual goza de grande popularidade.

Como herdeira do melodrama e do folhetim, e aqui lançando o foco sobre a produção brasileira, a telenovela pode ser considerada representante da dramaturgia popular, uma vez que as temáticas e as técnicas de representação, bem como a estruturação dramática utilizadas no teatro popular, estão presentes neste produto midiático. Outro elemento a ressaltar é que, em escala bem maior que as peças teatrais, a aclamação do público é potencializada pela dramaturgia ‘ao alcance das mãos’. A telenovela, mais que seus antecessores teatrais, alcança uma popularidade que a mantém como representação dos anseios de entretenimento de um povo e, por outro lado, apresenta valores, estilos de vida, expressões lingüísticas, moda e comportamentos que serão adotados pelos telespectadores.

Outra peculiaridade da telenovela é o aparato tecnológico utilizado em sua difusão. Para pensar o fenômeno da receptividade deste produto vale recorrer ao próprio mecanismo tecnológico da televisão que, aliado à dinâmica mercadológica que impulsiona a construção da grade de programação, atua na recepção dos produtos televisivos. Neste sentido, Paiva e Sodré (2008) trazem as contribuições de Kerckove para iluminar os motivos de receptividade da telenovela, para além dos conteúdos temáticos e estruturais, no tocante às especificidades do dispositivo televisivo:

(...) [Kerckove] parte da distinção entre televisão e cinema: a imagem cinematográfica é um objeto externo (fotográfico, não-mental) que, na montagem, segmenta-se e se cola quadro a quadro, de acordo com um roteiro prévio. O processamento da imagem televisiva é parecido, mas, como se constitui de impulsos eletromagnéticos, se aproximaria mais da música do que dos fotogramas postos em seqüência na montagem cinematográfica. Trabalhando em ritmo muito rápido com as reações neurofisiológicas do espectador, a televisão processaria quase-musicalmente (no sentido da aglutinação de elementos por contigüidade harmônica, mais do que por significação) os afetos de uma comunidade de recepção, modulando-lhe magneticamente a sensibilidade. (...) O essencial dos estímulos televisivos estaria na varredura dos elétrons que percorrem velozmente as linhas que constituem a superfície do vídeo. Retorna-se sempre ao aforismo mcluhaniano: o conteúdo, a mensagem, é secundário diante do feixe de elétrons que define tecnicamente o meio. A ausência de intervalo entre o estímulo eletrônico e a reação psicológica do espectador provocaria um tipo de interpretação das imagens no vídeo por uma “mímica sensomotora”, portanto uma reação de natureza neuromuscular, extensiva a todo o corpo. (PAIVA, SODRÉ, 2008, p. 34, grifos no original).

O leque temático, ainda que sofrendo modificações próprias do meio tecnológico, também se mantém, bem como a produção de simulacros, que fazem com que o telespectador se envolva com o que se passa na tela. Neste sentido, é importante ressaltar na trajetória deste produto e sua função de neutralização das tensões vividas pelo telespectador. Segundo Paiva e Sodré (2008):

Primeiramente, as narrativas novelescas, escritas ou televisivas, reelaboram ou promovem novas articulações (daí, a prevalência técnica do pastiche) de temas recorrentes na vida cotidiana, que tocam tanto a atualidade informativa quanto as motivações elementares do comportamento, muitas das quais de natureza mitológica (o bem e o mal, por exemplo). Depois, essas narrativas “familiarizam” a atualidade social, na medida em que a trazem ao universo doméstico, semiótica e esteticamente construído por roteiristas, cenaristas e diretores de novelas. Finalmente, elas reconstituem “comunitariamente” os significados problemáticos da mutação social, exercendo, assim, uma função “consoladora” ou neutralizadora das tensões típicas da vida real em comunidade. (PAIVA, SODRÉ, 2008, p. 32).

Quanto à estruturação dramática, a telenovela é organizada em torno de núcleos de conflitos que propõem uma divisão arquetípica dos personagens – bons e maus, sérios e engraçados, honestos e de caráter socialmente inaceitáveis. Isso através de histórias de fácil assimilação pelo público em geral, com enredos que apresentam temáticas conhecidas do telespectador e conteúdos do enredo próximos do que está em voga no período de exibição da trama. Utiliza ainda, as estratégias descritas por Aristóteles ao criar situações dramáticas em que a mudança da ação leva a reviravoltas na trama (peripécias) seguidas de conciliações e revelações (reconhecimentos) que resultam na resolução das intrigas propostas no enredo.

É possível observar, na estruturação utilizada nestas formas dramáticas, mesmo diante das transformações históricas sofridas pela dramaturgia, a presença de elementos da estrutura dramática e de estratégias narrativas características do melodrama. Por meio da investigação das mesmas também é possível afirmar que tais estratégias têm suas raízes na tragédia grega, gerando no público o mesmo tipo de reações descritas por Aristóteles e que suscitam, de certo modo, nos dias de hoje à telenovela (como exposto, um desdobramento contemporâneo do melodrama) a aceitação e a aclamação do telespectador. Porém, mesmo salientando a necessidade da estruturação herdada da tragédia e do melodrama para que a telenovela atinja seu público e faça com que ele se identifique com o que está sendo representado, este elemento por si só não responde ao questionamento aqui realizado. Neste sentido, ressaltam-se ainda elementos específicos a este produto, com um meio poderoso de difusão e a tecnologia envolvida em sua propagação que parece intensificar a ampla recepção da telenovela.

Cabe salientar que as inovações tecnológicas, que também servem à produção teledramatúrgica, acrescentam a este produto características ainda mais ‘espetaculares’ que as presentes no melodrama, o que, pelo apagamento dos limites entre o que é real e o que é espetáculo, visam uma maior aproximação do público com o que está sendo representado – aproximação que serve ao paradoxal distanciamento da realidade. Em contrapartida, herdeira e representante da dramaturgia popular, a telenovela possui características específicas ao meio comunicacional que lhe conferem abrangência – a televisão é um veículo poderoso de construção do imaginário de um povo. Ao apresentar uma realidade e construir outras tantas, por meio de

técnicas de dramaturgia e do poder manipulativo dos aparatos midiáticos, a telenovela (re)produz uma sociedade que também é produto das transformações tecnológicas.

As *mediações de massa*, como analisa Martín-Barbero (1987/2003), partem da cultura popular e reconciliam as diferentes classes e os gostos. Nesta dinâmica, em que o que é massivo se aproxima do que é popular e os meios de comunicação de massa assinalam tal aproximação de modo a trazer à tona, em outro contexto, a cultura popular. Para este autor:

A cultura de massa não aparece de repente, como uma ruptura que permita seu confronto com a cultura popular. O massivo foi gerado lentamente a partir do popular. Só um enorme estrabismo histórico e um potente etnocentrismo de classe que se nega a nomear o popular como cultura pôde ocultar essa relação, a ponto de não enxergar na cultura de massa senão um processo de vulgarização e decadência da cultura culta. (p. 181).

Se a cultura popular, e aqui mais especificamente a dramaturgia popular, está presente nos meios de comunicação de massa, é este espaço de mediação que amplia a função de instituição de valores adequados à estrutura social. Ao apresentarem, em certo sentido, elementos de continuidade histórica, os dispositivos midiáticos apontam mais diretamente para a construção identitária em uma sociedade pautada pela lógica da mercadoria. Martín-Barbero (1987/2003), ao discorrer sobre os sentidos da mediação, ressalta o caráter de dominação e consentimento frente a esta:

Os dispositivos da mediação de massa acham-se assim ligados estruturalmente aos *movimentos no âmbito da legitimidade que articula a cultura*: uma sociabilidade que *realiza* a abstração da forma mercantil na materialidade tecnológica da fábrica e do jornal, e uma mediação que encobre o conflito entre as classes produzindo sua resolução no *imaginário*, assegurando assim o consentimento ativo dos dominados. Essa mediação e esse consentimento, no entanto, só foram historicamente possíveis na medida em que a cultura de massa foi constituída *acionando e deformando* ao mesmo tempo sinais de identidade da antiga cultura popular e *integrando* ao mercado as novas demandas das massas. (p. 181, grifos no original).

Juntamente com a estruturação dramática também presente na construção dos melodramas franceses, o meio de difusão da telenovela contribui para a abrangência deste produto cultural. Enquanto platéias volumosas acometiam os teatros buscando entretenimento e, por meio destas peças, acabavam por ser persuadidas pelo caráter moralizador do gênero melodramático, o telespectador que acompanha as telenovelas brasileiras no conforto de suas casas é, por vezes de maneira mais direta e incisiva, impregnado por valores e comportamentos a serem adotados em sociedade.

A discussão acerca do poder de persuasão da telenovela pode ser enriquecida pelo conceito de ‘signo ideológico’ apresentado por Bakhtin (1929/2004). Na discussão acerca da filosofia da linguagem, este autor apresenta alguns elementos importantes que podem iluminar a reflexão acerca dos elementos ideológicos que perpassam a relação entre a produção teledramatúrgica e a recepção. Bakhtin (1929/2004), ao discorrer sobre o signo – enunciação de natureza social – traz elementos para a discussão sobre a determinação da consciência pela linguagem em articulação à determinação da linguagem pela ideologia – e esta, por sua vez, como manifestação dos antagonismos do sistema social que a engendra. Nesta argumentação é possível ressaltar que há um mesmo sistema de signos utilizados de maneira diversa para cada classe social. Quando uma maneira de apreender o mundo de uma classe específica se sobrepõe às outras classes e estas acatam este olhar, ocorre uma inversão da realidade – algo legítimo que se torna ilegítimo –, a ideologia, neste sentido, age como mecanismo de distorção da realidade.

As classes dominantes – aquelas que impõem seus signos às outras classes – tendem a conservar os valores e manter o poder da palavra. Em contraposição ao signo ideológico, o movimento social em relação à mudança vem daqueles sobre os quais recai a ideologia por meio do signo polissêmico – no interior do signo está a luta de classes. Neste sentido: “a realidade ideológica é uma superestrutura situada imediatamente acima da base econômica. A consciência individual não é o arquiteto dessa superestrutura ideológica, mas apenas um inquilino do edifício social dos signos ideológicos” (BAKHTIN, 1929/2004, p. 36).

O poder hegemônico dos meios de comunicação de massa tem, por um lado, sua base no alcance territorial que derruba barreiras no tempo e no espaço e, por outro, a produção direcionada pela ideologia da sociedade industrial – momento histórico onde tudo e todos se convertem mais intensamente em mercadoria – que determina formatos de apresentação dos produtos midiáticos e tem a inscrição mercadológica na programação apresentada ao público. A produção televisiva e, especificamente, a produção teledramatúrgica, é marcada por esta lógica do consumo e da adequação do consumidor àquilo que é apresentado na tela.

Argumentando nesta direção, Sodré (1977/1999) afirma que “o conceito de televisão não pode limitar-se às suas particularidades tecnológicas ou, eventualmente estéticas. Televisão é um sistema informativo homólogo aos códigos da economia de mercado e acionado pelo

desenvolvimento tecnológico” (p. 18). Ainda nesta perspectiva, este autor discute a capacidade ideológica da televisão no sentido em que esta propõe uma ‘fala monopolizada’ em contraposição à dicotomia emissor/receptor e afirma que “na relação instituída pelos modernos meios de informação, falar é um ato unilateral” (p. 25).

Entretanto, outros elementos não específicos deste produto midiático – mas que marcam de maneira considerável a produção da telenovela – atuam fortemente para alcançar o público e, por meio deste alcance, determinar um *modus vivendi* adequado à sociedade na qual este produto se apóia.

A identificação, no sentido discutido aqui, apresenta diferenças primordiais daquela descrita por Aristóteles na *Poética*. Trata-se aqui, mais do que a purgação das emoções, da instauração de comportamentos socialmente aceitáveis e da manutenção do consentimento à ideologia da sociedade industrial. Se na Grécia clássica os valores que preponderavam estavam ligados à formação do homem no sentido da ética e da política, de maneira distinta a sociedade contemporânea pauta-se na lógica formalizada pela tecnologia e pela mercadoria. Deste modo, a identificação proveniente da telenovela atua muito mais na adequação do sujeito – e neste sentido na deformação deste.

Retomando o objeto desta pesquisa, para discorrer acerca da identificação suscitada pela teledramaturgia brasileira, faz-se necessário pensar outros elementos que agem na aproximação do telespectador com o que é representado na tela. Ressaltar que as estratégias narrativas descritas por Aristóteles se apresentaram como parte constitutiva do gênero melodramático e que, na atualidade também se presentificam nas tramas das telenovelas brasileiras é importante, mas isoladamente não respondem ao fenômeno da identificação que caracteriza a recepção da teledramaturgia nacional.

Um elemento importante para pensar a identificação do telespectador com o que é apresentado nas telenovelas está ligado à distinção entre o que é real e o que é ficcional e ao apagamento desta na produção televisiva. Além das estratégias narrativas descritas anteriormente, cabe remeter às narrativas do cotidiano que compõem a telenovela. Fundamentando-se principalmente nas considerações de Motter (2003) acerca da construção do cotidiano na

telenovela, em especial as intersecções entre ficção e realidade, e nas categorias da cotidianidade descritas por Heller (1970/1985), faz-se necessário refletir sobre o cotidiano narrado na ficção televisiva seriada e sobre como este cotidiano produz outras formas de cotidianidades.

NARRATIVAS DO COTIDIANO

Partindo do entendimento que as manifestações artísticas representam signos da sociedade onde se organizam, pois da mesma maneira que são influenciados pelo contexto sócio-histórico, em um movimento dialético, incidem sobre o meio social transformando-o, as considerações sobre o signo ideológico presentes em Bakhtin (1929/2004) referenciam a investigação acerca das manifestações culturais, incluindo nestas a teledramaturgia nacional. Faz parte da preocupação metodológica deste autor estabelecer uma relação dialética entre a base material e os problemas da filosofia da linguagem, ou seja, o problema investigado por ele “liga-se à questão de saber *como* a realidade (a infra-estrutura) determina o signo, *como* o signo reflete e refrata a realidade em transformação” (BAKHTIN, 1929/2004, p. 41, grifos no original). Neste sentido, para o autor:

Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer esta realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. (...). Cada signo ideológico não é apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. (BAKHTIN, 1929/2004, p. 32-33).

Dessa maneira, levando em conta que a dramaturgia não é um fenômeno isolado, refletindo e refratando situações políticas, sociais e culturais e com elas dialogando, as argumentações que se seguem dizem das incursões de elementos presentes na sociedade e que são refletidas na construção da narrativa ficcional e, de maneira dialética, elementos da narrativa ficcional que incidem sobre a realidade cotidiana, transformando-a.

De acordo com o já exposto, pode-se considerar que a telenovela cumpre também uma função didática e moralizante: por se constituir em meio à estrutura social vigente, incide

sobre ela quando indica papéis que o indivíduo deve exercer em sociedade. Assumindo uma postura, em inúmeros casos, moralizante, ao mesmo tempo em que reproduz a sociedade, atua em um movimento dialético sobre o seu público, articulando, por um lado, os valores presentes na mesma e, por outro, propondo outros que eventualmente ditam formas de comportamentos socialmente adequados à sua manutenção, ao seu funcionamento e à sua transformação.

O cotidiano narrado e descrito nas tramas da telenovela e as estratégias narrativas são elementos presentes neste tipo de ficção. A telenovela articula a fatores de dramaticidade – tais como as estratégias narrativas descritas anteriormente – elementos do cotidiano, possibilitando assim a receptividade. Em grande parte a telenovela alcança esse efeito através de representações e (re)produção do cotidiano concreto vivido pelo público, fazendo com que o telespectador, ao ver a si mesmo e a sua vida cotidiana, de certo modo, representados na tela, envolva-se com a trama apresentada. Para que isto ocorra, a articulação entre o real e o ficcional deve ser perpassada pela estruturação dramática, também no tocante à construção dos personagens. Segundo Motter (2003),

Para que se possa conviver com dezenas de personagens e ler suas trajetórias de vida, seus problemas e entender suas ações com algum interesse, é indispensável que eles nos pareçam reais. Um dos elementos fundamentais para que esse efeito se realize, está, a nosso ver, na estruturação da personagem a partir da instituição de um cotidiano que o prenda, que o ancore no espaço e no tempo. Tecido de reiterações e recorrências, o cotidiano participa na construção da personagem marcando-a por hábitos rotineiros, cuja sucessão demarca sua individualidade, sua existência enquanto ser e lhe garante similitude como o real. Seu cotidiano individual é organizado também em função do cotidiano que se articula na trama geral da narrativa e da qual todos os personagens participam como integrantes desse universo particular. (p. 32).

Para esta autora, a mediação proposta pela telenovela parte da relação estabelecida entre o sujeito concreto e a sociedade. Se o sujeito se forma por meio do contato com o todo social e, na apropriação advinda deste contato se constitui como singularidade, a linguagem – e aqui tomando os ‘signos ideológicos’ apontados por Bakhtin (1929/2004) como categoria para discorrer acerca desta apropriação – é uma instância de mediação poderosa da qual os meios de comunicação lançam mão. Motter (2003) ressalta esta relação para subsidiar a discussão acerca da construção da realidade ficcional pautada na realidade concreta:

Partimos do pressuposto que a linguagem faz a mediação entre o homem e o mundo e entendemos ser a palavra constitutiva do pensamento conceitual, veiculadora de traços ideológicos que transitam do social para o individual, mediação entre homem e mundo,

sujeito e objeto, das relações entre sujeitos e dos sujeitos consigo mesmos. (...) A palavra recorta a realidade dotando-a de sentido. (p. 21).

A linguagem adotada na telenovela parte da observação do cotidiano e, em certo sentido, altera este cotidiano no momento em que a apropriação da mensagem pelo telespectador é ressignificada na transposição do cotidiano ficcional para o cotidiano concreto. Borelli (2001) indica a penetração deste produto no cotidiano do telespectador e como, no contato com uma possível estética televisiva, a produção teledramatúrgica pode determinar comportamentos a serem adotados cotidianamente:

A televisão e as telenovelas, fundamentos de uma nova ordem, aparecem como elementos capazes de ocasionar desordens até então inconcebíveis: invadem lares; alteram cotidianos; desenham novas imagens – seria possível uma estética televisual? –; propõem comportamentos e consolidam um padrão de narrativa considerado dissonante, tanto para os modelos clássicos e cultos quanto para as tradições populares. (p. 30).

Esta autora apresenta as perspectivas que embasam teoricamente a discussão acerca da produção e recepção das telenovelas brasileiras e, nas diferenças e aproximações destas perspectivas, aponta para um deslocamento das reflexões pautadas na ‘crítica ideológica dos meios’, para uma discussão que se orienta pela análise da cultura e da relação entre a produção e a recepção, de maneira a ressaltar a interseção entre o cotidiano narrado na ficção e o cotidiano vivido pelo telespectador:

O ponto central, capaz de esclarecer este deslocamento, situa-se na possibilidade de incorporar, para além da análise dos meios – produção, ideologia e materialidades econômicas –, outros elementos aptos a dar conta, no caso da telenovela por exemplo, das especificidades do produto – linguagens, “formas” narrativas, “territórios” de ficcionalidade, dimensões da videotécnica – e dos receptores, compreendidos como sujeitos que se apropriam de enredos e tramas e os transformam em novas histórias, mediadas por suas experiências cotidianas (...) e formas de subjetivação. (BORELLI, 2001, p. 31).

Porém, mesmo que a reflexão acerca do meio comunicacional não seja tomada como único foco, a discussão acerca da ideologia que mantém a cultura popular de massa não deve ser colocada de lado. Emergindo de um padrão determinado pela comunicação de massas, a telenovela surge como um objeto da cultura popular de massa, como aponta Martín-Barbero (1987/2003) e, valendo-se dos recursos das técnicas de comunicação estabelecidas neste contexto, é também *mediação* tecnológica.

Neste sentido, além da discussão acerca do meio comunicacional e da ideologia que o mantém, se faz necessária a discussão acerca das interseções entre o ficcional e o real como produto desta mediação – ou seja, a compreensão deste produto televisivo ainda parece estar referida à tensão entre diversos elementos. Motter (2003), em sua pesquisa descrita no livro intitulado: *Ficção e Realidade: a construção do cotidiano na telenovela*, traz a relação entre o mundo ficcional e o mundo real para pensar o cotidiano construído pela telenovela brasileira. Nesta discussão a autora atenta para as características sociais que embasam a produção do cotidiano ficcional e, neste sentido, frisa o caráter imediatista da sociedade que perpassa as produções midiáticas nacionais. A lógica transmitida nos enredos teledramatúrgicos segue a lógica do cotidiano concreto do telespectador, reproduzindo e mantendo a funcionalidade da esfera da cotidianidade. Nesta dinâmica, as características presentes na vida cotidiana são representadas na telenovela e, na dialógica do meio comunicacional, caracteres apresentados nas tramas da ficção televisiva seriada são assimilados pelos telespectadores para a (re)construção do cotidiano concreto. Nos termos apresentados pela autora:

A imediaticidade e o pensamento manipulador estão entre as características da vida cotidiana, o útil é o verdadeiro em razão do critério de eficácia: o critério de validade é o da funcionalidade. É uma esfera precisa, a do homem concreto. No cotidiano, a objetivação que se verifica é a que permite ao homem fazer do mundo o seu ambiente. (...) Aprender a reproduzir relações sociais é atividade cotidiana do homem e instrumento indispensável à sua sobrevivência. (MOTTER, 2003, p. 27).

Nestas intersecções as delimitações entre a ficção e a realidade, assim como afirma Eco (1994), tornam-se tênues, pois as referências da ficção e do mundo real estão ligadas, fazendo com que o modelo da ficção seja projetado na realidade e com que os elementos factuais sejam utilizados na ficção. Desta maneira, “qualquer tentativa de determinar as diferenças estruturais entre a narrativa natural e artificial em geral pode ser anulada por uma série de contra-exemplos” (ECO, 1994, p. 127).

Assim, fazendo uma analogia com os termos utilizados por Bakhtin (1929/2004), é possível questionar até que ponto a telenovela *reflete e refrata* o cotidiano concreto, pois, na medida em que utiliza elementos deste cotidiano, na ação mútua que ocorre entre o ficcional e o concreto, ambos se modificam, mas em certo sentido, a possibilidade desta modificação e a direção que esta poderá tomar, também estão ligadas ao sistema social que mantém este produto.

Heller (1970/1985) empreende uma discussão importante acerca das determinações e determinantes do cotidiano, que permitem refletir sobre a relação entre a produção das telenovelas e a recepção desta pelo telespectador. A autora, ao tecer considerações acerca das categorias de cotidianidade, traz elementos necessários para que se torne possível fazer a articulação entre a ficção e a realidade, e, deste modo, fundamentar a argumentação, aqui construída, sobre as possibilidades de identificação do público com as tramas das telenovelas brasileiras.

Dessa maneira, para pensar a estrutura da vida cotidiana como “todas as atividades através das quais o homem reproduz a si mesmo para poder reproduzir a sociedade” (HELLER, 1982, p. 164), e também a articulação entre o cotidiano e o mundo ficcional, a autora remete à reflexão acerca da construção deste cotidiano por meio da ficção e, de certa forma, à estruturação da ficção partindo da esfera cotidiana.

O pensamento de Heller (1970/1985) tem suas bases materiais na análise da sociedade contemporânea e, afirma que no ritmo imposto por esta sociedade, as ações da vida cotidiana passam a ter um maior destaque e uma maior dispersão. Neste sentido, a cotidianidade, ao mesmo tempo em que pode oferecer subsídios para uma possível fruição, devido ao ritmo e ao caráter manipulador da ordem vigente, não consegue satisfazer todas as suas possibilidades. Por meio desta argumentação é possível questionar o quanto a sociedade contemporânea oferece subsídios para a realização do homem da cotidianidade.

A vida cotidiana é a vida do homem *inteiro*; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se “em funcionamento” todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, idéias, ideologias. O fato de que todas as suas capacidades se coloquem em funcionamento determina também, naturalmente, que nenhuma delas possa realizar-se, nem de longe, em toda sua intensidade. O homem da cotidianidade é atuante e fruidor, ativo e receptivo, mas não tem tempo nem possibilidade de se absorver inteiramente em nenhum desses aspectos; por isso, não pode aguçá-los em toda sua intensidade. (HELLER, 1970/1985, p. 17-18, grifos no original).

A definição da vida cotidiana para a autora passa, desse modo, pela caracterização do sujeito – que na relação com o todo social se apropria e se diferencia deste. Por meio desta dinâmica a autora nomeia como particularidade/individualidade do homem aquilo que diz de suas determinações mediatizadas socialmente, a apropriação da cultura para se diferenciar dela. Por

genérico, Heller (1970/1985) nomeia aquilo que diz do todo social, do que é universal, mesmo passando pelos caracteres particulares. A relação dialética entre indivíduo e sociedade marca a construção do cotidiano na contemporaneidade. Neste sentido, para esta autora “a teologia da particularidade orienta-se – sempre para a própria particularidade, ou seja, para o indivíduo”, enquanto “o genérico está ‘contido’ em todo homem e, mais precisamente, em toda atividade que tenha caráter genérico, embora seus motivos sejam particulares” (p. 21, grifo no original).

É na dialética proposta por Heller (1970/1985) entre o humano-genérico e o particular-individual que o homem da cotidianidade se situa. Na suspensão do cotidiano, o homem, elevado a humano-genérico pela consciência – sem perder, portanto, suas características individuais, afinal o homem é ao mesmo tempo particular e genérico –, adquire formas de transformações deste mesmo cotidiano. Heller, ao apontar estas possibilidades, retoma a ética como motivação, também nomeada pela autora como moral.

A vida cotidiana está carregada de alternativas, de escolhas. Essas escolhas podem ser inteiramente indiferentes do ponto de vista moral (...); mas também podem estar moralmente motivadas (...). Quanto mais intensa é a motivação do homem pela moral, isto é, pelo humano-genérico, tanto mais facilmente sua particularidade se elevará (...) à esfera da genericidade. (HELLER, 1970/1985, p. 24).

O homem da cotidianidade, com possibilidades de emergir do meramente particular à genericidade do humano, devido à ideologia presente no cotidiano, por vezes paralisa-se no particular-individual. Entretanto, apesar de Heller (1970/1985) afirmar que a vida cotidiana “é aquela que mais se presta à alienação” (p. 37), ressalta que a cotidianidade não é necessariamente alienada. Nesta argumentação ela aponta que a alienação da vida cotidiana está ligada à cristalização do pensamento cotidiano, pensamento que poderia levar à transformação. Para a autora, “existe alienação quando ocorre um abismo entre o desenvolvimento humano-genérico e as possibilidades de desenvolvimento dos indivíduos humanos, entre a produção humano-genérica e a participação consciente do indivíduo nessa produção” (p. 38).

Neste processo de cristalização, diminuem as possibilidades de movimento do homem em direção à genericidade. Desta forma, é possível afirmar, segundo Motter (2003), também baseada em Heller, que “a alienação não está na estrutura do cotidiano, mas em determinadas circunstâncias sociais” (p. 28) que o determinam ou que determinam esta estrutura.

Por meio desta argumentação é possível iluminar alguns pontos sobre a interseção entre a ficção televisiva e o cotidiano concreto, pontos estes relevantes para a reflexão sobre o objeto de estudo aqui apresentado. Se a alienação não se encontra, necessariamente, em características do cotidiano, como afirmam Heller (1970/1985) e Motter (2003), estaria, então, presente no possível apagamento entre o que é real (relativo ao cotidiano concreto) e o que é ficcional (narrativas do cotidiano, presentes na telenovela)? O que levaria à cristalização das possibilidades de transposição do abismo imposto à dialética humano-genérico e particular-individual?

Para Heller (1970/1985), este abismo tem dimensões históricas e sua constituição está diretamente ligada ao movimento econômico da sociedade. Analisando a dinâmica da alienação em uma perspectiva histórica, a autora indica que:

Esse abismo não teve a mesma profundidade em todas as épocas nem para todas as camadas sociais; assim, por exemplo, fechou-se quase completamente nas épocas do florescimento da polis ática e do Renascimento italiano; mas, no capitalismo moderno, aprofundou-se desmesuradamente. Ademais, tal abismo jamais foi inteiramente insuperável para o indivíduo isolado (...). Mas, para a massa, para o grande número dos demais, subsistiu o abismo, quer quando era muito profundo, quer quando mais superficial. (...) o moderno desenvolvimento capitalista exacerbou ao extremo esta contradição. Por isso, a estrutura da cotidianidade alienada começou a expandir-se e a penetrar em esferas onde não é necessária, nem constitui uma condição prévia de orientação, mas nas quais aparece até mesmo como obstáculo para esta última. (HELLER, 1970/1985, p. 38-39).

Logo, vale inferir que a alienação está ligada à esfera econômica da sociedade e, deste modo, argumentar que, se a construção do ficcional na telenovela apoiada no cotidiano concreto é também pautada por caracteres mercadológicos da sociedade do capital, pode, sobremaneira, possibilitar o aumento do abismo que impede a elevação do sujeito à sua capacidade genérica, mantendo assim a alienação. Por outro lado, ainda que no mesmo sentido, a mediação comunicacional é também produto desta mesma sociedade e, de certo modo, ao promover um possível apagamento entre o real e o ficcional, atua na manutenção daquilo que alimenta o capitalismo: o valor mercadológico das relações sociais, ao qual os meios de comunicação estão suscetíveis.

Entretanto, ainda assim continua plausível a asseveração de que se as relações em dado contexto sócio-histórico se pautassem por outros valores, seria possível pensar de maneira

mais contundente, a interseção entre a realidade e a ficção como possibilidade de transformação do cotidiano.

Neste sentido, a ficção televisiva, tomada como um produto cultural, ao utilizar elementos da cotidianidade poderia atuar, de certo modo, para a movimentação do homem em direção ao humano-genérico. Para tanto, deve-se dar o devido peso à potencialidade contida neste produto cultural e isto é alcançado no cuidado com a estruturação dramática e no uso das estratégias narrativas, pois estes elementos, articulados com a cotidianidade, poderiam proporcionar a ação mútua entre real e ficcional. Vale salientar que, para que esta dialógica aconteça sem recair na alienação, faz-se necessário que estejam presentes possibilidades de movimento para a transformação e enriquecimento tanto do cotidiano concreto quanto do cotidiano ficcional. Contudo, como ainda na contemporaneidade esta dinâmica está pautada na racionalidade do capital – e ao que indica a argumentação apresentada, talvez seja o meio comunicacional o mais passível a tal lógica –, suas potencialidades acabam por ficar aquém, como indica Motter (2003):

De um lado, o Estado, de outro, a produção capitalista de bens de consumo, aí incluída a dos bens simbólicos, ou a chamada indústria cultural; todos erigem como centro de atenção o cotidiano – uma base de rentabilidade econômica inesgotável particularmente nas classes médias, instituídas como ponto de apoio e mediação. No mundo moderno, são elas que catalisam o processo gerenciador e controlador do Estado e da produção capitalista sobre o cotidiano da sociedade. Elas são as propagadoras que promovem a expansão e homogeneização de um modo de vida cotidiano. (p. 28).

Motter (2003) ainda argumenta, balizada pelo pensamento de Heller, que “quanto maior for a alienação produzida pela estrutura econômica de uma sociedade dada, tanto mais a vida cotidiana irradiará sua própria alienação para as demais esferas” (p. 28).

Argumentando acerca desta dialética, é possível admitir que as inserções do cotidiano concreto na construção do cotidiano ficcional podem ser elementos de transformação ou de regressão. Motter e Jakubaszko (2006) em um artigo que trata, dentre outros assuntos relevantes, da crítica à utilização do termo *merchandising social* para nomear a inserção social da telenovela por meio de temáticas caras à sociedade, trazem à luz a discussão acerca da possível dimensão educativa da telenovela em contraposição à utilização mercadológica dos temas sociais neste

produto. Acerca da utilização comercial destas temáticas na telenovela, as autoras atentam para o sentido do termo *merchandising* utilizado para nomear esta ação e relativizam que:

(...) nomear a inserção e focalização de temas de importância social na telenovela de *merchandising* social implique em produzir um sentido de intencionalidade comercial na medida em que se passa a crer que tais inserções são encomendas da emissora, ou a ela sugeridas, para os autores de telenovela, assim como é feito com o *merchandising* comercial, do qual os roteiristas recebem uma porcentagem. (MOTTER, JAKUBASZKO, 2006, p. 9).

Por outro lado, Motter e Jakubaszko (2006) sublinham que a temática de importância social que perpassa a produção teledramatúrgica tem uma função social que vai além da simples propaganda e informação, afirmando que a telenovela “contribui para a formulação de consensos capazes de exercer pressão para que se efetuem mudanças sociais, inclusive atingindo as resoluções do Estado” (p. 6).

As configurações identitárias no capitalismo são construídas por meio da capacidade de consumo, e a telenovela neste contexto, com suas inserções no cotidiano e por meio da publicidade explícita em sua construção, pode, sim, fomentar esta dinâmica. Porém, ao dialogar também com temáticas sociais por meio de incursões a lugares comuns ao público, situações cotidianas e temáticas em pauta nas discussões em diversos âmbitos da sociedade civil, mesmo que a linha que separa o real e o ficcional quase desapareça, é possível ocorrer uma interferência da realidade construída na ficção sobre a sociedade que a produz de modo a transformá-la. Tais questões, segundo Motter (2003), ao serem discutidas no cotidiano ficcional, ganham lugar de destaque nas ações do cotidiano concreto, como por exemplo: a criação do estatuto do idoso impulsionado pela trama da novela *Mulheres apaixonadas* de Manoel Carlos; a discussão travada sobre a adoção de crianças com síndrome de Down em outra novela do mesmo autor (*Páginas da Vida*); a relação com a dependência química, debate impulsionado em outros âmbitos da sociedade pela novela *O Clone* de autoria de Glória Perez; ou, mais recentemente, a questão da falta de limites e da desestruturação da família brasileira retratadas em *Caminho das Índias*, também de Perez, que já começa a provocar o público no seu cotidiano. Esta relação da telenovela com a ‘tomada de atitudes’ no campo social está ligada à inserção de temáticas sociais em suas tramas e, tal inserção, diz de um potencial caráter pedagógico-social deste produto. Nesta direção, Motter e Jakubaszko (2006) travam uma discussão acerca da dimensão educativa da telenovela associada à expressão da autoria de telenovelas:

Para nós, o *merchandising* social não passa de pequenas inserções como campanhas para uso de camisinha, contra o mosquito da dengue, vacinação, enfim, prestação de serviço e informação que não faria nenhuma falta à história que está sendo contada. As grandes campanhas são, ainda que possam ser “sugeridas” pela emissora – e alguns autores afirmam que isso não existe – mérito do autor que articula as dimensões social e melodramática da telenovela. (p. 17).

Tais elementos, sem dúvida, também remetem às considerações de Motter (2003) acerca da autoria de telenovelas, ressaltando o papel do autor na construção e (re)construção do cotidiano – do contar uma história articulando elementos que vão da realidade à ficção e da ficção à realidade – na telenovela brasileira. Para esta autora,

Em se tratando de contar-se uma história, a virtude parece estar no equilíbrio. Para a telenovela, o equilíbrio consiste em manter suas características como gênero e trabalhar os temas indispensáveis para a permanente crítica social, apontar caminhos que levem à mudança de posturas individuais e individualistas, à revisão dos preconceitos e estereótipos, ao compromisso com a melhora da qualidade de vida e das relações sociais. (MOTTER, 2003, p. 173).

Diante das considerações expostas, a telenovela, ainda que meio às tramas da sociedade da qual emerge através de sua estruturação dramática, das estratégias narrativas herdadas da tragédia e utilizando-se do cotidiano concreto na construção do cotidiano ficcional, apresenta vestígios de que pode atuar dialogicamente na construção da realidade. Enfim,

A telenovela pode ser considerada, no contexto brasileiro, o nutriente de maior potência do imaginário nacional e, mais que isso, ela participa ativamente na construção da realidade, num processo permanente em que ficção e realidade se nutrem uma da outra, ambas se modificam, dando origem a novas realidades, que alimentarão outras ficções, que produzirão novas realidades. O ritmo dessas transformações passa a ser a questão. (MOTTER, 2003, p. 174).

Entretanto, articulado aos elementos analisados até o momento – cotidianidade e estruturação dramática – faz-se necessário refletir acerca das configurações psicológicas que, na neutralização entre a realidade ficcional e a realidade concreta – processo este desencadeado tanto pela estruturação do enredo na teledramaturgia quanto pelas incursões do cotidiano na trama e desta no cotidiano – apresentam-se nesta pesquisa como pilar para o melhor entendimento dos processos de identificação decorrentes da telenovela. Assim, vale questionar se, diante de uma sociedade que nega as possibilidades de transformação do cotidiano concreto, ao impor um *modus vivendi* operacionalizado e regido pelo distanciamento (disfarçado de proximidade) entre real e ideal, como seria possível ressaltar o potencial formativo da telenovela? Produto desta sociedade, ao reproduzi-la, atua em sua manutenção ou há possibilidades de atuar

em sua transformação? Há uma ‘necessidade’ de uma dose diária de ficção ligada à não possibilidade de realização do indivíduo na sociedade contemporânea a fim de ‘gerar’, mesmo que ilusoriamente, prazer em uma sociedade calcada na repressão dos desejos?

A linha tênue que separa ficção de realidade pode ser aliada à discussão acerca da estrutura social em que a telenovela se apóia e às configurações psicológicas resultantes da crise dos sentidos na sociedade contemporânea. Esta articulação, que merece um olhar diferenciado para se pensar a identificação decorrente da telenovela, será tratada no próximo capítulo.

2. IDENTIFICAÇÃO E SOCIEDADE

identificação e crise contemporânea mecanismos de defesa e narcisismo

A sociedade contemporânea, individualista e globalizada, parece negar o indivíduo e suas possibilidades de realização ao afirmar o universal em contraposição ao particular. Herança do Iluminismo, a *razão universal*, que se pretendia norte do conhecimento científico no sentido de servir à humanidade, se transmuta em *razão instrumental* que serve à produção e à aniquilação do saber sensível. Prega-se uma uniformização dos sentidos, o universal transmutado em diferenciação, e se, com isto, tanto aquilo que diz do indivíduo quanto o que se refere ao universal se perdem, o que ocorre é o falseamento de ambos: o vazio que vigora na sociedade contemporânea, o embotamento dos sentidos. É neste contexto social que se inscreve o objeto desta pesquisa: a telenovela e as possibilidades de identificação do público com este produto. Se a articulação entre estruturação dramática, meio comunicacional e o possível ofuscamento entre o cotidiano concreto e o cotidiano ficcional subsidiam a reflexão acerca deste objeto, ao tecer considerações acerca da crise da sociedade contemporânea e como esta se articula com o enlevo do telespectador, espera-se iluminar aspectos que levem à compreensão de como – e se – o processo de identificação é desencadeado.

Neste sentido, considerando que a formação cultural se dá por meio da apropriação subjetiva da cultura, é no contato com o universal que o particular se forma – e, em uma relação dialética, o que é universal se perpetua por meio das particularidades. Entretanto, admitindo que ocorre uma dinâmica opressiva entre os aspectos sociais e psicológicos, pode-se admitir também que a sociedade contemporânea, por meio do sistema capitalista, se alicerça na indiferenciação, ou seja, naquilo que impede o sujeito de se apropriar da cultura e dela se distinguir. Nesta

dinâmica, o movimento ocorre em um sentido unidirecional e no lugar da formação cultural o que fica é um vazio.

Assim, tendo como base argumentativa a crítica cultural em articulação aos processos de formação subjetiva, refletir acerca da identificação do público com as tramas tecidas na teledramaturgia pede um olhar mais apurado sobre a psicologia social, especificamente em uma leitura da metapsicologia freudiana em sua relação com a formação cultural. Entretanto, para discorrer acerca das configurações psicológicas suscitadas pela teledramaturgia nacional, faz-se necessário explicitar alguns elementos que caracterizam a sociedade contemporânea e situar a telenovela neste contexto para, neste percurso, iluminar a discussão acerca da possível identificação do telespectador com esse produto midiático.

CRISE NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

A crise da contemporaneidade tem como um dos deflagradores – ao lado de toda uma gama de eventos que desconsideraram o passado e desmitificaram o futuro – o advento tecnológico. Após a Revolução Industrial e, a partir daí, com inovações em um ritmo acelerado, a tecnologia passou a transformar mais rapidamente o mundo. Para o bem e para o mal.

A apropriação da cultura, que em seus princípios deveria partir da relação dialética entre a particularidade e a totalidade social, em uma sociedade pautada na dominação, na expropriação e na mistificação, assume o sentido unilateral: do todo para a parte. Neste processo, todas as instâncias de mediação são perpassadas pela mesma racionalidade que rege a produção do sistema do capital. Tal racionalidade tecnológica propicia o enfraquecimento das instâncias de mediação – família, escola, trabalho, entre outras – e, com isso, a neutralização da percepção das contradições que embasam as relações sociais. Assim, por meio desta dinâmica, é possível dizer de um enfraquecimento da instância psíquica fundada na impotência dos homens diante de instituições totalitárias. A formação cultural e as possibilidades de experiência obliteram-se frente às configurações sociais que promovem um falso apaziguamento entre as promessas de

emancipação feitas pela tecnologia – o conforto, o tempo livre, as possibilidades de liberdade – e as necessidades desnecessárias criadas por esta mesma tecnologia e que acabam por aprisionar e cindir ainda mais o homem.

Entre as principais cisões que estão na base e se constituem como os principais enfrentamentos da sociedade contemporânea, faz-se necessário pontuar algumas que se apresentam como necessárias para o entendimento das configurações psicossociais constituídas no rebaixamento da experiência nesta forma de mediação entre os homens e a cultura. Entre as cisões, destacam-se: ordem e conflito, proprietário e não proprietário, trabalho intelectual e trabalho manual, atividade e passividade, racionalidade e irracionalidade, sujeito e objeto, particularidade e universalidade, afeto e razão, saber científico e saber sensível.

Nesta direção, Bader Burihan Sawaia (1995), ao discorrer sobre o progresso da ciência e suas conseqüências sociais e éticas, pontua que a crença na tecnologia e nos benefícios que esta poderia propiciar acabou lograda tanto pelas cisões presentes no desenvolvimento material, em especial as de cunho tecnológico, quanto pelo modo como os homens se organizam e vivem frente ao que pôde ser objetivado. Para esta autora,

O otimismo iluminista de que o homem faz a história foi substituído pela modéstia de que ele nem sempre faz como deseja, para depois chegar-se à constatação de que o homem faz a história em direção oposta às suas necessidades, tanto nas sociedades regidas pela lógica do planejamento, quanto nas sociedades que funcionam sob a lógica do mercado. (SAWAIA, 1995, p. 46).

Ainda nesta argumentação, mesmo que na contemporaneidade as sociedades ancoradas na lógica do planejamento – aquelas ditas socialistas – não apresentem visibilidade e nem ao menos uma relativa independência da lógica do mercado, estas nunca se constituíram como verdadeira alternativa para o estabelecimento de um estado mais justo. Entre tantas lacunas e já como resultado das cisões, a ciência e, mais especificamente, o advento tecnocientífico ampliado na corrida armamentista em um mundo dividido entre duas potências – EUA e URSS –, no lugar de resolvê-las, as manteve e propagou seus efeitos.

Neste sentido, a tecnologia que deveria servir ao homem naquilo de progressivo que a ciência promete, amplifica o poder de destruição e de dominação. Isto pode ser exemplificado em um determinado momento histórico: a segunda guerra mundial e o advento de sua continuidade

como uma possível terceira guerra. Neste período, diversas instituições de poder encontraram no combate a um tipo específico de ameaça – veiculada como uma propaganda que se funde em paranóia administrada – um terreno fértil para justificar as mais disparatadas mobilizações como a guerra-fria. Tais mobilizações continuaram, mesmo após o pseudo-término das disputas tecnológicas e armamentistas entre as duas grandes potências mundiais, a disseminação das guerrilhas e os conflitos étnico-religiosos que, em certo sentido, se estendem até os nossos dias.

Ao se eleger um inimigo o foco é desviado dos conflitos reais, ainda presentes, uma vez que a sociedade continua antagônica. E, ao lançar o olhar sobre um inimigo institucionalizado, o inimigo real – as desigualdades sociais, a manipulação ideológica, a violência não nomeada – não aparece, os conflitos não são localizados, e como consequência o que ocorre é, em nome da segurança, a reprodução intensificada da insegurança.

Uma vez que ocorre um possível apagamento das cisões presentes na sociedade contemporânea, ocorre um movimento em direção à reafirmação da capacidade de superação. Mas, seria possível superar algo que não é reconhecido? Richard Sennett (1974/1995) pontua que uma sociedade que molda o sujeito para que este alimente os mesmos princípios que a constitui em detrimento daquilo que poderia trazer algo de transformador é um erro. Culpabilizar este sujeito, psicologizar suas ações ao ponto de transferir toda a responsabilidade para a subjetividade implica em desconsiderar que a relação entre o sujeito e o objeto é dialética: a base material, objetiva, não se separa da base subjetiva.

A troca entre uma maior absorção psíquica e uma menor participação social pode ser facilmente mal interpretada como um problema psicológico. Poder-se-ia dizer que as pessoas estão perdendo a “vontade” de atuarem socialmente, ou que estão perdendo o “desejo”. Estas palavras, enquanto estados puramente psicológicos, induzem ao erro porque não explicam como toda uma sociedade poderia perder sua vontade ou mudar seus desejos, a um só tempo. Induzem ainda mais ao erro ao sugerirem uma solução terapêutica para tirar as pessoas desse auto-envolvimento – como se o ambiente que fez ruir sua vontade social e transformou seus desejos pudesse repentinamente receber de braços abertos indivíduos totalmente mudados. (SENNETT, 1974/1995, p. 25-26, grifos no original).

Não se trata, aqui, de separar a sociedade do indivíduo, uma vez que a subjetividade é social e as ações coletivas refletem ações individuais da mesma maneira que o sujeito se forma por meio das relações sociais que estabelece. O que merece atenção é a forma como estas relações vêm sendo moldadas e, neste processo, alimentando o mesmo sistema que as delineiam.

Entretanto, a manipulação ideológica pode levar a uma perda de controle e a consequências nocivas ao próprio sistema que sustenta a manipulação. Hobsbawm descreve, ao discorrer acerca do embate ideológico das forças econômicas do final do século XX, como o excesso de controle pode levar ao descontrole:

Mais sério que o evidente colapso dos dois extremos polares foi a desorientação do que se poderia chamar de programas e políticas intermediários ou mistos que presidiram os mais impressionantes milagres econômicos do século. (...) O problema aqui não era a aplicação de uma teoria intelectualmente atraente ou impressionante, fosse ou não defensável no abstrato, pois a força destes programas era constituída mais pelo sucesso prático do que pela coerência intelectual. Foi a erosão desse sucesso prático. (...) Em suma, revelaram que as instituições humanas coletivas haviam perdido o controle das consequências coletivas da ação humana. Na verdade, uma das atrações intelectuais que ajudaram a explicar a breve voga da utopia neoliberal era precisamente que pretendia contornar as decisões humanas coletivas. Que cada indivíduo buscasse sua satisfação sem restrições, e, qualquer que fosse o resultado, seria o melhor que se podia alcançar. Qualquer curso alternativo, argumentava-se implausivelmente. Era pior. (HOBSBAWM, 1994/1996, p. 543).

A crise, de certo modo, se instaura quando se perde o controle sobre as consequências da ação humana, controle este, de antemão ilusório, pois, a partir do momento em que se pretende manipular os sentidos – o que corresponde ao seu aniquilamento – trava-se uma batalha contra aquilo que poderia trazer possibilidades de transformação.

A dinâmica sócio-econômica atrelada ao progresso regressivo da ciência é refletida na produção do conhecimento como é indicado por Sawaia (1995) ao discorrer sobre o movimento das ciências humanas frente às transformações sociais na década de 60:

Nos anos 60 (...) irrompeu um movimento de denúncias à suposta neutralidade do conhecimento científico e conseqüente revisão epistemológica, orientado por pressuposto ético-político com base no materialismo histórico-dialético. Este referencial politizou o conhecimento (situando-o como mediação nas relações de poder), historicizou os fenômenos humanos e derrubou o mito da ciência-que-conduz-ao-progresso e o da ciência pura e imaculada (...) mas caiu num dos erros que queria evitar – a redução da diversidade ao *um*, sucumbindo ao mito da teoria unitária que se traduziu na prática, na síndrome do *happy end* (como se a superação da propriedade privada por meios de produção significasse a liberdade para sempre) e na divisão maniqueísta dos homens entre os que fazem a história e os excluídos dela. (SAWAIA, 1995, p. 47).

Ao preconizar um *final feliz* desencadeado pela redução da diversidade, a produção científica e as ações de mobilização social caminharam cegamente para uma distorção da realidade. As lutas de classe, por mais importantes que se apresentassem, movimentaram-se para combater o inimigo institucionalizado. Mas em uma estrutura social tecnocientífica, as

possibilidades de identificação daquilo que causa o sofrimento ficam ofuscadas pela difusa rede de perigos e pela deterioração da capacidade de percepção.

No mesmo sentido argumentativo, Anthony Giddens (1991), ao discorrer sobre as conseqüências das configurações sociais na modernidade, fundamentado na discussão sociológica, aponta a necessidade de outro direcionamento para a uma análise institucional na modernidade. Estabelecendo o debate com cânones da sociologia – Marx, Weber e Durkheim – o autor sistematiza as limitações do pensamento sociológico para abarcar o fenômeno da industrialização e do advento tecnocientífico. A sofisticação dos mecanismos de morte e destruição superou o que a sociologia clássica conseguiu indicar para a modernidade e as conseqüências para o homem moderno não podem ainda ser mensuradas. Neste sentido, mesmo que seus escritos datem de quase duas décadas atrás, as transformações discutidas pelo autor, ainda que assumindo um ritmo mais acelerado que no final do século XX, são válidas para refletir sobre a crise contemporânea. Para Giddens (1991, p. 19, grifos no original):

O mundo em que vivemos hoje é um mundo carregado e perigoso. Isso tem servido para fazer mais do que simplesmente enfraquecer ou nos forçar a provar a suposição de que a emergência da modernidade levaria à formação de uma ordem social mais feliz e mais segura. A perda da crença no “progresso”, é claro, é um dos fatores que fundamentam a dissolução de “narrativas” da história. Há, aqui, entretanto, muito mais em jogo do que a conclusão de que a história “vai a lugar nenhum”. Temos que desenvolver uma análise institucional do caráter de dois gumes da modernidade. Fazendo-o, devemos corroborar algumas das limitações das perspectivas sociológicas clássicas, limitações que continuam a afetar o pensamento sociológico nos dias de hoje.

É necessário lembrar que, ao nomear a antinomia indivíduo e sociedade, a reflexão se pauta na dinâmica entre a parte e o todo – o todo social é formado por meio da abstração das particularidades, que por sua vez, se formam pela apropriação dos valores e princípios da sociedade. Entretanto, se o todo prepondera sobre a parte, ou seja, se a sociedade está estruturada de maneira que para se manter sejam necessários indivíduos que a reproduzam sem a devida apropriação subjetiva deste entorno social, logo não haverá possibilidades de formação deste indivíduo. Uma vez que o que ocorre nesta dinâmica é a reprodução social e não uma internalização dos valores, e se tais valores estão fundamentados na dominação e na heteronomia, a relação entre o todo e a parte fica perdida em sua finalidade.

Nesse sentido, o que é possível indicar como consequência da modernidade é uma asseveração do sofrimento psicossocial, sem que este sofrimento seja nomeado. Em contraposição a isto, o que realmente ocorre é uma velada destruição. Como decorrência, o sofrimento fica disfarçado por trás da satisfação de necessidades criadas pela ideologia da sociedade industrial. Retomando as considerações de Sawaia (1995), cabe ressaltar que a dinâmica da sociedade tecnocientífica, ao aumentar o sofrimento psicossocial, provoca uma paralisia sensorial e uma impossibilidade de reconhecer aquilo que causa o sofrimento e, deste modo, de agir para a sua superação. Nas palavras da autora:

Entendendo por sofrimento a fixação do modo rígido do estado físico e mental que diminui a potência de agir em prol do bem comum, mesmo que motivado por necessidades do eu, gerando, por efeito perverso, ações contra as necessidades coletivas e, conseqüentemente, individuais. Este sofrimento corrói o sistema de resistência social. Age rompendo o nexos entre o agir, o pensar e o sentir. O processo que usa é a supressão da emoção por senti-la suspeita e por não saber transformá-la em pensamento e ação, bem como a anulação do pensar na atividade, por considerar seu trabalho uma ação entre coisas que independem entre si mesmo. As condições favorecedoras da sua disseminação são a miséria, a heteronomia e o medo. Sua forma de contágio é o isolamento social. (SAWAIA, 1995, p. 50).

Para pensar melhor a possível paralisia sensorial, torna-se pertinente recorrer às sistematizações de Duarte Jr. (2006) acerca do embotamento dos sentidos na sociedade contemporânea. Este autor perfaz uma trajetória sócio-histórica em seu livro para iluminar a relação entre as transformações no sistema social e econômico e a deterioração do saber sensível. Para tanto, analisa as mudanças causadas pelos modos de produção industrial no modo como o corpo reage e considera que a hegemonia do conhecimento racional sobre o conhecimento estético é intensificada pela tecnologia.

(...) conforme a razão e suas construções modelares para a compreensão do mundo vão se ampliando e sendo considerados o ápice da capacidade humana, o corpo progressivamente se submete a restrições que são, de modo simultâneo, de ordem epistemológica e produtiva. Quer dizer: ao mesmo tempo em que aos sentidos vão sendo negadas capacidades cognoscentes, capacidades de erigir um saber minimamente confiável, os músculos e a fisiologia geral devem se adaptar a um esquema produtivo que não obedece à natureza humana, e sim a uma lógica de mercado que cresce em proporção geométrica. (DUARTE JR., 2006, p. 48-49).

Na impossibilidade de se estabelecer uma base para o conhecimento por meio dos sentidos – uma vez que ocorre o enrijecimento corporal e psíquico diante das ameaças impostas ao homem – a percepção sensorial das transformações tecnológicas se dissipa. Deste modo, há

uma retroalimentação sistemática do controle social. As transformações sociais são sentidas no corpo do sujeito contemporâneo que, em meio à instauração de “um sistema produtivo que se mostrava indiferente às suas necessidades e ritmos vitais” (DUARTE JR., 2006, p. 47), acaba moldado e reeducado para não mais sentir, gerando, assim, desequilíbrios físicos e psíquicos.

Para enriquecer esta argumentação, Duarte Jr. (2006) traz algumas considerações, em linhas gerais, baseadas em Freud – um dos grandes pensadores que discorreram sobre o sofrimento articulado à dinâmica social – e na leitura que Marcuse faz dos escritos freudianos. À luz destas considerações, destaca-se que Freud⁸ (1930[29]/1974) em seu texto *O mal-estar na civilização*, ao analisar o início da sociedade industrial, faz a articulação entre a civilização moderna, o modo de vida adotado pelo sujeito para se adaptar a esta nova maneira de organização, e as conseqüências destas mudanças para o psiquismo humano.

Efetivamente, para este pensador, a civilização está calcada na repressão pulsional, no deslocamento da energia libidinal para a garantia de sobrevivência – o princípio de prazer é sobreposto pelo princípio de realidade. Neste deslocamento de energia guiado pela repressão, há uma diminuição das possibilidades de satisfação dos desejos, o que pode gerar um grande sofrimento psíquico. Entretanto, Freud (1930[29]/1974, p. 98) indica que o aparelho psíquico dá alguns destinos à pulsão recalcada para evitar o sofrimento, entre os quais se encontra a sublimação em que “obtem-se o máximo quando se consegue intensificar suficientemente a produção de prazer a partir das fontes de trabalho psíquico e intelectual”. O autor atenta, porém, para o fato de que a sublimação só é possível a poucos, tais como artistas e cientistas, e indica ainda que quando a fonte do sofrimento advém do corpo do sujeito, este caminho pulsional não é válido. Em uma nota de rodapé controversa, aponta que o trabalho poderia ser uma possibilidade de evitar o sofrimento, uma forma de sublimação, e que isto ocorreria se o trabalho fornecesse possibilidades de realização do sujeito e dos seus desejos. Mas, em contraposição a isto ressalta que o trabalho como fonte de prazer não é acatado pelo homem e que “a grande maioria das pessoas só trabalha sob a pressão da necessidade” (p. 99).

⁸ A discussão com o pensamento freudiano para discorrer sobre os processos de identificação, tal como indicado na introdução deste capítulo, é aprofundada em tópico específico neste capítulo.

Em meados do século XX, momento histórico em que os avanços tecnológicos já haviam atingido um ritmo mais acelerado que aquele no qual Freud se fundamenta, Marcuse (1955/1981) discute em *Eros e civilização*, obra publicada em 1955, as argumentações de Freud tecidas no texto *O mal-estar na civilização* e as contribuições do pensamento freudiano para pensar a civilização. A partir dos escritos de Freud e para além deles Marcuse (1955/1981) argumenta que o mal estar não está alicerçado simplesmente na repressão das pulsões libidinais pela sobreposição do *princípio de realidade* ao *princípio de prazer*. Assim, por entender que os conceitos freudianos “não diferenciam adequadamente entre as vicissitudes biológicas e as histórico-sociais dos instintos” (p. 51) Marcuse nomeia dois outros conceitos: *mais-repressão* e *princípio de desempenho*. *Mais-repressão* seriam “as restrições requeridas pela dominação social” e *princípio de desempenho* “a forma histórica predominante do princípio de realidade” (p. 51). Para este autor, portanto, a divisão social do trabalho – e o ritmo acelerado da tecnologia que impõe ao corpo do trabalhador um sistemático adoecimento – é a geradora da repressão exponencial na sociedade industrial.

Na discussão empreendida por estes ambos, Marcuse (1955/1981) estende a argumentação precisa de Freud (1930[29]/1974) que, ao fazer a crítica à tecnologia, já aponta a supressão sensorial quando nomeia que frente à tecnologia como extensão dos sentidos o homem acaba por se tornar um “Deus de prótese”. É na definição de civilização/cultura que Freud articula a tecnologia ao sofrimento humano e, nesta articulação, nomeia a (in)capacidade humana de buscar a felicidade e, em tentativas de mediar as possibilidades de experiência e de liberdade pela tecnologia. Para Freud (1930[29]/1974, p. 108), por mais que o advento tecnológico tenha encurtado distâncias e aumentado as expectativas de vida, a felicidade dos homens está longe de ser alcançada e, neste sentido, “(...) de que nos vale uma vida longa se ela se revela difícil e estéril em alegrias, e tão cheia de desgraças que só a morte é por nós recebida como uma libertação?”

Ainda nesta argumentação, sobre o conceito de civilização Freud (1930[29]/1974) remonta à origem da humanidade e indica que o processo civilizatório tem início com três ações humanas: a utilização de instrumentos, o controle sobre o fogo e a construção de habitações. Entre estes, o autor dá devido relevo à utilização de instrumentos para perfazer a trajetória da

tecnologia na civilização humana. Ressalta que “através de cada instrumento, o homem recria seus próprios órgãos, motores ou sensoriais, ou amplia os limites de seu funcionamento” (p. 110), e acrescenta, exemplificando:

A potência motora coloca forças gigantescas à sua disposição, as quais, como os seus músculos, ele pode empregar em qualquer direção; graças aos navios e aos aviões, nem a água nem o ar podem impedir seus movimentos; por meio de óculos corrige os defeitos das lentes de seus próprios olhos; através do telescópio, vê a longa distância; e por meio do microscópio supera os limites de visibilidade estabelecidos pela estrutura de sua retina. Na câmara fotográfica, criou um instrumento que retém as impressões visuais fugidias, assim como um disco de gramofone retém as auditivas, igualmente fugidias; ambas são, no fundo, materializações do poder que ele possui de rememoração, isto é, sua memória. Com o auxílio do telefone, pode escutar a distâncias que seriam respeitadas como inatingíveis mesmo num conto de fadas. A escrita foi, em sua origem, a voz de uma pessoa ausente, e a casa para moradia constituiu um substituto do útero materno, o primeiro alojamento, pelo qual, com toda probabilidade, o homem ainda anseia, e no qual se achava seguro e se sentia à vontade. (FREUD, 1930[29]/1974, p. 110-111).

No entanto, a tecnologia e todas as transformações advindas dela lograram a felicidade que a civilização prometia. Assim, aquilo mesmo que deveria servir à humanidade, as promessas de liberdade e felicidade realizadas pela tecnologia, levaram, senão, ao sofrimento e, aquilo que deveria ser uma possibilidade de evitar este sofrimento acabou por se tornar a sua causa. Em suas reflexões, Freud (1930[29]/1974) destaca ainda o sentimento de onisciência e onipresença do homem frente à natureza, característica atribuída pelo homem aos seus deuses. Por criar, por meio da ciência e da tecnologia instrumentos que visavam aprimorar e servir de extensão ao corpo, o homem civilizado se torna uma espécie de “Deus de prótese” que “quando faz uso de todos os seus órgãos auxiliares, ele é verdadeiramente magnífico; esses órgãos, porém, não cresceram nele e, às vezes, ainda lhe causam muitas dificuldades” (p. 111-112). O autor ainda acrescenta que, mesmo se assemelhando à idéia mitológica de deus, o homem não se sente feliz.

Quando a prótese inverte sua relação de meio necessário para realização dos aspectos sensoriais e racionais, reproduzindo-se compulsivamente alheia a qualquer finalidade humana, na radicalização das asseverações freudianas, questiona-se nos dias atuais, se qualquer aparelho físico ou psíquico pode registrar e ‘processar’ o *quantum* de destruição e ameaças que enredam os homens em sua vida cotidiana. Assim, mesmo que o ritmo frenético da tecnologia não causasse a

mutilação sensorial que causa, não é mais possível sentir... Os órgãos do sentido estão de tal maneira deteriorados que nem mesmo a infelicidade é sentida como tal.

Por meio destas reflexões é possível situar na sociedade tecnocientífica um rebaixamento dos sentidos e, frente à primazia da máquina e das relações pautadas na tecnologia sobre o saber sensível, as possibilidades de experienciar sensorialmente o mundo ficam impedidas, os sentidos ficam embotados.

O que se observa, portanto, é que a ciência evoluiu de maneira a ditar transformações imprescindíveis para a sobrevivência da espécie humana, tais como as inovações na medicina e o estreitamento das distâncias através da comunicação, mas que, entretanto, pareado àquilo que a ciência se propõe – servir ao homem – coloca-se também o que o avanço tecnológico trouxe de destruição: mudanças ambientais, guerras com aparatos de morte mais sofisticados, e, entre tantas outras mutilações, a mutilação dos sentidos. A máquina passa a agir pelo homem e as possibilidades de experiência sensível ficaram cada vez mais escassas. Nesse sentido, Hobsbawm (1994/1996), ao analisar *o breve século XX*, aponta algumas das conseqüências advindas deste processo tecnocientífico:

Vivemos num mundo conquistado, desenraizado e transformado pelo titânico processo econômico e tecnocientífico do desenvolvimento do capitalismo, que dominou os dois ou três últimos séculos. Sabemos, ou pelo menos é razoável supor, que ele não pode prosseguir *ad infinitum*. O futuro não pode ser uma continuação do passado, e há sinais, tanto externamente quanto internamente, de que chegamos a um ponto de crise histórica. As forças geradas pela economia tecnocientífica são agora suficientemente grandes para destruir o meio ambiente, ou seja, as fundações materiais da vida humana. (HOBSBAWM, 1994/1996, p. 562).

Neste contexto, o sujeito, com seus sentidos embotados, torna-se cada vez mais impossibilitado de agir sem que esteja afinado com o que é requerido para se viver em sociedade. Sob a regência daquilo que o cerca, a relação que estabelece com o outro – seu semelhante – e com o meio que o cerca é mediada por uma lógica formalizada pela tecnologia.

Neste sentido, as mudanças tecnológicas, ao vislumbrarem transformações significativas no modo de vida da contemporaneidade, afetam de maneira incisiva as artes, ou seja, o que poderia ser o respiradouro dos sentidos também é sorvido pela tecnologia. Eric Hobsbawm (1994/1996), acerca deste tema afirma que “a tecnologia revolucionou as artes de

modo mais óbvio, tornando-as onipresentes” (p. 484), e ressalta ainda que “a tecnologia transformou o mundo das artes, embora mais cedo e mais completamente o das artes e diversões populares que o das ‘*grandes artes*’, sobretudo as mais tradicionais.” (p. 485, grifos no original). E, mesmo que as “grandes artes”, como indica o autor, tenham sofrido transformações mais tênues que a arte popular, não descarta as modificações infringidas pela tecnologia ao meio artístico.

Não há pretensão, aqui, de discutir qualitativamente se a telenovela nacional é *arte* ou *espetáculo*, e este não é o foco⁹. Mesmo que herdeira da dramaturgia popular, a telenovela possui características específicas ao meio tecnológico – é o meio que confere a este produto sua abrangência e, com isso, seu poder ideológico. Não é possível descartar a estruturação dramática que confere verossimilhança – proximidade com o cotidiano do telespectador – às tramas tecidas na tela. Por outro lado, ao *espelhar* uma realidade, tendo como instrumentos, além de técnicas de dramaturgia, o poder manipulativo dos aparatos midiáticos, a telenovela (re)produz uma sociedade que também é produto das transformações tecnológicas.

TELENOVELA: COMO ESTE PRODUTO SE INSCREVE NA CRISE DA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA?

O meio de transmissão da telenovela – aparatos tecnológicos e produção midiática – confere a este produto alcance sem fronteiras. A televisão, tal como o rádio e o cinema, é um veículo que possui um poder informativo e formativo, embora nem sempre atue na formação do sujeito enquanto tal, o que não descaracteriza seu potencial.

Os sociólogos Robert Merton e Paul Lazarsfeld (1948/2005), no ensaio *Comunicação de Massa, gosto popular e a organização da ação social*, ao empreenderem uma análise do

⁹ Figueiredo (2003) levanta a discussão acerca dos elementos dramáticos da telenovela brasileira e as contribuições deste produto à cultura popular, sem deixar de lado seu caráter tecnológico, neste sentido a autora afirma que “a teledramaturgia é um espetáculo” (p.22), mas não nega a possibilidade de transcendência do mero entretenimento em direção a um estética.

controle social exercido por meio dos *mass media* nos Estados Unidos, frisam a potencialidade dos produtos midiáticos indicando que “os *mass media* contêm um poderoso instrumental que poderá ser utilizado para o bem ou para o mal e que, na ausência de controles adequados, a última possibilidade apresenta-se como a mais provável” (p. 109). Para estes autores, o que ocorre na sociedade capitalista é um deslocamento do controle social direto – exercido pelo sistema econômico – para um controle ideológico em torno da satisfação das necessidades suscitadas pelos meios de comunicação de massa.

Deste modo, o alcance territorial pode ser considerado um instrumento que viabiliza o poder manipulativo deste meio de comunicação. Retomando as considerações de Eric Hobsbawm (1994/1996) acerca de como a tecnologia recai sobre as artes, ressaltam-se ainda as conseqüências culturais do papel do rádio e da televisão. Este autor indica que a penetração do rádio nos lares, quando este se torna pequeno e portátil, por meio de transmissões via rádio da música – e aqui podemos incluir outros produtos culturais tal como as radionovelas – alcança um número cada vez maior de ouvintes. Acrescenta-se ainda a esta abrangência, o surgimento da televisão.

Nesse caso, mesmo não prevendo a acessibilidade a este meio e a facilidade com que chega ao público¹⁰ – hoje as transmissões televisivas podem ser acompanhadas até mesmo pelos modernos aparelhos de telefonia celular e, por meio da implantação da imagem digital chegará a um número ainda maior de espectadores¹¹ – Hobsbawm (1994/1996) afirma que “a televisão jamais se tornou tão prontamente portátil quanto o rádio (...) mas domesticou a imagem em movimento (...) e logo se tornou quase universal e constantemente acessível” (p. 484). O autor ressalta ainda que no Brasil, um país considerado de terceiro mundo, este veículo estava presente em cerca de 80% dos domicílios na década de 80, o que para ele “é mais surpreendente que o fato

¹⁰ A obra de Hobsbawm *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*, publicada originalmente em 1994, delimita o período entre 1914 e 1991 para a análise do século XX, deste modo, os acontecimentos que sucedem este período não são analisados.

¹¹ O autor, apesar de desconhecer o que o computador e seus derivativos tecnológicos se tornariam na atualidade ainda pontua que “com a disseminação dos computadores domésticos, a telinha parecia na iminência de tornar-se o maior elo visual do indivíduo com o mundo externo” (HOBSEAWM, 1994/1996, p. 484).

de nos EUA o novo veículo ter substituído tanto o rádio quanto o cinema como forma de padrão de diversão popular na década de 1950, e na próspera Grã-bretanha na década de 1960” (p. 484).

Mas a audiência, o número de pessoas que consomem os produtos televisivos em suas casas, não pode ser tomada como único elemento para pensar as conseqüências deste meio sobre seu telespectador. Neste sentido Merton e Lazarsfeld (1948/2005) apontam que “o conhecimento dos dados de consumo no campo dos *mass media* dista muito de seus efeitos totais sobre o comportamento, as atitudes e as perspectivas” (p. 113). Estes autores ressaltam que com os avanços tecnológicos e com as transformações sociais e no mundo do trabalho, o que se apresenta é um aumento no tempo livre e também um aparente aumento no acesso aos bens culturais. Mas em contraposição a estas mudanças, todavia, o que ocorreu foi um crescente e acrítico consumo dos produtos midiáticos. Diante deste fenômeno Merton e Lazarsfeld (1948/2005) descrevem três das inúmeras funções sociais dos meios de comunicação de massa. A primeira função descrita por estes autores é a legitimação de *status*:

Os *mass media* conferem prestígio e acrescem autoridade de indivíduos ou grupos, *legitimando seu status*. O reconhecimento pela imprensa, rádio, revistas ou jornais falados atesta que uma nova personalidade despontou; um “alguém” de opinião e comportamento bastante significativos para atrair a atenção do público. O mecanismo desta função de atribuição de *status* é patente na propaganda-padrão com testemunhos em que “pessoas importantes” endossam um determinado produto. (p. 115, grifos no original).

Na atribuição de *status*, a associação de produtos a “pessoas importantes” suscita no público a sensação de ‘saída do anonimato’: ao consumir determinado produto o sujeito se coloca no mesmo *status* daquela pessoa a quem o produto está atrelado. Neste sentido, os meios de comunicação atuam na obliteração das diferenças sociais. Ao acionar uma possível identificação do público com personalidades associadas a determinados produtos, os meios de comunicação de massa, além de propiciar o aumento do consumo, transferem o *status* construído na mídia para uma grande parcela da população que, antes, se percebiam à margem da sociedade e que, por meio dos mecanismos psíquicos acionados pela ideologia do *mass media*, tem uma percepção falseada da realidade.

Outra função social dos *mass media*, indicada pelos autores, é o *reforço de normas sociais*. Ao estabelecer a tensão entre o que é tolerável no âmbito particular e aquilo que pode ser

aceito na esfera pública, os meios de comunicação atuam no posicionamento do público e no conseqüente estabelecimento de normas sociais e morais uniformes. As normas sociais que impedem alguns comportamentos no campo da particularidade são reafirmadas publicamente quando é solicitado um posicionamento da sociedade. Os meios de comunicação, neste sentido, suscitam que a opinião pública seja ressaltada e, como decorrência disto, que ações sociais se organizem em torno da aplicação das normas. Para os autores, este mecanismo parece obedecer ao seguinte processo:

Muitas normas sociais constroem os indivíduos na sociedade, pois contrariam a gratificação de desejos e impulsos. Desde que muitos consideram essas normas opressivas, há uma certa medida de tolerância na sua aplicação, tanto para si próprio como para os outros. (...) Esta tolerância, porém, só ocorrerá quando o indivíduo não estiver opinando publicamente a favor ou contra as normas. A publicidade, ou seja, o reconhecimento reforçado por membros do grupo de que estas divergências ocorreram, exige que cada indivíduo assuma uma posição clara. (MERTON, LAZARSFELD, 1948/2005, p. 116-117).

A terceira função social dos meios de comunicação de massa que Merton e Lazarsfeld (1948/2005) indicam é a *disfunção narcotizante*. Os autores explicitam que, ao contrário da legitimação de *status* e da reafirmação de normas sociais, parece não haver uma intencionalidade explícita nesta conseqüência social dos *mass media*, por isto, denominam-na disfuncional. Eles pressupõem que a narcotização provocada pelos meios de comunicação de massa – a apatia, a inércia e a falta de posicionamento crítico da população – não podem ser objetivos da sociedade à qual referenciam.

O possível posicionamento frente a questões apresentadas pelos *mass media* e a narcotização provocada pelos produtos midiáticos, se contrapõem: se de um lado, por meio da reafirmação das normas sociais, o público tende a se posicionar frente às questões colocadas pelos meios de comunicação, por outro, diante de uma ‘avalanche’ de informações transmitidas por este meio, o que ocorre é uma apatia do público e a movimentação para a ação social organizada – possível conseqüência da reafirmação de normas sociais – acaba anulada. Neste sentido, Merton e Lazarsfeld (1948/2005) argumentam que o público é levado a confundir “o fato de conhecer os problemas cotidianos com o fato de atuar sobre eles” (p. 119), e completam a argumentação afirmando que “por esta razão peculiar, as comunicações de massa podem-se incluir entre os mais respeitáveis e eficazes narcóticos sociais” (p. 119).

Vale ressaltar que o contexto sócio-histórico ao qual as argumentações de Merton e Lazarsfeld (1948/2005) se circunscrevem – Estados Unidos, final da década de quarenta, logo após o término da segunda guerra mundial – apresentava peculiaridades diversas da contemporaneidade. Deste modo, os meios de comunicação de massa analisados por estes autores também se caracterizavam de forma diversa à maneira que os produtos midiáticos se apresentam na sociedade brasileira da atualidade. Acresce-se a este dado o fato de que os autores focam sua análise no jornal impresso, no rádio e no cinema, uma vez que a televisão só começou a ser produzida em escala industrial a partir de 1945. Entretanto, mesmo diante de transformações tecnológicas e com a caracterização de um público condizente com seu tempo, as funções sociais descritas pelos autores mencionados ainda são, em grande parte, atuais. Desta maneira, para pensar a telenovela brasileira, as considerações tecidas por estes autores ainda são válidas desde que resguardadas as características específicas deste produto midiático e os aspectos sociais e históricos do contexto nacional da atualidade.

A telenovela, no cenário contemporâneo da sociedade brasileira, aciona, de certo modo, o mesmo mecanismo de legitimação de *status* descrito por Merton e Lazarsfeld (1948/2005). Quando o telespectador adota, por exemplo, o vestuário ou o linguajar de determinados personagens das tramas das novelas é acometido pela sensação de que, adotando tais comportamentos, se equipara à “celebridade”, adquire o mesmo *status* que o personagem tem na trama, ou mesmo, o *status* do ator que está representando aquele personagem. Cabe ressaltar que outros produtos da indústria comunicacional colaboram para que este comportamento se estabeleça, uma vez que periódicos que retratam a vida dos atores são produzidos em conformidade com o que se passa na ‘tela’ – os atores que representam os papéis de maior destaque na trama têm sua vida particular exposta nos tablóides. Este fenômeno é acrescido, ainda, pelo apelo mercadológico em diversos setores da indústria – vestuário, turismo, alimentação, entre outros – que investem em produtos referenciados pela telenovela nacional.

Faz-se necessário refletir, ainda, que tal fenômeno indica um possível ofuscamento da percepção das desigualdades sociais. Assim, ainda nesta argumentação, é possível admitir que mecanismos psíquicos são acionados para que o consumidor deste produto midiático, frente ao logro do *status*, esvaeça o contato com situações problemáticas enfrentadas em seu cotidiano e,

neste movimento, perca a articulação de que tais situações são decorrentes de uma sociedade hierarquizada em que o acesso aos bens culturais se assentam no antagonismo econômico e social.

Neste sentido, a reafirmação de normas sociais, assim como foi descrita por Merton e Lazarsfeld (1948/2005) é acionada pela telenovela brasileira, principalmente no que se refere às temáticas adotadas nas tramas. Assim, mesmo que a discussão social esteja formalizada e sistematizada em outros produtos comunicacionais, tais como os telejornais, com um possível apagamento entre a ficção e a realidade, a telenovela assume o papel de normatização social dando ênfase a esta discussão, por vezes, com maior eficácia que outros produtos.

Parte do sistema comunicacional e sincronizadas com outros setores sócio-econômicos, as tramas novelísticas instituem em suas pautas a discussão das normas sociais e incitam o telespectador a opinar sobre elas. Na telenovela, a normatização social – exposta por situações em desacordo com a moral pública – se apresenta de maneira a polemizar questões que ocorrem no âmbito particular e que distam do que é aceito na esfera pública. As situações expostas como parte do cotidiano dos personagens, característica peculiar à dramaturgia, têm maior efeito normativo do que se expressas em estatutos ou outras formas de preceitos sociais.

As tramas da teledramaturgia incitam, ainda, o posicionamento público para o fomento de ações sociais organizadas, mobilizando a transformação diante das situações que se apresentam em desacordo com as normas aceitas em sociedade. Porém, tal mobilização pode ser anestesiada pelo possível efeito narcotizante proporcionado por este produto midiático. O público pode, por exemplo, se indignar com a violência, institucionalizada ou não, representada na tela mas, com o ritmo acelerado e a quantidade de informações apresentadas, acaba por ter sua percepção paralisada e, na seqüência das cenas, é “apaziguado” pelo beijo do casal apaixonado ou pela canção que sublinha o término daquele capítulo. A mobilização se dirige, então, para que ele se recolha e se prepare para mais um dia de trabalho.

Tais conseqüências sociais decorrentes da telenovela apontam para uma discussão que vai além da maneira como este produto se estrutura formalmente: indicam configurações psíquicas que, em conformidade com organização da sociedade, se apresentam como

possibilidades de experiência – uma experiência emprestada – diante da mutilação dos sentidos que marcam a sociedade contemporânea.

Os protocolos dramáticos presentes na telenovela indicam elementos que podem levar à formalização de uma ‘experiência emprestada’ e fazem referência a uma possível adequação à sociedade em que se inscrevem. Sennett (1974/1995), ao descrever as atitudes da platéia nos teatros de Londres e Paris em meados do século XVIII, relaciona a reação do público frente à ação do ator ao enquadramento do sujeito em sociedade, uma sociedade pautada no impessoalismo e na ocultação dos sentidos. Esta ocultação baseia-se no não-contato com as próprias agruras ficando o contato somente com o real construído.

Assim como o ator tocava os sentimentos das pessoas sem lhes revelar a própria personalidade, fora do palco, os mesmos códigos de credibilidade serviam à sua platéia para uma finalidade semelhante: despertavam os sentimentos uns dos outros, sem terem de definir uns para os outros; uma definição que as condições materiais de vida teriam tornado difícil, frustrante e, provavelmente infrutífera. Essa ponte, por sua vez, deu aos homens os meios para serem sociáveis, em bases impessoais. (SENNETT, 1974/1995, p. 88).

As condições objetivas de sobrevivência na sociedade contemporânea são substituídas pela representação subjetiva – em contraposição à própria subjetividade – de situações que, na sociedade como está configurada, não estão acessíveis. Duarte Jr. (2006) ao discorrer acerca da *anestesia*, ou crise dos sentidos, levanta alguns pontos para se pensar sobre a hiper-realidade construída pela mídia e do distanciamento que esta proporciona:

Uma hiper-realidade, assim, consiste numa apresentação de certos aspectos da realidade corrente despojados de todo e qualquer elemento feio ou negativo, o que se consegue pelo trabalho de câmeras e computadores providos de programas especializados em retoques e melhorias da imagem. Parece, pois, que a realidade do homem contemporâneo vem lhe chegando cada vez mais pelos instrumentos da mídia do que sendo vivida através da experiência integralmente física (...) Tal realidade, portanto, muito pouco possui de concreta, estando seu impalpável caráter erigido sobre signos e imagens, restando ao ser humano interagir hoje bem mais com representações de coisas e de pessoas do que com objetos e com seus semelhantes. Fato que acaba por conferir à mídia, em especial à televisiva – dado à sua presença na maioria das residências –, um poder quase ontológico de produzir o real, ou seja, de criar um mundo comum a todos que a assistem. (DUARTE JR., 2006, p. 110).

Em uma sociedade em que os sentidos estão embotados, cabe aos meios de comunicação, substituir de modo superficial as possibilidades de experiência estética. Deste modo, é possível tensionar que a telenovela como produto da sociedade contemporânea, ao

reproduzir a estrutura desta mesma sociedade, impede o telespectador de pensar esta mesma estrutura e a si mesmo – na dificuldade de se ir além do sofrimento, engendra-se uma fuga ilusória, mecanismo de defesa que afirma o sofrimento.

Mas, para pensar os obstáculos à realização do sujeito na contemporaneidade, cabe contrapor diferentes formas de identificação – quando esta ocorre como reposição do sofrimento, mera fuga da realidade em busca de algo que possa amenizar a dor, mesmo que de maneira ilusória, ou as possibilidades de identificação que, por meio do reconhecimento do sofrimento, possa movimentar o potencial de ação do sujeito para sair deste estado, superando-o.

A fim de contribuir para a formulação de possíveis respostas ao questionamento sobre como se desencadeia o processo de identificação suscitado pela telenovela, recorre-se à discussão sobre o conceito de identificação tomando as contribuições freudianas em alguns de seus textos sobre a metapsicologia¹² em articulação com as discussões levantadas por Muniz Sodré (1984/1994) e Sérgio Paulo Rouanet (1983/1986) que, a partir de Freud e para além dele, trazem contribuições para o entendimento do conceito de identificação, suas interseções e atualizações. A sistematização deste conceito traz luz às reflexões sobre a articulação entre a telenovela e a sociedade na qual este produto se inscreve e de como tal articulação remete às configurações psicológicas contemporâneas.

Para discorrer acerca dos processos de identificação decorrentes da telenovela, toma-se como ponto de análise a construção de uma realidade, que, no distanciamento, aproxima o espectador daquilo que deseja, mas está impedido de realizar: momento que aciona a fuga do cotidiano como mecanismo de defesa, identificação com o ideal de ego ou ego ideal, mas que, em outras condições e para além do enredamento da mera ilusão, poderia também direcionar este sujeito contemporâneo à saída do impedimento.

¹² Segundo o *Vocabulário da Psicanálise*, *metapsicologia* é um “termo criado por Freud para designar a psicologia por ele fundada, considerada na sua dimensão mais teórica. A metapsicologia elabora um conjunto de modelos conceituais mais ou menos distantes da experiência, tais como a ficção de um aparelho psíquico dividido em instâncias, a teoria das pulsões, o processo do recalque, etc. A metapsicologia leva em consideração três pontos de vista: dinâmico, tópico e econômico” (LAPLANCHE, PONTALIS, 1967/1991, p. 284).

IDENTIFICAÇÃO: O CONCEITO E SUA CONTEMPORANEIDADE

Freud, em alguns de seus textos, faz distinções sobre as configurações psicológicas advindas do processo de identificação e sobre como este processo se desencadeia. O autor distingue ainda este conceito de alguns outros tais como os conceitos de *incorporação*, *introjeção* e *interiorização*. Os dois primeiros termos, segundo o *Vocabulário da psicanálise* (LAPLANCHE, PONTALIS, 1967/1991, p. 229) são, para Freud, “protótipos da identificação”, e o terceiro se distingue da identificação por se referir mais à assimilação, mesmo que os dois processos sejam próximos. É pertinente ainda ressaltar que o processo de identificação e como ele se desencadeia estão vinculados aos seus protótipos e perpassados por estes.

Nos textos da psicanálise de Freud, em especial àqueles dedicados à elaboração de sua metapsicologia, o conceito de identificação também é relevante. Entre eles, destacam-se: *Sobre o narcisismo: uma introdução* (1914/1974), *Os instintos e suas vicissitudes* (1915/1974), *Psicologia de grupo e análise do ego* (1921/1976), *O mal-estar na civilização* (1930[29]/1974) e *Formulações sobre os dois princípios de funcionamento mental* (1911/1974). Tais textos são importantes para elucidar aspectos da identificação e do possível narcisismo, processos que ao que tudo indica estão presentes na recepção da telenovela.

No *Vocabulário de Psicanálise*, Laplanche e Pontalis (1967/1991) definem a identificação como um “processo psicológico pelo qual um sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo desse outro. A personalidade constitui-se e diferencia-se por uma série de identificações” (p. 226). Estes autores atestam que o conceito de identificação, mesmo não recebendo por parte de Freud nem na teoria psicanalítica uma sistematização que ordenasse suas modalidades, foi enriquecido por algumas contribuições, como a noção de narcisismo e do complexo de Édipo, assumindo com o tempo um valor central na teoria freudiana como “(...) a operação pela qual o sujeito humano se constitui” (LAPLANCHE, PONTALIS, 1967/1991, p. 227). Os autores ainda indicam que Freud, por meio do estudo da hipnose, do estado de enamoramento e da psicologia dos grupos, acaba

também por contrapor a identificação capaz de constituir e enriquecer uma instância psicológica àqueles processos em que isto não acontece, em que o objeto passa a ocupar “o lugar da instância psicológica”. Não que não ocorra a identificação no último caso, mas esta tem por condição levar aquele que se identifica a se colocar no lugar de alguém – como, por exemplo, o líder substituindo o ideal de ego dos integrantes de um grupo – e não trazer as características do outro (externo, estranho e diferente) para compor/formar as suas instâncias psicológicas.

Em *Psicologia de grupo e a análise do ego*, Freud (1921/1976) faz a articulação entre a psicologia social e o funcionamento mental tendo como principal interlocução o pensamento de Le Bon sobre a psicologia das massas. Neste texto as argumentações freudianas caminham no sentido de explicitar a relação entre a psicologia individual e a psicologia social – formação da instância psíquica por meio do contato com o todo social assim como a estruturação social composta pelas individualidades. Na interlocução com Le Bon, Freud sublinha a necessidade de modelos sociais para a formação subjetiva uma vez que a psicologia individual se apóia na relação de identificação – nos termos mais específicos de introjeção e projeção – com as figuras de poder e de amor desde a primeira infância e em outras etapas da formação. A socialização ocorre por meio da introjeção de modelos, tais como as figuras parentais na infância, a figura do professor no período de escolarização, os ícones sociais na adolescência e, por que não, na contemporaneidade, personagens midiáticos fictícios ou reais?

Neste sentido, ainda que, como exposto, Freud não tenha sistematizado o conceito de identificação, em *Psicologia de grupo e análise do ego* há um capítulo específico sobre este conceito. Ali o autor menciona elementos que definem três modalidades de identificação:

(...) primeiro, a identificação constitui a forma original de laço emocional com o objeto; segundo, de maneira regressiva, ela se torna sucedâneo de uma vinculação de objeto libidinal, por assim dizer, por meio da introjeção do objeto no ego; e, terceiro, pode surgir com qualquer nova percepção de uma qualidade comum partilhada com alguma outra pessoa que não é objeto de instinto sexual. Quanto mais importante esta qualidade comum é, mais bem sucedida pode tornar-se esta identificação parcial, podendo representar assim o início de um novo laço. (FREUD, 1921/1976, p. 136).

Os laços que se formam com o objeto de amor podem ser intermediados pela inserção do indivíduo em um grupo e, nesta intermediação, a formação subjetiva acaba por ser deteriorada: o indivíduo assume um caráter médio, em que a expressão da subjetividade é

suprimida em função das características do grupo. Ainda em interlocução com Le Bon, Freud sublinha algumas razões para que isto ocorra. A primeira delas diz que, na relação com o grupo, o indivíduo assume características que não são explícitas fora do âmbito grupal – uma exacerbação de instintos de poder que, fora do grupo, não encontrariam condições para se manifestar. Uma segunda razão está relacionada à capacidade de contágio entre os membros do grupo e, relacionada a esta segunda, a terceira razão que aponta para uma alta capacidade de sugestibilidade das ações grupais sobre o indivíduo.

Entretanto, mesmo que já apontando elementos fundamentais para a reflexão acerca do processo de identificação por meio da relação entre a psicologia individual e social, Freud (1921/1976) indica que os elementos que se apresentam como fundamentais para a discussão acerca da identificação podem ser explicitados de maneira mais clara na relação narcísica com o objeto. Para Laplanche e Pontalis (1967/1991), com as contribuições advindas da noção de narcisismo, Freud esboça uma “(...) dialética que liga a escolha narcísica de objeto (...) à identificação” (p. 228).

Em *Sobre o narcisismo: uma introdução*, Freud (1914/1974) descreve dois grandes tipos que acolhem a variedade de escolhas de objeto de amor: a escolha de objeto de amor pela via do apoio, também conhecida como anaclítica, e a escolha narcísica de objeto. A primeira escolha está fundamentada nos modelos fornecidos pelas figuras parentais, quando estas atuam no cuidado e na proteção da criança. A segunda escolha é um jogo de desejo. Projeta-se no outro aquilo que, de alguma maneira, é próprio do sujeito, mas que ainda não foi elaborado, seja no campo da realidade ou do simbólico. As características presentes na escolha narcísica fazem a ligação ao objeto de amor da seguinte forma: o que se é, o que se foi, o que se gostaria de ser e, a pessoa que foi uma parte da própria pessoa. É possível que em alguns casos, também esteja atuando um mecanismo primitivo descrito por Freud (1915/1974) em *Os instintos e suas vicissitudes*, ao descrever o narcisismo primário: quando se introjeta o que traz prazer e projeta o que gera desprazer, hostilizando-o. Neste caso, o que não for elaborado para além da cisão primitiva do bom e do mal, reflete uma simulação da diferenciação e não que esta diferenciação seja algo da pessoa.

Nesta dinâmica, Freud (1914/1974) salienta a instauração do *ideal de ego* ou *ego ideal*, instância psíquica em que o narcisista introjeta somente aquilo que dá prazer, fugindo assim da insatisfação dos desejos. Não se trata, conforme afirma Freud, da sublimação – mecanismo de substituição do desprazer – e sim de um mecanismo de defesa em que o sujeito restringe sua vida psíquica somente ao que confere ao seu mundo *perfeição* – elementos da infância que permanecem na vida adulta criando um ‘mundo perfeito, sem insatisfações’. Na formação do *ego ideal*, a energia libidinal se volta para o próprio ego, sem que novos laços afetivos se formem e o princípio de realidade é subsumido ao princípio de prazer – mecanismo que evita o desprazer. Para se defender da realidade, é necessário um *quantum* de repressão – ao voltar a libido para o *ego ideal*, o narcisista não quer perder a satisfação infantil, satisfação que na vida adulta é reprimida pela civilização:

Esse ego ideal é agora o alvo do amor de si mesmo (*self-love*) desfrutado na infância pelo ego real. O narcisismo do indivíduo surge deslocado em direção a esse novo ego ideal, o qual, como o ego infantil, se acha possuído de toda perfeição de valor. Como acontece sempre que a libido está envolvida, mais uma vez aqui o homem se mostra incapaz de abrir mão de uma satisfação de que outrora desfrutou. Ele não está disposto a renunciar à perfeição narcisista de sua infância; e quando, ao crescer, se vê perturbado pelas admoestações de terceiros e pelo despertar de seu próprio julgamento crítico, de modo a não mais poder reter aquela perfeição, procura recuperá-la sob a nova forma de um ego ideal. O que ele projeta diante de si como sendo seu ideal é o substituto do narcisismo perdido de sua infância na qual ele era o seu próprio ideal. (FREUD, 1914/1974, p. 111).

Neste sentido, cabe questionar se a telenovela, como dito anteriormente, produto e reprodução da sociedade contemporânea, age no sentido de manter um *ego ideal*, fomenta uma fuga da realidade ao provocar uma possível identificação narcísica – identificação com o que gera prazer e repressão do princípio de realidade. Deste modo, se a realidade está conturbada pela crise da sociedade contemporânea, e a maneira como o sujeito se liga aos objetos está perpassada pelo vazio vigente nesta sociedade, manter uma identificação com uma realidade distorcida pode atuar como mantenedor desta mesma sociedade. É para este caminho que apontam as reflexões de Muniz Sodré (1984/1994) sobre a relação do sujeito com a televisão. Para o autor, este processo é estimulado por uma identificação com o real deformado. Nesta deformação dificulta-se a formação da subjetividade, ficando a massificação em primeiro plano.

Como a imagem de Narciso no espelho, o simulacro é inicialmente um duplo ou uma duplicação do real. A imagem no espelho pode ser o reflexo de um certo grau de identidade do real, pode encobrir ou deformar essa realidade, mas também pode abolir

qualquer idéia de identidade, na medida em que não se refira mais a nenhuma realidade externa, mas a si mesmo, a seu próprio jogo simulador. Neste caso, o espelho deixa de ser algo que transcendentemente reflita, duplicando, o real, para tornar-se um espaço/tempo operacional, com uma lógica própria, imanente. Sem a necessidade de uma realidade externa para validar a si mesmo enquanto imagem, o simulacro é ao mesmo tempo imaginário e real, ou melhor, é o apagamento da diferença entre real e imaginário (entre o “verdadeiro” e o “falso”). (SODRÉ, 1984/1994, p. 28).

No jogo da simulação, há, portanto, a definição de uma identidade coletiva (socialmente estabelecida), identidade esta que é permeada pela cultura de massas, num processo em que o outro se torna tão próximo que as diferenças se diluem – uma espécie de narcisismo coletivo. No processo de identificação decorrente do simulacro, em contraponto com o que a psicanálise aponta como diferenciação, ocorre uma “assemelhação”, um tornar-se semelhante, a ponto de confundir-se com este outro. É o apagamento das diferenças entre real e ideal.

Ao se ver refletido, o indivíduo toma para si a dor representada, como se este outro representado, esta imagem especular, fosse ele próprio. Os seus conflitos são “elaborados” através da identificação mimética, e as emoções surgidas deste processo são purgadas, purificadas, sem que ocorra, em um plano real, a resolução destas emoções. Em certo sentido, tal processo de identificação expressa uma formalização da lógica da organização social imposta visando uma adequação do indivíduo à sociedade.

Ainda nesta articulação, faz-se importante trazer algumas contribuições de Freud no texto *O mal-estar na civilização* (1930[29]/1974), em que o autor atenta para as possibilidades de fuga por meio de alguns mecanismos tais como: *derivativos poderosos*; *satisfação substitutiva*; e, *substâncias tóxicas*. Estes mecanismos têm como finalidade mais imediata tornar a vida em sociedade mais viável, suportável.

A vida, tal como a encontramos, é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis. A fim de suportá-la, não podemos dispensar medidas paliativas. (...) Existem três medidas deste tipo: derivativos poderosos, que nos fazem extrair luz de nossa desgraça; satisfações substitutivas, que a diminuem; e substâncias tóxicas, que nos tornam insensíveis a ela. (FREUD, 1930[29]/1974, p. 93).

Neste sentido, a sublimação estaria ligada aos derivativos poderosos em que, para transformar o sofrimento, o indivíduo lança mão da ciência – como uma maneira de subjugar a natureza para sua satisfação – e da arte como meio de expressão do sofrimento e como maneira de *extrair luz* deste para obtenção de prazer. Como satisfação substitutiva o autor aponta a

religião juntamente como para outros subterfúgios que, na adaptação ao meio social, atuam no sentido de diminuir o sofrimento. Indica também que o contato com a arte pode estar relacionado também a esta medida paliativa, uma vez que ocorre um deslocamento do sofrimento em função da contemplação.

A manipulação das sensações de sofrimento e desprazer por meio de substâncias tóxicas se apresenta para o autor como a mais rudimentar e a mais potente medida paliativa. A intoxicação está não somente ligada à ingestão de substâncias como também à produção de toxinas pelo próprio corpo diante de situações que provocam o sofrimento. Esta medida pode também ser associada à reação do corpo a emoções que sugerem o prazer, tais como aquelas que os meios de comunicação produzem. Para o autor: “o serviço prestado pelos veículos intoxicantes na luta pela felicidade e no afastamento da desgraça é tão altamente apreciado como um benefício, que tanto indivíduos quanto povos lhes concederam um lugar permanente na economia de sua libido” (FREUD, 1930[29]/1974, p. 97).

É importante ressaltar que neste mesmo texto, Freud sugere que a arte se enquadra em duas destas medidas paliativas – derivativos poderosos e satisfação substitutiva –, entretanto cabe aqui a ressalva que, em uma civilização calcada no mal-estar, a arte poderia estar além de uma medida para evitar o sofrimento. Para discorrer acerca da identificação, faz-se necessário recorrer novamente às formulações freudianas acerca do princípio de prazer e dos mecanismos para evitar o desprazer. Tanto a capacidade para extrair prazer como aquela para lidar com a realidade de maneira que esta não gere desprazer estão ligadas a como o sujeito se vincula à realidade ou a uma falsa realidade construída para este fim. Freud (1911/1974), em *Formulações sobre os dois princípios de funcionamento mental* indica que, na arte, o princípio de prazer e o princípio de realidade podem se reconciliar. Para ele,

Um artista é originalmente um homem que se afasta da realidade, porque não pode concordar com a renúncia à satisfação instintual que ela a princípio exige, e que concede a seus desejos eróticos e ambiciosos completa liberdade na vida de fantasia. Todavia, encontra o caminho de volta deste mundo de fantasia para a realidade, fazendo uso de dons especiais que transformam suas fantasias em verdades de um novo tipo, que são valorizadas pelos homens como reflexos preciosos da realidade. Assim, de certa maneira, ele na verdade se torna o herói, o rei, o criador ou o favorito que desejava ser, sem seguir o longo caminho sinuoso de efetuar alterações reais no mundo externo. Mas ele só pode conseguir isto porque outros homens sentem a mesma insatisfação que ele com a renúncia exigida pela realidade, e porque essa insatisfação, que resulta da

substituição do princípio de prazer pelo princípio de realidade, é em si uma parte da realidade. (FREUD, 1911/1974, p. 284).

Entretanto, mesmo que em alguns momentos este autor tome a arte como possibilidade de *sublimação*, também indica que esta pode atuar em muitos momentos, como *utilitária* e como instrumento de fuga. Neste sentido, a arte dramática tal qual se apresenta na teledramaturgia nacional, faz com que retomemos a temática discutida por Freud em *O mal-estar na civilização* acerca da arte como medida paliativa ao sofrimento: “(...) a suave narcose que a arte nos induz, não faz mais do que ocasionar um afastamento passageiro das pressões das necessidades vitais, não sendo suficientemente forte para nos levar a esquecer a aflição real” (FREUD, 1930[29]/1974, p. 100).

Por sua vez, Sérgio Paulo Rouanet (1983/1986), ao discorrer acerca da relação entre freudismo e a crítica da cultura, atenta para a relação indivíduo/cultura em Freud e para além dele. Nesta relação, retoma o conceito de psicologia social em Freud – as configurações psicológicas e as pulsões de cada indivíduo que são acionadas por meio do contato com outros indivíduos no interior de um grupo – para pensar a interação entre cultura/civilização e a formação do indivíduo. Rouanet (1983/1986) tendo como base o texto freudiano *Psicologia de grupo e análise do ego* elucida a relação entre o particular e o todo na formação do sujeito. Segundo este autor,

A formação do indivíduo através da cultura e a reprodução da cultura através do indivíduo fazem parte do mesmo movimento. Movimento pelo qual o indivíduo se apropria da cultura, através do processo de socialização, transformando-se, *strictu sensu*, num indivíduo, e pelo qual a cultura se perpetua, reproduzindo-se, geração após geração, nas consciências individuais. (ROUANET, 1983/1986, p. 120).

Mas, em uma sociedade pautada pela não satisfação dos desejos que se transfigura em satisfação e em uma falsa experiência do prazer, a cultura se transforma em indústria e a relação desta *indústria cultural* com a formação do indivíduo é calcada na deformação e no preenchimento ilusório do vazio que esta mesma cultura produziu. É uma relação dialética, que acaba fazendo com que a insatisfação gire em torno de si mesma. Tanto os produtos culturais como a formação de subjetividades acabam sendo pautadas pelo mesmo vazio, perpetuando-o. Neste sentido, é possível questionar se a telenovela nacional – produto da indústria cultural – atua como substitutivo à satisfação dos desejos ao apresentar a seu público uma possibilidade de

elaboração da angústia e ao preencher com a ficção algo que está negado ao indivíduo no campo da realidade, retirando ilusoriamente as ameaças que pairam sobre a aniquilação do sujeito enquanto tal.

O conceito de identificação narcisista pode iluminar um pouco mais esta relação. Retomando a argumentação apresentada anteriormente, a teoria psicanalítica aborda esta identificação narcísica tendo como base a necessidade de fuga de uma sociedade que impossibilita a experiência sensível. A cristalização das emoções, neste momento, suscitada pela necessidade de proteção diante das ameaças mencionadas acima e do sofrimento ocasionado, também veda a identificação com o real, já que este se apresenta tão deformado, propiciando, assim a identificação com a realidade construída pelo universo ficcional – esta distante das aflições reais vividas pelo sujeito e que neste meio são, magicamente ‘apaziguadas’. Sodré (1984/1994), discorrendo acerca do universo televisivo, indica este processo ilusório em favor do funcionamento social:

Narciso pode ser também considerado como aquele que mata a verdade de si mesmo (sua realidade como indivíduo concreto) e morre em sua própria imagem, o seu duplo. Aqui se dispensam as hipóteses de interiorização profunda do sujeito (da qual vive toda psicologia), de existência de aparelho psíquico, em favor da concepção de um jogo de sedução: o aparecimento do duplo (a imagem de si mesmo) desafia o real do sujeito (a unicidade, a singularidade, a originalidade) a existir, afastando-o de sua verdade, arrastando-o para o jogo ilusório das aparências. Pós-modernamente, essa sedução converte-se em fascinação: no universo de vertigem narcísica, que caracteriza a ordem telerealista da contemporaneidade, dá-se essa autonomia da ilusão, mas agora desligada da cosmogonia mítica e voltada para a operacionalidade da Organização. (SODRÉ, 1984/1994, p. 17).

É possível, a partir desta reflexão, afirmar que a busca de um ego ideal, como fuga do labor cotidiano em busca de uma realização do prazer, é, de certo modo, suprida pela telenovela, pois, no mundo paralelo ao real por ela apresentado, configura-se um universo de vivências não disponíveis, mas que, frente à tela, tornam-se “ilusoriamente” acessíveis. Entretanto, cabe questionar a potencialidade deste mecanismo de ir além do “paliativo”: de certo modo, os sentimentos e sensações ali apresentados podem determinar muito da concretude do dia-a-dia, como é possível destacar nas citações de *Ciro Marcondes Filho* (1988) e *Ana Maria Camargo Figueiredo* (2003):

As pessoas vivem normalmente em dois mundos. Um deles é o das coisas práticas (...): Ao lado desse mundo há um outro, o da fantasia (...). Nele nos entregamos aos sonhos; é

praticamente ele que move o outro. (...) Melhor dizendo, vivemos, suportamos nossas vidas, temos sonhos, expectativas, desejo, porque temos esperança de que as coisas melhores aconteçam no futuro. (...) Temos, então, o plano das obrigações que se move acionado pelo combustível do plano das aspirações. Este é que é o vivo, criativo, inovador e dá às pessoas força e vontade de viver. A televisão entra aí, no nível das fantasias, mesmo que mostre, nos telejornais, fatos e acontecimentos ligados ao mundo das obrigações, tão distantes das fantasias. (MARCONDES FILHO, 1988, p. 7).

Se por um lado, a teledramaturgia pode apenas servir de válvula de escape às tensões do cotidiano do espectador, apelando somente sobre os aspectos emotivos, bloqueando seu desenvolvimento espiritual, por outro lado será que ela não pode também proporcionar essa emoção carregada de conteúdo, razão e idéias e transcender o mero espetáculo e o entretenimento? (FIGUEIREDO, 2003, p. 23).

Vale, deste modo, questionar ainda o quanto o processo de identificação pode estar referido às possibilidades de contato e elaboração do real ou se ao seu contrário, estabelecendo, não o contato com o próprio sofrimento, e sim dentro da deformação do real, do simulacro tal como exposto por Sodr , e, de certo modo, como a organiza o social interfere nas possibilidades de identifica o com a telenovela brasileira.

3. TELENVELA E SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

sobre a necessidade de identificação com a telenovela tessituras e considerações

Estruturação dramática, organização social e intersecção entre realidade e ficção são argumentos necessários para pensar o processo de identificação suscitado pela telenovela brasileira – como já discutido nos capítulos anteriores. Ressalta-se, ainda, que para entender um fenômeno que se apresenta por meio de uma constituição multifacetada, torna-se imprescindível pensar o entrelaçamento entre os elementos constituintes deste mesmo fenômeno. Neste sentido, a discussão acerca das configurações psíquicas decorrentes da identificação do telespectador com as tramas telenovelísticas não se esgota na exposição destes argumentos, pois, mais do que isto, a articulação entre eles indica um caminho para entender este fenômeno, no qual todas estas perspectivas desembocam: a necessidade de consolação.

Retomando que o foco desta investigação está sobre o processo de identificação suscitado no público da telenovela brasileira. Após discorrer nos capítulos anteriores sobre as três perspectivas de análise propostas – estruturação dramática, relação entre o cotidiano concreto e o cotidiano ficcional, construção da realidade ficcional apoiada na reprodução da estrutura social – com o objetivo de refletir sobre as configurações psíquicas específicas a este contexto e, caminhando para a conclusão desta argumentação, propõem-se realizar aqui a articulação das três perspectivas de análise desenvolvidas até o momento. Nesse sentido visa-se, a partir das argumentações expostas, tecer algumas considerações sobre a necessidade de identificação do telespectador, via ficção televisiva seriada, que auxiliem no desvelamento das indagações que emergem diante do objeto desta pesquisa.

Por meio da articulação entre os conceitos de consolação, fantasia e experiência e, conseqüentemente, da tensão entre estes constructos teóricos, caminhando para o fechamento deste trabalho, pretende-se elucidar os instrumentos que a telenovela nacional utiliza para oferecer ao seu público uma alternativa às possibilidades de experiência.

CONSOLAÇÃO E SIMULACRO: DOSES COTIDIANAS DE FICÇÃO

Se por um lado é possível admitir, com base no pensamento freudiano, que diante da impossibilidade de experiência o sujeito contemporâneo aciona mecanismos de defesa como forma de evitar o sofrimento – meta negativa do princípio do prazer (FREUD, 1921/1976) –, por outro lado, uma alternativa para iluminar esta reflexão é o princípio de consolação sobre o qual Umberto Eco (1978/1991) discorre ao analisar os efeitos ideológicos do romance popular sobre o leitor dos folhetins.

A literatura de massa, ou literatura popular, mesmo que apresente uma estrutura repetitiva e temáticas recorrentes, é eficaz para despertar emoções e, como uma “máquina arranca-lágrimas” (ECO, 1978/1991, p. 46), suprir algumas das necessidades de consolação do leitor. Com a telenovela não é diferente: seguindo um modelo para cada horário de exibição e com peculiaridades de cada emissora¹³, a teledramaturgia nacional supre, mesmo que ficticiamente, a necessidade de consolo, pois, se na ‘vida real’ não está possível ser feliz, são nos capítulos diários das novelas que possivelmente são supridos os desejos de uma vida melhor.

A capacidade de propiciar ao público se transportar para outro universo, para outras relações sociais, para outros tempos, não é específica da telenovela, ou mesmo do folhetim nos

¹³ Mesmo que emissoras tais como a novata Record e o SBT, nos últimos anos, tenham exibido telenovelas de grande aceitação do público, a hegemonia da Rede Globo ainda se mantém. Somente a grade de telenovelas da Globo apresenta uma sistematização direcionada ao público alvo de cada horário de exibição. O número de produções de ficção televisiva seriada – e aqui estão incluídas as séries, mini-séries e micro-séries – é considerável. O ‘carro-chefe’ desta emissora são estes produtos, e é em torno desta forma de ficção que a programação gira (os programas de variedades, de auditório e o jornalismo da Rede Globo estão, de alguma maneira, associados às tramas ficcionais).

seus primórdios. A arte, em todas as suas modalidades, exerce esse poder com maestria. Há de se considerar que, se transportar para outro cotidiano diverso do concreto, vislumbrar outras possibilidades de existência ou visualizar um *outro mundo* que poderia ser uma meta para se alcançar *neste mundo*, é bom e necessário.

Assim, visando “pensar numa dialética entre obra como fato estético e sociedade como fator explicativo, onde o social determina o estético mas o estudo da estrutura de uma obra lança nova luz sobre a situação de uma sociedade ou pelo menos de uma cultura”, Umberto Eco (1978/1991, p. 39-40) analisa a literatura popular e atenta para a interlocução entre as várias estruturas que compõem este produto da cultura de massa. Neste ínterim, o autor realiza uma discussão sociológica do romance de folhetim se apoiando em estruturas que ele denomina séries. A interlocução e a contraposição entre estruturas textuais (ou estruturas narrativas), estruturas sociais, estruturas culturais ou ideológicas e estruturas sócio-econômicas diminuem o risco de que a investigação recaia na dicotomia causal. Todos os aspectos da obra literária são analisados, inicialmente de maneira isolada para, posteriormente correlacioná-las, sem que uma estrutura se sobreponha à outra de maneira a suprimi-la. Para este autor, ao correlacionar estas séries, sistematicamente, uma última série é formulada para fechar o ciclo de análise: a série da interpretação – da audiência, da recepção – dada pelo público a determinada obra.

Nesta linha argumentativa, pode-se admitir que, formalmente, o romance de folhetim tem por finalidade fazer chorar, fazer despertar as emoções e, como indica Eco (1978/1991, p. 19) “existe uma química das emoções, e um dos compostos que por antiga tradição suscita emoções é um enredo bem armado: se um enredo tiver sido bem armado, suscitará as emoções que prefixara como efeito”. E, mais do que isto, para este autor, a literatura popular, na ebulição das emoções, tem por finalidade consolar.

Mas o que pede consolação? Quais são as aflições, as tensões, qual o padecimento que precisa ser mitigado? Não são os personagens do mundo ficcional que precisam ser consolados – por mais que ao aproximá-los do cotidiano concreto as diferenças se diluam. O sofrimento é real. Os obstáculos precisam ser vencidos a cada dia e, muitas vezes, não há armas para isso. A mocinha nem sempre termina com o mocinho. O bem quase nunca vence o mal. O vilão nem sempre é castigado. Na vida que pode ser vivida as diferenças nem sempre são tão

claras: a organização do cotidiano concreto não obedece a esta dicotomia. Neste ponto, entra em cena a consolação propiciada pela literatura popular – e quiçá, pela telenovela nacional. Resta questionar ainda: como estes produtos levam à consolação?

Para tentar iluminar os mecanismos que promovem a consolação, Eco (1978/1991) traz à tona a argumentação aristotélica acerca da construção da fábula trágica que leva à identificação e à catarse. O autor aponta para a interseção entre a construção do enredo e as regulamentações sociais e, neste sentido, sistematiza o pressuposto da verossimilhança já indicado na poética aristotélica para inferir sobre os parâmetros que definem o grau de aceitabilidade de uma fábula. Para este autor:

Ao fornecer esta receita, Aristóteles (...) bem sabia que o parâmetro da aceitabilidade ou da inaceitabilidade de um enredo não reside no próprio enredo, mas no sistema de opiniões que regulam a vida social. O enredo deve, portanto, ser para tornar-se aceitável, verossímil, e o verossímil nada mais é que a aderência a um sistema de expectativas partilhado habitualmente com a audiência. (ECO, 1978/1991, p. 20-21).

Neste sentido, a despeito de não considerarmos que Aristóteles apresenta receitas ou prescrições, é válida a asseveração de Eco (1978/1991) que o *modelo* aristotélico – naquilo que diz de sua repercussão histórica – contém duas possíveis interpretações. Tais interpretações estariam relacionadas à recepção da obra e aos mecanismos que suscitam a identificação, uma vez que, mesmo com a resolução do enredo, uma obra pode promover a consolação do leitor com a situação exposta e com questões vivenciadas por este, ou, por outro lado, pode deixar um problema a ser resolvido.

Em um paralelo entre o romance de folhetim e a tragédia, o autor – tomando como exemplos *Nos tempos das diligências*¹⁴ e *Édipo Rei*¹⁵ – argumenta acerca do restabelecimento da ordem, nestes dois gêneros narrativos, como fechamento de uma trama que apresenta situações de tensão tamanha que ao público não é possível suportar. Nesta linha de pensamento, o autor fomenta a discussão acerca da *consolação*. Neste sentido, o romance de folhetim, ao contrário da

¹⁴ Enredo do filme *western* de John Ford (1939).

¹⁵ Tragédia grega de Sófocles.

tragédia, consola: “consolam as reafirmações da vida e do amor e consola a própria morte, que afortunadamente sobrevém para sanar contradições de outro modo dificilmente solúveis” (p. 22).

Ainda neste mote, para pensar sobre os artifícios da consolação, Eco (1978/1991) acentua as características da narrativa do romance popular no tocante à sua finalidade – lembrando que, mesmo que em muitas de suas características formais o folhetim se aproxime da narrativa trágica descrita por Aristóteles, no romance folhetinesco há uma ruptura na forma e na finalidade que se inscreve na forma. Neste sentido, Eco (1978/1991) aponta duas possíveis interpretações, a fim de melhor iluminar os elementos de continuidade e ruptura do que ele denomina *modelo aristotélico*. Tais interpretações estariam relacionadas às escolhas do narrador e aos artifícios que visam a recepção da obra e, conseqüentemente, se relaciona aos mecanismos de identificação, uma vez que, com a resolução do enredo a narrativa poderia provocar o leitor ou abrandar a situação provocada pelo enredo. Esta distinção no que se refere à finalidade do enredo ou, retomando, o que o autor aponta como a série da interpretação, indica os dois tipos de narrativa: a problemática e a popular.

No caso do romance problemático “a catarse desata o nó da trama mas não concilia o espectador consigo mesmo: ao contrário, o fim da história propõe-lhe um problema. (...) Terminado o livro fica o leitor diante de uma série de indagações sem respostas” (ECO, 1978/1991, p. 22). Ainda nesta linha, o autor, traz como exemplo o herói *Julien Sorel* do romance de Stendhal: “o que a trama, resolvida, deixa de insustentável é que o leitor não sabe nem mesmo se deve ou se pode identificar-se com Julien e se este gesto lhe trará alívio” (p. 22) e completa sua ilustração por meio de *Crime e Castigo* de Dostoievski:

(...) no fim de *Crime e Castigo*, ficamos quites com o enredo mas não com os problemas que o enredo suscitou. E isto também porque a dimensão do enredo se entrelaçou com a dimensão psicológica e ideológica, através da função continuamente ambíguante do estilo, que, ao invés de dirimir, complicava os nós e os tornava prenhes de interpretações contrastantes. (ECO, 1978/1991, p. 23, grifos no original).

Por outro lado, no romance popular “tudo acaba exatamente como se desejava que acabasse” (p. 23), o que permite ao leitor se consolar com o enredo e para além dele. As soluções dadas às tramas e os artifícios que levam à identificação e à catarse estão a serviço da consolação, e, neste sentido, a serviço da conformação com o que está dado em sociedade. Ainda nesta

argumentação, o autor sublinha que a finalidade do romance está vinculada àquilo que o público espera.

Esta escolha, que o modelo aristotélico abre para o narrador, marca a diferença que caracteriza o romance chamado “popular”, popular não porque seja compreensível para o povo, mas porque, como sabia Aristóteles, ligando os problemas da *Poética* aos da *Retórica*, em última instância, o construtor de enredos deve saber o que o seu público espera. Só que Aristóteles deixava livre a escolha: conhecidas as expectativas, resta decidir se provocá-las ou abrandá-las. (ECO, 1978/1991, p. 23, grifos no original).

Entretanto, o desejo do público, aquele que vai nortear o narrador, é por sua vez, norteado pelas estruturas sociais e econômicas – pela ideologia vigente. A fórmula do romance popular está repleta de artifícios textuais e de construção de fábula, tais como peripécias e reconhecimentos, e ainda propicia ao leitor o contato com um universo já conhecido, e por isto, sem muitos sobressaltos. Mas esta fórmula pode ser utilizada também na narrativa denominada problemática, uma vez que esta maneira de narrar atrai o leitor. A diferença entre as narrativas é ressaltada, no entanto, na finalidade, naquilo que propõe para o seu público, na opção por incitar o pensamento acerca da realidade ou suavizá-la, levando a uma adaptação anuente aos modelos socialmente estabelecidos, como indica Eco (1978/1991):

Uma constante permanecerá, diferenciando o romance popular do romance problemático: a de que no primeiro, sempre se desencadeará uma luta do bem contra o mal a ser resolvida sempre ou o mais das vezes (venha o desenlace embebido em felicidade ou em dor) a favor do bem, definido, este, nos termos da moralidade, dos valores e da ideologia corrente. O romance problemático propõe, ao contrário, finais ambíguos (...). Numa palavra, o romance popular tende para a paz, o romance problemático põe o leitor em guerra consigo mesmo. (ECO, 1978/1991, p. 25).

Mas, seriam acionados mecanismos de fuga da realidade, de apaziguamento e de resignação frente ao sofrimento? Estar consolado significa estar em paz com aquilo que é solicitado para o bom funcionamento do sistema social e, neste sentido, além de ser uma ferramenta poderosa para auxiliar na construção de mecanismos de fuga e defesa, atua como instrumento de adequação do sujeito à vida social – exerce uma função moral e educativa.

Mas, o que leva a uma necessidade de consolação? Além das configurações sociais e econômicas que contribuem para um embotamento dos sentidos característico da sociedade contemporânea, como apresentado anteriormente, seriam acionados mecanismos de defesa contra o sofrimento e de ruptura com realidade em prol da satisfação dos desejos de uma vida melhor. Entretanto, vale questionar o quanto a fuga, como mecanismo de defesa, é consciente e se, com a

possibilidade de experiência atrofiada, o sofrimento é sentido ou negado. Seria possível um alheamento tamanho da realidade que dissolvesse a percepção daquilo que causa sofrimento?

O risco que se corre ao propor uma relação de mera causalidade entre as configurações sócio-econômicas e o embotamento dos sentidos é de isentar o sujeito contemporâneo da responsabilidade sobre a manutenção da alienação. Não se trata, porém, de negar que existe, sim, uma determinação, mas de trazer para a reflexão a participação do sujeito contemporâneo também como determinante. A fuga, como consequência do acionamento dos mecanismos de defesa, pode ser representada pelo movimento da fantasia. Entretanto, se a fantasia diz de um deslocamento da realidade em direção a uma possibilidade de realização do princípio do prazer, também remete à manutenção de uma falsa sensação de segurança. Conforme discutido anteriormente com base em Freud (1911/1974), se por um lado a fantasia atua em uma possível reconciliação entre o princípio de prazer e o princípio de realidade, indicando algo que a humanidade pode e deve realizar para o estabelecimento de uma vida mais satisfatória, por outro lado pode-se admitir que esta mesma capacidade de fantasiar possivelmente atua como uma medida paliativa frente aos diversos sofrimentos suscitados.

Para pensar acerca da necessidade de consolação, vale ressaltar que o sofrimento que aciona os mecanismos de defesa – tais como a fuga pela fantasia – é proveniente, conforme indica Freud (1930[29]/1974), de três fontes: da impotência diante das forças da natureza, da ameaça constante decorrente do conhecimento da finitude do nosso corpo biológico e psíquico e das agruras geradas pela vida em sociedade. Nesta argumentação, o autor aponta que a terceira fonte de sofrimento, que é social, é a mais forte e a mais difícil de ser aceita, uma vez que aquilo que deveria proporcionar proteção é o que perpetua o medo e, por conseguinte, é parte importante da constituição psíquica do sujeito. Nos termos utilizados pelo autor:

Quanto às duas primeiras fontes, nosso julgamento não pode hesitar muito. Ele nos força a reconhecer essas fontes de sofrimento e a nos submeter ao inevitável. Nunca dominaremos completamente a natureza, e o nosso organismo corporal, ele mesmo parte dessa natureza, permanecerá sempre como uma estrutura passageira, com limitada capacidade de adaptação e realização. Esse reconhecimento não possui um efeito paralisador. Pelo contrário, aponta a direção para a nossa atividade. Se não podemos afastar todo sofrimento, podemos afastar um pouco dele e mitigar outro tanto: a experiência de muitos milhares de anos nos convenceu disso. Quanto à terceira fonte, a fonte social de sofrimento, nossa atitude é diferente. Não a admitimos de modo algum; não podemos perceber por que os regulamentos estabelecidos por nós mesmos não

representam, ao contrário, proteção e benefício para cada um de nós. Contudo, quando consideramos o quanto fomos malsucedidos exatamente nesse campo de prevenção do sofrimento, surge em nós a suspeita de que também aqui é possível fazer, por trás desse fato, uma parcela de natureza incontestável – dessa vez, uma parcela de nossa própria constituição psíquica. (FREUD, 1930[29]/1974, p. 105).

Há aqui indícios para a compreensão, das configurações necessárias para que, por meio da necessidade de superação do sofrimento e na impossibilidade desta superação, ocorra a busca por um abrandamento deste sofrimento – busca por consolação. Os mecanismos de defesa são acionados para que ocorra um alívio da dor e, neste ponto, a fuga por meio da fantasia pode se apresentar como um caminho possível e acessível. Apaziguar-se com a realidade não significa, todavia, viver nesta realidade da maneira como ela se apresenta, sem nenhum lenitivo. Vigora a realidade, mas uma realidade fundada na fantasia programada pelo sistema social, camuflada em uma promessa de que tudo está melhor e que as dores estão sanadas. Adaptado, o sujeito da contemporaneidade segue seu caminho.

Atua na consolação uma fantasia condicionada, uma fantasia necessária para que a vida em sociedade se apresente possível ou, como indica Prokop (1974/1986, p. 129), uma “fantasia organizada de forma regressiva”. Este autor, no *Ensaio sobre cultura de massa e espontaneidade* – texto no qual discute a relação entre a dominação sócio-econômica e as necessidades sociais por meio dos conceitos de espontaneidade produtiva e espontaneidade integrada. Ele afirma que “investigar a impotência da primeira diante da segunda é de importância não somente para o estudo da estética da cultura de massa, mas também para uma teoria emancipatória, concebida como ‘produto de massa’ de tipo especial, realmente orientado às necessidades” (p. 116, grifos no original). Nesse sentido, este autor apropria-se das contribuições advindas do campo da estética e da psicanálise para pontuar alguns aspectos da fantasia e da *regressão da fantasia*. Na reflexão empreendida sobre a função fática dos meios de comunicação de massas Prokop (1974/1986) assinala que a preparação do público receptor para estes meios se dá pela via das necessidades criadas a partir do próprio meio. Para o autor, os meios de comunicação suprem as necessidades pré-estabelecidas pelo próprio meio, não suprindo, contudo, as necessidades de liberdade, justiça e felicidade. E nesta configuração, formaram-se “mecanismos que, apreendendo as estruturas existentes de necessidades e interesses, *criam aqueles canais e válvulas de escape, e ao mesmo tempo, exercem funções disciplinadoras de forma indolor, não verbal, simbolicamente cifrada*” (PROKOP, 1974/1986, p. 116).

Deste modo o movimento da fantasia estaria programado para a adaptação do sujeito ao meio social, configurando-se como regressiva, neutralizando a possibilidade de, ao fantasiar, poder se remeter àquilo que não está objetivamente acessível na realidade. A fantasia regressiva está organizada para atender o que é solicitado – ruptura entre o princípio de prazer e o princípio de realidade, manutenção da insatisfação que gera uma busca infinita da satisfação. Neste ínterim, o que também ocorre é um rebaixamento da experiência pelo condicionamento da fantasia.

É característico aos meios de comunicação que as necessidades e as experiências dos indivíduos são apreendidas e vistas, lidas e ouvidas *voluntariamente*. Contudo, este não é nenhum processo de reflexo inofensivo: nos produtos da cultura de massa realiza-se a luta entre as imposições do sistema de dominação existente e os desejos, que forçam à sua articulação, uma luta na qual os desejos, cuja consciência seria já social e intrapsiquicamente explosiva – ou pelo menos, como um pesadelo –, são sutilmente respeitados e ao mesmo tempo reprimidos. (PROKOP, 1974/1986, p. 121).

Para desenvolver esta argumentação, o autor toma a forma dos produtos da cultura de massas como propulsão para definir a experiência – contato com os objetos de modo espontâneo/imediato sem esquemas defensivos. Neste sentido, realiza uma analogia histórica entre os *slapsticks* – filmes cômicos norte-americanos, da década de 20, do tipo ‘*comédia pastelão*’ – e os filmes realistas. Na estrutura formal dos *slapsticks*, há, segundo o autor, indícios para se pensar o movimento da fantasia não regressiva. A representação deixa claro que tudo é ficção, as situações não são possíveis e as soluções, mirabolantes. Ao passo que nos filmes ‘realistas’, as possibilidades de fantasia estão condicionadas pelo princípio de realidade e levam a um falso apaziguamento do sujeito com o meio social. E, neste sentido, “as imagens presas à eternidade são o espelho de um princípio de realidade que tomou partido pela ordem vigente, pois aceita os desejos somente na forma de situações sociais altamente estandardizadas, reguladas institucionalmente, como o noivado, o casamento, etc” (PROKOP, 1974/1986, p. 127).

A padronização da fantasia leva também a uma atrofia da experiência. Se por um lado a fantasia não regressiva pode levar a um aguçamento dos sentidos, à formação de uma habilidade sensível, por outro, a regressão da capacidade de fantasiar – ou um ordenamento condicionado daquilo que pode compor a fantasia – contribui para o embotamento dos sentidos e, conseqüentemente, acentua uma possível degenerescência da capacidade de experiência.

Mas, os sentidos precisam ser tocados de alguma maneira. Uma vez que a experiência parece estar atrofiada e os sentidos embotados, resta que ao menos uma simulação de fantasia seja acionada. Resta a consolação, o abrandamento necessário da realidade para que o caos social não se estabeleça, para que a vida em sociedade se torne possível. O que ocorre é uma formalização da busca por prazer – ou para evitar o desprazer, e diante disto, alguns produtos dos meios massivos de comunicação, atuam na consolação. Como aponta Prokop (1974/1986, p. 140), “cinema e televisão consolam os (tel)espectadores permanentemente, pelo fato de lhes dizerem que não desenvolverão seus desejos de forma progressiva, que não irão transformá-los em conhecimento e ação” .

Em outro texto, destinado ao entendimento dos efeitos dos produtos da cultura de massa sobre o público, Prokop (1979/1986) indica alguns argumentos plausíveis para explicar a relação que oscila entre o fascínio e o tédio e que permeiam a fixação junto aos meios de comunicação. Para explicar o efeito de fascinação, o autor aponta algumas hipóteses: a própria estrutura dos produtos da cultura de massas com suas cores, sons, formas; a possibilidade de transpor os limites da realidade e se colocar em um lugar de poder e dominação; o reconhecimento pela via da identificação; o prazer oriundo de uma atuação voyeurística; uma possível ruptura com a rotina; ou, simplesmente pelo fato destes meios suscitarem alguma emoção – “tensão! Podem chorar! Final feliz! As pessoas excitam-se, atemorizam-se e sentem-se, então, melhor. Fica-se fascinado pelo fato de se ter sentimentos” (PROKOP, 1979/1986, p. 151). O autor, na continuidade da argumentação atenta ainda para que, se há possibilidades de experiência, não ocorrerá a fixação diante dos produtos da cultura de massas. Neste sentido atesta:

Quem pode organizar seu cotidiano de maneira a ter, por si próprio, fortes emoções – não somente na hora da “ruptura”, do lazer –, quem pode apaixonar-se, ter medo, excitar-se, pouco necessita, ao contrário, dos meios de comunicação de massa e certamente não estará em condições de acompanhar fascinado as novelas populares da TV, das revistas ilustradas e do rádio. (PROKOP, 1979/1986, p. 152).

Mas, pensar em uma estruturação social na qual as possibilidades de contato e de experiência estão cada vez mais escassas e na qual prevalece um embotamento dos sentidos, admite-se que o fascínio remete, novamente, à necessidade de uma experiência, mesmo que emprestada.

**REALIDADE SOCIAL E POSSIBILIDADES DE IDENTIFICAÇÃO:
INSERÇÕES E INTERSECÇÕES**

Resguardando as diferenças entre folhetim e telenovela, faz-se necessário aproximá-los para melhor entender o objeto desta pesquisa. Mesmo que o olhar de Umberto Eco (1978/1991) esteja sobre o romance popular, as considerações acerca da estruturação de enredo e dos artifícios da consolação podem iluminar a discussão tecida aqui sobre a telenovela nacional no tocante à identificação suscitada no público por meio deste produto. Não esquecendo que o romance de folhetim é uma das fontes de inspiração para a construção da teledramaturgia, tanto naquilo que se refere às temáticas quanto no formato capitular do romance folhетinesco, é possível admitir que também na telenovela os artifícios da consolação são acionados.

Entretanto, a argumentação exposta também indica que uma das fortes características da teledramaturgia nacional é favorecer uma fuga dos problemas cotidianos e, neste mote, propiciar pseudo-experiências, necessárias para manter a ordem social, além de propiciar ao telespectador a possibilidade de acesso a informações de maneira mais direta que em outros meios que se destinam a esta finalidade – como os telejornais, por exemplo. Ressaltando os caracteres formais da telenovela, é possível admitir que esta eficácia para atingir o telespectador se deve ao poder da representação por meio da dramaturgia: a informação em um contexto que representa a realidade tem um peso maior que quando transmitida sem que se apresente como uma realidade possível. Por outro lado, também é possível admitir que as configurações sociais concebem um tipo específico de sujeito consumidor moldado para receber este produto.

Contudo, para pensar o processo de identificação decorrente da telenovela, não é possível se ater somente à estrutura formal, ou apenas ao contexto sócio-histórico e econômico no qual este produto surge e aos meios de produção que este contexto preconiza, assim como não é possível atribuir somente às características psicológicas do sujeito que recebe a mensagem veiculada pela telenovela. Para pensar este objeto, faz-se necessário uma articulação entre estes argumentos, uma vez que estas perspectivas são indispensáveis para a compreensão do fenômeno

aqui analisado, e, ainda, devido ao processo de construção do conhecimento deste fenômeno se ligar diretamente à sistematização dos elementos que o constituem.

A discussão, já empreendida, sobre a maneira como as telenovelas se organizam (tendo como herança a estruturação dos melodramas) e de como tal organização sugere um tipo específico de reação do público, lança luz a possíveis explicações sobre a relação entre a teledramaturgia e a identificação do telespectador. No entanto, se por um lado, há modelos dramáticos a serem seguidos para que a trama da telenovela aconteça – estruturação cênica, estratégias narrativas, enredos que passam pela dicotomia dos melodramas e pelo apelo emocional do “gancho” folhetinesco – por outro lado, há uma tendência para se responder a uma normatização social, tal como indicam Merton e Lazarsfeld (1948/2005). Neste sentido, retomando a discussão fundamentada no pensamento destes autores, é possível admitir que o excesso de normatização social oferece indícios para um enfraquecimento do modelo de estruturação dramática e a normatização parece ser aumentada aparecendo como uma intenção direta. Neste deslocamento, a forma se converte em mera mercadoria, aumentando o efeito narcotizante. A experiência emprestada, reduzida à simulação de uma realidade verossímil, acaba por substituir a experiência roubada – os sentidos embotados. A finalidade de consolação, que de certo modo é em última instância o que distingue o romance popular do problemático, é alcançada com contornos nítidos nos lares dos telespectadores.

Nesta linha de raciocínio, pode-se pensar que, para uma boa aceitação, a telenovela nacional aposta na inserção de temas de cunho social em suas tramas. Entretanto, tal inserção pode seguir em direções opostas. Questões de interesse social podem aparecer no enredo hora como integrantes e fundamentais para o desenvolvimento da trama, hora como um apêndice para trazer à tona algum debate em voga no contexto social, situações, de alguma maneira, vivenciadas pelo público ao qual se destina a telenovela no momento histórico em que a trama vai ao ar. Motter e Jakubaszko (2005; 2006) diferenciam as maneiras como as questões sociais aparecem na trama entre *temática social* e *merchandising social* a fim de iluminar a discussão acerca do potencial pedagógico contido na produção telenovelistica. Para estas autoras, quando as questões sociais são integrantes da trama e necessárias ao desenvolvimento desta e que promovem um debate social mais amplo, denomina-se temática social, que, neste caso:

(...) refere-se a um conjunto de temas tratado na telenovela, ou seja, quando um tema ganha destaque dentro e fora da ficção, quando ele é bem articulado entre as dimensões social e melodramática da telenovela, ele se desdobra, dando origem a uma multiplicidade de aspectos que são as várias faces e as várias implicações do próprio tema, irradiadas de um ponto central que se conecta com diferentes ações e personagens dentro da narrativa e interfere decisivamente nos rumos da trama. (MOTTER, JAKUBASZKO, 2005, p. 8).

Para melhor entender esta dinâmica, cabe citar algumas situações apresentadas nas tramas ficcionais que ilustram esta inserção como, por exemplo, na novela *Páginas da vida* de Manoel Carlos, a questão da síndrome de down fazia parte da trama principal da novela e norteava as tramas secundárias e, por conseguinte, fomentou a discussão fora do contexto ficcional, no âmbito social. Outra novela do mesmo autor, *Mulheres apaixonadas*, trouxe para a discussão social e política a questão dos direitos da pessoa idosa – discussão esta, mesmo que em uma trama secundária, fundamental para o desenvolvimento do enredo e que incentivou a criação de políticas públicas para o idoso.

Por outro lado, há inserções de situações com caráter social que, além de não serem imprescindíveis ao desenvolvimento da trama, se manifestam como um recurso didático e de informação para o telespectador e que visam educar este público para a vida em sociedade, segundo a pauta social vigente. Neste caso, Motter e Jakubaszko (2006, p. 8) fazem menção ao *merchandising* social, como uma “inserção calculada cujo objetivo primeiro seria divulgar e estimular práticas consideradas exemplo de cidadania e consciência social”. Ainda nesta discussão, as autoras apontam para uma maior eficácia da tematização social na teledramaturgia como elemento fomentador de debates que podem de algum modo, levar a uma transformação social, sublinhando assim, uma provável função social da teledramaturgia nacional. Como exposto, uma vez que, para as autoras, a prática do *merchandising* social se apresenta como inclusões de cenas ou informações que não se ligam diretamente ao enredo e que não interferem na trama, é possível admitir que o potencial educativo da telenovela apareça mais quando são utilizadas temáticas sociais do que quando a teledramaturgia vale-se do instrumento de *merchandising*, ou seja, este potencial tem sua base na capacidade que o autor tem para articular a forma – dimensão dramática – ao conteúdo – dimensão social da trama.

Outro fator importante a ser ressaltado é a inserção – nas aberturas da telenovela, ao final de cada capítulo ou em cenas específicas – de ‘pessoas reais’, personagens da vida

cotidiana, por meio de fotografias, relatos, depoimentos ou mesmo quando aparecem para divulgação de alguma instituição ou ação social. Alguns teledramaturgos parecem fazer uso destas ferramentas como agentes facilitadores do processo de identificação. Novamente, trazendo como ilustração o trabalho de Manoel Carlos, autor consagrado na *Rede Globo* por utilizar esta fórmula: o autor introduziu este elemento como forma em sua obra de maneira mais incisiva. Inicialmente em *Mulheres Apaixonadas* por meio de fotografias enviadas por telespectadoras que compunham a abertura da novela e, a partir disso, com outras inserções tais como: depoimentos ao final de cada capítulo¹⁶ e chamadas para a estréia com relatos dos atores que fazem parte do elenco¹⁷ dizendo de suas vidas pessoais. Estes procedimentos, aliados às tematizações sociais buscam conferir uma maior verossimilhança, além de tentar aproximar ainda mais o telespectador.

Neste sentido, retomando os argumentos de Eco (1978/1991) em articulação à conceituação proposta por Prokop, (1974/1986 e 1979/1986), vale ressaltar que mais que uma função social e educativa, a telenovela oferece elementos para a substituição de uma experiência não acessível e para que emoções não disponíveis no cotidiano concreto sejam supridas pela narrativa ficcional. Sob esta perspectiva, o processo de identificação parece se ligar diretamente à articulação entre uma boa construção dramática e a inserção de situações que fazem parte do contexto social do telespectador. Há de se considerar que este recurso pode indicar a maior vocação da teledramaturgia à consolação. Desta maneira a telenovela serve como um modelo de comportamento social além de indicar para o seu público algumas soluções possíveis para os problemas do dia-a-dia. É uma espécie de espelho que reflete a imagem de uma sociedade e projeta valores a serem reproduzidos e onde o sujeito da contemporaneidade, por vezes, se vê refletido e, por outras, vê um reflexo a ser seguido.

¹⁶ Em *Páginas da Vida* e na atual *Viver a Vida*, o autor utilizou [e utiliza] para pontuar o final de cada capítulo, depoimentos de pessoas que passaram por situações próximas àquelas vividas pelos personagens das tramas.

¹⁷ Os atores principais de *Viver a Vida*, nas chamadas para a estréia da telenovela, apareciam dando depoimentos pessoais e ligados à temática da telenovela, ou seja, como estes atores *viviam suas vidas*.

Retomando, ainda, a argumentação do primeiro capítulo, a narrativa ficcional – e especificamente a ficção televisiva seriada – nos termos bakhtinianos, *reflete e refrata* a sociedade para a qual esta narrativa se dirige e na qual se fundamenta. E, neste sentido, produz modelos a serem seguidos que se apóiam em modelos pré-estabelecidos que, para a manutenção da vida social, são reforçados pela narrativa ficcional. Neste mote, o telespectador se vê representado na telenovela: na atitude da mocinha que sofre do início ao fim da trama, mas que ao menos no capítulo final verá a justiça, na figura do herói – mesmo que à moda brasileira¹⁸ – que ajuda a estabelecer a ordem necessária, nos personagens cômicos que fazem a ligação direta com a realidade e proporcionam um pouco de alento nos momentos de maior tensão. E, ao menos na ficção, tudo se resolve no final.

Por outro lado, simular uma realidade pela via ficcional confere ao público alguns ‘poderes’ que o fazem se sentir protagonista e autor. Além de se sentir representado por alguns tipos populares que freqüentemente povoam as telas, o telespectador sente-se participando da construção do enredo: mesmo que os meios de comunicação direcionem o gosto popular, ao abrirem canais de expressão para o público e darem voz aos seus desejos – mesmo que sejam desejos previamente estabelecidos – retiram o espectador do lugar da passividade e tornam-no ativo na construção da telenovela. O processo de identificação é acionado como uma projeção narcísica na qual o sujeito reconhece nos personagens, nas situações e até mesmo na figura do autor, a efetivação do seu desejo. O problema desta posição ativa talvez se inscreva na criação de uma fantasia controlada e regressiva que perpassa da ficção à realidade e da realidade à ficção, não se consubstanciando em nenhum contato espontâneo com os objetos culturais – experiência – e nem se concretizando em uma ação de transformação do cotidiano real.

¹⁸ Um exemplo de um “herói à moda brasileira” é o personagem *Giovanni Improta* vivido por José Wilker em *Senhora do Destino*, novela de Aguinaldo Silva. Trata-se de um ex-bicheiro que disputa com outro personagem o amor da mocinha. Por ter participado de ações ilícitas no passado, tinha contatos e não perdia a oportunidade de usá-los para resolver vários quiproquós no decorrer da trama, o que evidencia o ‘jeitinho brasileiro’. Além disto, era um homem simples e com pouca instrução formal, o que aparecia mais claramente na pronúncia incorreta de algumas palavras – como o jargão que caiu no gosto do povo *felomenal*.

Porém, é importante lembrar que o crivo do público se presentifica, de maneira concreta e determinante, pelos índices de audiência que, ao que tudo indica¹⁹, além de explicitar o desejo do telespectador, direcionam a produção teledramatúrgica e, nisto, as malhas que podem operar a fantasia organizada de modo regredido. Paiva e Sodré (2008), ao analisarem a constituição híbrida da telenovela nacional, que se vale de reinterpretações de fábulas já conhecidas e da re-significação de outros produtos da cultura de massas, sublinham o ‘poder’ da audiência em algumas produções recentes da teledramaturgia nacional:

A lógica que continua valendo para as novelas e para todo o restante da produção televisiva é a de que os índices de audiência definem o roteiro, as mudanças nas atitudes dos personagens, a entrada de novos times, que vão desde autores a roteiristas e atores. Assim foi recentemente o caso da novela das 19h00 da TV Globo, *Bang-Bang*, que, depois de atingir níveis de audiência baixíssimos, optou-se por mudança total. Assim também está acontecendo com a produção das 20h00, que na sua versão anterior (*Páginas da Vida*), amargou uma perda de audiência para a produção concorrente da TV Record, *Vidas Opostas*. Esta última, com alta dose de hiper-realidade — o mundo do crime e do cotidiano violento das favelas cariocas — vem produzindo uma alteração no perfil da sua oponente, com frequência excessivamente concentrada no cotidiano da zona sul do Rio de Janeiro. Resultado imediato: a próxima produção, a substituir a novela de Gilberto Braga, muda de cenário. (PAIVA, SODRÉ, 2008, p. 37)

Mas, o que mantém a audiência fiel? No desenvolvimento desta pesquisa, vários aspectos deste fenômeno foram analisados – isoladamente ou em articulações, entrelaçamentos necessários. Toda a argumentação tecida aqui culmina na formulação que, por tocar todas as outras possíveis respostas aos questionamentos que envolvem o objeto desta pesquisa, mostra-se como a que melhor ilumina a discussão empreendida: as impossibilidades de experiência na ‘vida real’, levam à busca pela estimulação dos sentidos. Fortalecendo esta argumentação, Paiva e Sodré (2008), a partir dos pressupostos prokopianos que indicam que o sujeito com capacidade de sentir não buscaria alento nos produtos da cultura de massa, chamam a atenção sobre o fato de que as possibilidades de sentir estão escassas e, por isto, a telenovela acaba por preencher o espaço deixado:

A ironia nessa afirmação está em que “fortes emoções” positivas (as negativas decorreriam das dificuldades corriqueiras de sobrevivência) são normalmente escassas

¹⁹ A análise dos índices de audiência parece ser um instrumento metodológico importante para o entendimento do fenômeno da recepção de telenovelas pois, além de indicarem o nível de aceitabilidade das tramas e indicarem caminhos para a produção, parecem expressar algo das normatizações sociais incorporadas pela teledramaturgia.

no cotidiano normal da cidadania. Logo, a “organização” desejada conta mesmo, e fortemente, com o imaginário televisivo, do qual espera “vários pontos altos”, como especifica a crítica de jornal, tais como atores que “surpreendam” além de “figurinos incríveis, cenografia e direção de arte cuidadosas”. (PAIVA, SODRÉ, 2008, p. 38, grifos no original).

Assim, como discutido anteriormente, a teledramaturgia nacional reflete uma sociedade na qual os princípios de funcionamento são regidos pelo capital, sublinhando assim os comportamentos socialmente aceitáveis. Outrossim, é possível admitir que a telenovela está ligada ao ritmo do mundo do trabalho, ao ritmo da sociedade tecnocientífica e que, nesta sociedade, as possibilidades de experiência sensível estão embotadas. Nesta linha argumentativa, a telenovela assume um lugar de referência para o seu público em dois sentidos: por ser entretenimento, atua como uma ferramenta de distanciamento das agruras do dia-a-dia, como instrumento de alienação da realidade, mas, por outro lado, também apresenta modelos de comportamento que auxiliam no enfrentamento do cotidiano. Mesmo que pela via da alienação, a teledramaturgia nacional aponta alguns caminhos para que o sujeito não pereça socialmente.

De qualquer maneira, mecanismos psíquicos de manutenção do princípio do prazer são acionados e, mesmo diante de uma realidade concreta repleta de dificuldades, ao se transportar para a realidade ficcional, o sujeito social se mantém paralisado, aprisionado na regressão que compromete a sua capacidade de fantasiar e de agir.

Entretanto, esta identificação só é possível por que há uma cisão entre aquilo que é desejado, o existente e o que está acessível e, neste sentido, cabe alinhar, aqui, alguns fios da tessitura teórica que envolve o conceito de identificação. Se o sujeito contemporâneo, como forma de produção de prazer e medida de evitar o desprazer, se identifica com as tramas da telenovela, este produto midiático se apresenta como fomentador da produção ou exacerbação dos mecanismos de defesa, além de conceder ao público um potente narcotizante para superação das dificuldades do cotidiano. Por outro lado, apresenta-se ainda como uma simulação da realidade de modo a substituir, mesmo que ficticiamente, a realidade concreta – como simulacro.

Neste sentido, por vezes, é somente nos enredos representados na telinha que o sujeito contemporâneo vê ‘finais felizes’, consolação e esperança que se renovam mesmo ao final da trama. A telenovela fornece, assim, doses cotidianas de ficção, necessárias para encobrir os vestígios de uma vida não vivida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Produto midiático de grande abrangência, a telenovela brasileira pode ser considerada um dos principais meios de entretenimento e, de certo modo, um eficaz instrumento de adequação do sujeito contemporâneo à lógica formal da produtividade – em conformidade com os preceitos sociais vigentes. Em uma sociedade em que as possibilidades de formação cultural estão obliteradas, os meios de comunicação vêm produzindo obras – e aqui tomando a telenovela como foco – que, em sua própria configuração, vem substituindo de modo, por vezes superficial, a experiência e, conseqüentemente, impedindo o estabelecimento de uma esfera psicológica autônoma.

Considera-se, assim, que a subjetividade é também social e que as ações coletivas refletem ações individuais da mesma maneira que o sujeito se forma por meio das relações sociais que estabelece. Porém o modo como estas relações vêm sendo moldadas e, neste processo, alimentando o mesmo sistema que as delineiam, indica uma manipulação ideológica que pode levar a um aprimoramento do controle e a conseqüências extremadas, nocivas à própria existência do todo social como também de seus membros particulares – cada um, a seu modo, sustentáculo da própria manipulação.

Mas esta dinâmica só é possível em uma forma de organização social que se baseia na exacerbação e na insatisfação dos desejos, no enredamento das pulsões por objetos formalizados pela cultura industrializada que, ao transmutar o contanto com tais objetos em pseudo-experiências de prazer, fornece simulacros que preenchem ilusoriamente o vazio que esta mesma sociedade produziu. Se, como exposto, neste processo a insatisfação gira em torno dela mesma, pode-se argumentar que neste girar compulsivo abre-se a inscrição para que os consumidores busquem freneticamente o fascínio que os produtos formalizados exercem. Formalização que

atua regressivamente em uma esfera psicológica importante: na faculdade da fantasia. Desse modo, em meio à regressão da fantasia e ao fascínio, que turvam aquilo mesmo que poderia trazer prazer e ao mesmo tempo apaziguar os desejos, os simulacros ocupam o lugar do contato real e espontâneo que trariam a formação: vazio que aprisiona tanto os produtos culturais como a subjetividade, que recai na deformação.

Em meio a estas condições e ao sofrimento por elas ocasionado, o sujeito torna-se cada vez mais impossibilitado de agir sem que esteja afinado com o que se requer para viver em sociedade, ou seja, sob a regência daquilo que o cinde – tipo de identificação que faz com que a relação que estabelece com o outro, seu semelhante, e com o meio que o cerca, seja mediada por uma lógica formalizada pela tecnologia.

Neste sentido, é possível afirmar que a telenovela nacional, por meio da construção de suas tramas e na interseção entre a ficção e a realidade, fomenta o acionamento de configurações psíquicas que atuam subjetivamente para evitar o desprazer. O processo de identificação, deste modo, é perpassado por mecanismos de defesa, e pela substituição – ainda que ilusória – de momentos de angústia e mal-estar por situações consoladoras e narcotizantes. A teledramaturgia atua, nestes moldes, como uma pseudo-possibilidade de satisfação dos desejos além de apresentar para o telespectador a alternativa de preencher com a ficção algo que, na ‘vida real’ é negado à subjetividade: simulação de contato que nega a experiência e embota os sentidos.

Apaziguar-se com uma realidade social que cobra do sujeito um dispêndio de energia exacerbado e na qual as possibilidades de experiência encontram-se embotadas, não é tarefa fácil. As possibilidades de liberdade, felicidade e justiça estão distantes de uma concretização e, para que os sentidos não se atrofiem por completo há uma necessidade de emoção, de superação das diferenças, de justiça social, de consolação. Se na vida as possibilidades de justiça e felicidade não estão acessíveis, seriam nas telas, no emaranhado das tramas das telenovelas, que o sujeito da contemporaneidade encontraria o consolo necessário?

Entretanto, não basta que o público veja seu cotidiano na tela, ou mesmo perceba na telenovela exemplos de comportamentos a serem seguidos. Faz-se necessário, para além disso, que fagulhas de uma vida não vivida se apresentem como possibilidades de experiência, mesmo

que uma experiência emprestada. Por vezes, é somente nas tramas representadas na telinha que o sujeito contemporâneo vê ‘finais felizes’. E o alento de ver a justiça triunfar, o bem vencer o mal e a ordem social restabelecida não esmorece com a possibilidade de que isso tudo termine no último capítulo. Afinal, não tem problema terminar: na segunda-feira outra novela se inicia.

Resta esperar que em uma segunda-feira o que possa se iniciar seja uma vida com mais experiência e que o contato com diferentes objetos culturais – no qual a telenovela também pode se inscrever, uma vez que nesta reside um potencial educativo e de crítica social – possa alimentar a capacidade para a fantasia e para ações sociais que superem o que pode ser superado do que causa sofrimento. Sendo assim, o ‘viver a vida’ poderá se tornar a maior das fascinações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS*

- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d. 357p.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Tradução Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. 11. ed., São Paulo: Hucitec, 2004. 196p. [Publicado originalmente em 1929].
- BOLOGNESI, Mário Fernando. Brecht e Aristóteles. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 25, n. 1, 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732002000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 25 abr. 2009. doi: 10.1590/S0101-31732002000100005.
- BORELLI, SILVIA HELENA SIMÕES. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 3, jul. 2001. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010288392001000300005&lng=pt&nrm=iso> . Acesso em: 15 dez. 2005. doi: 10.1590/S0102-88392001000300005.
- BRAGA, Claudia. **Melodrama**: Um gênero a serviço da emoção. Campinas: 2006. Tese (Livre docência) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A Telenovela**. São Paulo: Ática, 1985. 96p.
- DUARTE JR., João Francisco. **O sentido dos sentidos**: a educação (do) sensível. 4. ed. Curitiba/PR:, 2006. 225p.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses**: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1995. 279p.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 160p.

ECO, Umberto. **O super-homem de massa**: retórica e ideologia no romance popular. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991. 188p. [Publicado originalmente em 1978].

FIQUEIREDO, Ana Maria Camargo. **Teledramaturgia Brasileira**: arte ou espetáculo? São Paulo: Paulus, 2003. 92p.

FREUD, Sigmund. Formulações sobre os dois princípios de funcionamento mental. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974. V.XII, p. 273-286. [Publicado originalmente em 1911].

_____. Sobre o Narcisismo: uma introdução. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XIV, p. 89-119. [Publicado originalmente em 1914].

_____. Os instintos e suas vicissitudes. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XIV, p. 128-162. [Publicado originalmente em 1915].

_____. Psicologia de grupo e a análise do ego. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVIII, p. 87-179. [Publicado originalmente em 1921].

_____. O mal-estar na civilização. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XXI, p. 73-171. [Publicado originalmente em 1930(29)].

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. Tradução Raul Fiker. 2. ed. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1991. 180p.

HELLER, Agnes. **Para mudar a vida**: felicidade, liberdade e democracia; entrevista a Ferdinando Adornato. Tradução Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1982. 204p.

_____. **O Cotidiano e a História**. Tradução Carlos Nelson Coutinho; Leandro Konder. 2. ed., São Paulo: Editora Paz e Terra, 1985. 124p. [Publicado originalmente em 1970].

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. Tradução Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 1996. 598p. [Publicado originalmente em 1994].

HUPPES, Ivete. **Melodrama**: O Gênero e Sua Permanência. Cotia: Ateliê Editorial, 2000. 162p.

LAPLANCHE, Jean ; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da Psicanálise**. Tradução Pedro Tamem. 11. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 554p. [Publicado originalmente em 1967].

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão**: a vida pelo vídeo. São Paulo: Moderna, 1988. 120p.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**; uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Tradução Álvaro Cabral 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. 232p. [Publicado originalmente em 1955; prefácio político de 1966].

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução Ronaldo Polito; Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. 360p. [Publicado originalmente em 1987].

MERTON, Robert; LAZARSELD, Paul. Comunicação de massa, gosto popular e a organização da ação social. Tradução Carmem Dora Guimarães. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 109-131. [Publicado originalmente em 1947].

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e Realidade**: A construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura – Ficção Televisiva, 2003. 180p.

MOTTER, Maria Lourdes; JAKUBASZKO, Daniela. Temas de importância social na telenovela e seus diferentes graus de enfrentamento: categorias que podem contribuir com a pesquisa de

ficção televisiva. In: XXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2005, Rio de Janeiro. **Anais XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Rio de Janeiro: UERJ, 2005. v. 1, p. 1-15.

_____. Os Limites do Merchandising social na telenovela brasileira. In: XXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2006, Brasília - DF. **Anais XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Estado e Comunicação**. São Paulo: INTERCOM, 2006. p. 1-18.

OROZ, Sílvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992. 192p.

PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. Telenovela: uma semiose híbrida. **Galáxia** (PUCSP), v. 15, 29-38, 2008.

PROKOP, Dieter. Ensaio sobre cultura de massa e espontaneidade. Tradução Ciro Marcondes Filho. In: MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). **Dieter Prokop**. São Paulo: Ática, 1986. p. 114-148. [Publicado originalmente em 1974].

PROKOP, Dieter. Fascinação e tédio na comunicação: produtos de monopólio e consciência. Tradução Ciro Marcondes Filho. In: MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). **Dieter Prokop**. São Paulo: Ática, 1986. p. 149-194. [Publicado originalmente em 1979].

ROUANET, Sérgio Paulo. **Teoria crítica e psicanálise**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986. 377p. [Publicado originalmente em 1983].

SAWAIA, Bader Burihan. Psicologia social: aspectos epistemológicos e éticos. In: LANE, Silvia T. Maurer, SAWAIA, Bader Burihan (Org.). **Novas veredas da psicologia social**. São Paulo: Brasiliense/EDUC, 1995. p. 45-53.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. Tradução Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 448p. [Publicado originalmente em 1974].

SODRÉ, Muniz. **A Comunicação do Grotesco**: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1972. 88p.

_____. **A Máquina de Narciso** – Televisão, Indivíduo e Poder no Brasil. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1994. 141p. [Publicado originalmente em 1984].

_____. **O monopólio da fala**: Função e linguagem da televisão no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1999. 155p. [Publicado originalmente em 1977].

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Burguês (século XVIII)**. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 268p. [Publicado originalmente em 1973].

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. Tradução Cláudia Braga, Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005. 142p. [Publicado originalmente em 1984].