

Telenovela: uma semiose híbrida

Raquel Paiva
Muniz Sodré

Resumo: Este texto propõe um caminho analítico para a telenovela, considerada como narrativa de grande consumo, que privilegia a categoria pastiche. Procura-se mostrar aqui como o folhetim eletrônico absorve e reinterpreta conteúdos fabulativos de outros gêneros da indústria cultural, produzindo um tipo particular de recepção. Toma-se como caso principal de observação a telenovela *O Profeta*.

Palavras-chave: telenovela; pastiche; folhetim eletrônico; recepção

Abstract: *The soap opera: a hybrid semiosis* — This text proposes a new way of analyzing the Brazilian soap opera, which is seen as a narrative of widespread consumption that privileges the “pastiche” category. We attempt to show how the electronic feuilleton absorbs and reinterprets fictional contents from other genres of the mass culture industry to produce a particular type of reception. The main object of this study is a soap opera called *The Prophet*.

Keywords: soap opera; “pastiche” category; electronic feuilleton; reception

Um caminho metodológico a ser considerado na análise de narrativas ditas de “grande consumo”, sejam escritas ou audiovisuais, é o abandono da categoria “arte literária” como culta referência comparativa e adoção do conceito peirceano de *semiose* como processo genérico da comunicação, visando a dar conta, primordialmente, das estratégias discursivas correntes no mercado de bens culturais. O apelo à prática de mercado não significa descartar as diferenças entre uma produção simbólica formalmente inventiva, voltada para a pintura de grupos humanos e personagens existencialmente problemáticos, e uma outra, na maioria sem grandes exigências de linguagem, obediente a *formatos* (mais do que o jogo ambivalente das *formas*) destinados a cativar o seu público com situações melodramáticas, dramas familiares ou vertigens da ação.

O que se pretende é levar em consideração o fato de que a narrativa de grande consumo orienta-se, antes de tudo, por uma semiose industrial, que consiste em um dis-

positivo retórico de captura da atenção por meio de conteúdos fabulativos aglutinadores de elementos míticos (que giram em torno de dualidades morais) e informações (mesmo quando são “factóides”) relativas ao universo imaginário e real-histórico de um público determinado. E essa semiose, visceralmente híbrida em termos de conteúdos narrativos, costuma ser explicitada em público não por críticos literários, mas sim por meras notícias de jornal.

Isso é comum na telenovela, narrativa de enorme consumo por parte do público brasileiro. Um exemplo: “Nota 10 para *O Profeta*, que chega ao fim hoje. A novela teve vários pontos altos. Entre eles, Paola Oliveira, Dalton Vigh, Rodrigo Faro, Fernanda Rodrigues, Fernanda Souza, a volta de Vera Zimmerman, Paula Burlamaqui surpreendendo, figurinos incríveis, cenografia e direção de arte cuidadosas” (*O Globo*, 5 maio 2007).

Em uma simples nota de coluna jornalística, são encontrados traços significativos da estrutura telenovelesca corrente. A boa cotação do produto (nota 10) é justificada pelos arranjos técnicos das imagens (figurinos, cenários, atores e direção de arte), passando por cima de qualquer avaliação do conteúdo dramático. Não que esta seja inviável: no passado e no presente, encontram-se autores que tiveram seus enredos escrutinizados por espectadores muito atentos, desde os censores durante o regime militar até críticos de mídia. As tramas, contudo, geralmente inibem o juízo crítico — especialmente quando a crítica se pauta por critérios pertinentes à tradição da teoria literária —, visto que a maioria delas é de pastiches bem ou mal realizados.

Pastiche ou *pasticho*, reza o dicionário, é “imitação servil de obra literária ou artística”. Essa definição tem uma conotação negativa, mas é preciso ir além do negativismo moralista para bem entender a natureza desse procedimento. Assim é que o francês Antoine Albalat, autor de um manual de estilística, razoavelmente conhecido na primeira metade do século passado, tinha como método o pastiche. Albalat induzia o estudante, como exercício estilístico, à imitação de estilos consagrados pelo cânone literário.

Indo além do mero exercício estudantil, vale registrar que pastiche significa, também, um tipo de ópera “composta de fragmentos de outras, não necessariamente do mesmo autor”. E mais: qualquer tipo de obra escrita por colaboradores diversos pode ser chamada pastiche. Essa prática é amplamente disseminada na indústria cultural. Nesse caso, não é exatamente o estilo que se imita, mas o conteúdo fabulatório: o tema original modula-se em outros, análogos, de modo que não se configure nenhum plágio.

São vários os *best-sellers* que dela se valem. *Tubarão (Jaws)*, do norte-americano Peter Benchley, foi *best-seller* editorial e *blockbuster* cinematográfico nos anos 1970 e início dos 1980, além de ter gerado outros produtos análogos, ou seja, pastiches de pastiche. Benchley é um excelente exemplo das afinidades entre a produção editorial em um mercado forte como o norte-americano — aquilo que Umberto Eco chamou de “engenharia de romances para consumo de massas” — e a produção atual de uma telenovela: alto financiamento, pesquisa de temas de interesse popular e escrita coletiva.

O ponto de partida literário para *Tubarão é Moby Dick*, obra-prima de Herman Melville, considerada um dos maiores, senão o maior, romances da literatura norte-americana, escrita em 1815. Seu enredo, em poucas palavras: a bordo do navio baleeiro Pequod, o capitão Ahab tem sua perna arrancada por uma gigantesca baleia branca. Delirante, convicto de que a baleia é uma espécie de mal absoluto, ele a persegue obstinadamente pelos mares. Ao encontrá-la, os baleeiros travam três combates sucessivos com o animal, que destrói a todos, inclusive o navio. O único sobrevivente, Ismael, é o narrador da história.

Em *Tubarão*, pastiche exitoso de *Moby Dick*, a história se passa na pequena cidade balneária de Amity, cujas praias são ameaçadas pela presença próxima de um gigantesco tubarão, igualmente branco. Brody — chefe de polícia e de uma família feliz, mas momentaneamente abalada pela crise de Ellen, a esposa — interdita as praias, mas volta atrás, diante das pressões do prefeito Vaughn, também presidente de uma empresa que precisa vender terrenos com grandes lucros, a fim de pagar uma dívida vultosa para com a máfia nova-iorquina. O tubarão define-se progressivamente como um grande mal, embora não seja o único, já que tudo que vem de fora para Amity é conotado como maligno: os latinos (caracteres indiciais da máfia), um negro (estuprador de sete mulheres brancas), os imigrantes (fornecedores de drogas), um homem de ciência (Hooper, um ictiólogo que veio estudar o tubarão, mas seduz Ellen) e, naturalmente, o tubarão branco. Quint, pescador que odeia tubarões, é contratado para conjurar o perigo.

Analisando a narrativa de Benchley em busca de suas claras motivações ideológicas (como pano de fundo, a doutrina do isolacionismo americano), M. Carvalho (1976)¹ identifica seqüências homólogas a *Moby Dick*, ao longo de todo o texto. Um exemplo (a batalha final contra os animais):

“1 – Três dias seguidos encontraram o tubarão e tentaram arpoá-lo; 1.2 – Três dias seguidos defrontaram-se com a baleia e travaram combate.

2 – No terceiro dia, houve o combate definitivo (*Tubarão*); 2.1 – No terceiro dia, o combate definitivo (*Moby Dick*).

3 – Quint morre porque a corda do arpão enroscou-se em seu pé; 3.1 – Ahab morre porque a corda do arpão enroscou-se em seu pescoço.

4 – O tubarão atacou o barco de Quint. Mais tarde, emergindo num salto, caiu sobre ele que, em conseqüência, soçobrou; 4.1 – A baleia atacou o navio Pequod, do Capitão Ahab que, em conseqüência, soçobrou.

5 – Salvou-se uma única testemunha (Brody, em *Tubarão*); 5.1 – Salvou-se uma única testemunha (Ismael, em *Moby Dick*)”.

¹ Trata-se de um trabalho realizado para um curso sobre Literatura de Massa (Prof. M. Sodré) no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da ECO/UFRJ.

Essa é apenas uma pequena amostra. O texto inteiro de *Tubarão* opera um decalque completo das situações e dos personagens de *Moby Dick*, ao mesmo tempo em que injeta na narrativa elementos da atualidade advindos tanto do discurso informativo da mídia quanto do imaginário político-social dos Estados Unidos, em especial o imaginário etnocêntrico revelador dos temores coletivos frente ao estrangeiro ou simplesmente ao Outro. Essa “injeção” também não escapa à forma do pastiche, embora haja quem prefira uma outra terminologia, como é o caso de Bennet, que lança mão da metáfora da “incrustação”: em qualquer texto da cultura midiática, seja cinematográfico ou televisivo, estão embutidos ou incrustados discursos anteriores, provenientes do noticiário jornalístico, da publicidade etc. (BENNET, 1982, p. 41). O atendimento a um horizonte já demarcado de expectativas explicaria, em princípio, a facilidade de leitura do texto por parte do público receptor.

Por outro lado, por mais distante que possa estar *Tubarão* de uma telenovela brasileira — *O Profeta*, por exemplo —, ambos estão, em princípio, muito próximos do objeto que, apesar do aparente desgaste de seus formatos, continua fascinando o público cativo da indústria do entretenimento: a narrativa em suas diversas modalidades, com ênfase na velha fórmula do realismo naturalista, ainda que cada vez temperada pelo esoterismo. É de fato constante o peso da narrativa no âmbito de determinadas regiões da comunicação prática.

Primeiramente, há o incremento da forma “caso” (a narração de um evento particular ou de uma singularidade qualquer) na mídia contemporânea, seja o jornalismo impresso, seja a mídia eletrônica. Naquilo que o francês chama de *faits-divers* (relatos de acidentes, assassinatos, suicídios, catástrofes etc.), acha-se inscrita há muito tempo a exigência técnica da narrativa, com a acentuação fabulatória em personagens, conflitos e tensões, para dar resposta às questões previstas pela antiga “retórica das circunstâncias”: *Quis, Quid, Ubi, Quibus auxiliis, Cur, Quomodo, Quando*, ou seja, “quem, o que, onde, com que auxílio, por que, como e quando”. Na própria forma canônica da notícia moderna, apesar da declarada ideologia industrial da objetividade, reside o germe de toda narrativa. E isso é consideravelmente ampliado pela dramatização inerente à mídia contemporânea, assim como por todo um grande setor da indústria editorial voltado seja para a literatura de grande consumo, seja para a reconstituição romanesca da realidade.

Pode-se argumentar que existe algo de anacrônico nessa modernização de um modelo aparentemente já ultrapassado pelas vanguardas literárias ao longo de todo o século passado. Mas vale atentar para a observação de Gonzalo Abril (1997, p. 48) no sentido de que “um marco histórico como o contemporâneo consta de tempos históricos heterogêneos (as ‘contemporaneidades não contemporâneas’ de que falou Ernest Bloch) e de espaços culturais igualmente heterogêneos e complicados. As convenções da narração realista sobrevivem vigorosamente no espaço discursivo da produção cultural da atualidade (na novela, mas também nos relatos jornalísticos e nas ficções audiovisuais

da cultura de massa), embora a nossa não seja mais a cultura burguesa em cujo contexto amadureceu este dispositivo semiótico”.

Do ponto de vista do público receptor, é grande a importância da narrativa nas histórias de vida que compõem o relato das experiências humanas na área rural e nas periferias dos grandes centros urbanos, inclusive por parte das pequenas emissoras de rádio, jornais locais, manuais de ajuda cívica e organizações de natureza educativa. Aí é forte a diferença para com o discurso abstrato e conceitual, característico dos estratos sociais mais elevados em termos de renda e de educação. 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 mudança social, exercendo, assim, uma função “consoladora” ou neutralizadora das tensões típicas da vida real em comunidade.

Pode-se dizer, por isso, que, apesar da diferença de suportes técnico-midiáticos e de gêneros ficcionais, o modo de produção textual da narrativa de amplo consumo popular é basicamente o mesmo. A fórmula universal desse tipo de produto é a repetição do já visto, conhecido e testado no mercado de bens simbólicos. Na telenovela, o recurso é dos mais evidentes. Em entrevista recente, o humorista Chico Anysio chega mesmo a dizer que “cada novelista tem só uma história”, e sustenta que aquilo de que o público mais gosta na novela é a repetição — “a repetição ao exagero”.² O ator ilustra a tese com sua participação na novela *Sinhá Moça*, da TV Globo: gravou 14 cenas que diziam todas a mesma coisa.

A apropriação por pastiche de obras já realizadas é uma das formas da repetição. Há dois níveis desse procedimento na maioria das novelas: (1.º) O *pastiche de gêneros já estabelecidos* tanto na ficção literária ou cinematográfica quanto na indústria do entretenimento. Uma telenovela pode, assim, conter fórmulas do romance policial, da narrativa de aventuras, dramas de família, situações cômicas etc.; (2.º) O *pastiche de conteúdos fabulatórios*, que se verifica na apropriação de temas e enredos já testados em outros gêneros ou mesmo em novelas do passado.

Os personagens de *O Profeta* foram calcados, ao longo de toda a novela, no filme *O Ilusionista*, um recente sucesso de bilheteria cinematográfica (2006), de Neil Burger. Depois de tratar com assiduidade o tema do espiritismo — sempre com uma versão mais *light*, ou seja, restrita a algumas aparições, premonições, sonhos, discussões em grupos

² Cf. O humor não tem que ser julgado por ser novo ou velho. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 mar. 2003. p. E-4 e E-5.

espíritas —, a novela passou, já perto do final, a “pastichar” sem maiores disfarces todo o argumento do filme de Burger, não apenas no que tange às apresentações com “fantasminhas” (supostos espectros de pessoas) no teatro, mas também à própria falsa morte da mocinha da trama. E não parou aí: no último capítulo, o vilão da novela é morto por envenenamento, graças à repetição da antiga cena da troca das taças, e o momento da sua partida para o além é uma cópia da morte do vilão do filme *Ghost* (1990), de Jerry Zucker. A novela sucedânea a *O Profeta* mantém a mesma linha de pastiche esotérico, que é inegavelmente um filão para aquele horário específico. De fato, vem-se observando a consolidação de um novo perfil de produção centrado nas temáticas esotéricas, ao lado das tradicionais produções de época.

A discussão jornalística ou acadêmica sobre a natureza da narrativa da produção televisiva de ficção, em especial a novela, ainda não conseguiu definir com exatidão o momento atual por que passa o gênero. O que há de certo é uma vertiginosa queda na audiência, em especial nas produções destinadas ao horário tradicionalmente conhecido como “nobre” para a teledramaturgia brasileira. O horário nobre de novela da TV Globo, com *Páginas da Vida* (2006), perdeu em audiência, segundo dados do Ibope, para *Vidas Opostas*, novela do recém-criado núcleo da Rede Record. A situação não mudou muito com a entrada de *Paraíso Tropical* (2007) no mesmo horário. A nova novela já passou por mudanças e reuniões em busca da definição do quadro. As hipóteses explicativas vão desde o esvaziamento das temáticas habituais, que, aparentemente, “congelaram” uma espécie de relação amorosa incompatível com a atualidade, até a suspeição de que o gênero tenha de fato se esgotado.

Mas a hipótese do esgotamento é posta em dúvida quando se observam os índices de audiência para o horário das 18h00. A última novela da Globo das 18h00 conseguiu aliar o gênero de “época”, que normalmente tem sido bem aceito, com o esoterismo. O *revival* dos anos 1950 e 1960 e a temática do espiritismo, com um pano de fundo bem atual nas relações afetivas, apontam o caminho do sucesso, ao menos para aquilo que os norte-americanos chamam de *viewing strip*, isto é, a faixa horária definida por uma unidade temática. A fórmula “novela de época” isolada não tem garantido altos índices de audiência. Novelas muito datadas em termos de período histórico, como *Sinhá Moça*, têm segurado a audiência no horário, mas com números muito aquém dos apresentados por fórmulas “combinadas” (época e esoterismo), a exemplo de *Alma Gêmea* e *O Profeta*.

Ainda assim permanecem as dúvidas quanto aos verdadeiros motivos para a permanência de um gênero tão explorado, aparentemente à beira da saturação. Um outro caminho explicativo pode ser ultrapassar a hipótese da importância primordial dos conteúdos narrativos e levar em conta o conceito de televisão como “*medium* de ambiência” (em vez de simplesmente “canal” ou “linguagem”), ou seja, como uma esfera existencial particular — parte do que vimos chamando de *bios* midiático —, uma forma prenhe (uma “*telemorfose*”, na expressão de Jean Baudrillard), que transcende os conteúdos puros e simples. Nesse caso, a *tatildade* assume o primeiro plano.

Pode-se realçar a importância da eletrônica em si mesma na composição dessa ambiência tátil. É o caso de Kerckove (1997), que assim orienta a sua explicação para a especificidade técnica do dispositivo televisivo. Ele 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.

Por isso, diz ele, “a televisão fala, em primeiro lugar, ao corpo e não à mente”, ou seja, 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. Nessa linha interpretativa, a “massagem” de que fala o conhecido aforismo de McLuhan (“o meio é a mensagem”, “o meio é a massagem”) deixa de ser entendida como uma metáfora compreensiva, de natureza socioestética, para passar a significar um efeito realista de impregnação do corpo do espectador pelos signos da televisão.

Descontado o exagero do determinismo tecnológico, observa-se, no caso da novela, que a ambiência estética por ela criada inclui emocionalmente o telespectador em tal grau que a abrangência semântica dos conteúdos é deixada para trás em favor da atenção a elementos que simplesmente *sensibilizam* o grande público, levando-o a aderir em termos reais ou imaginários a novidades, modas, situações, constantes de um enredo novelesco.

Um exemplo: num dos capítulos de maior audiência de *Paraíso Tropical*, quando as personagens gêmeas Paula e Taís finalmente se encontram, uma delas, a “irmã mãe”, é tragicamente atropelada. Essa cena é o que se pode chamar de conteúdo forte, mas foi relegada a segundo plano na recepção pela cena anterior, em que a personagem Bebel, uma prostituta, comparece à inauguração de um restaurante de luxo, em noite de *black-tie*, vestida num longo “rosa-chiclete”, ou seja, em princípio, um caso inconfundível de *Kitsch*. Para as telespectadoras, no entanto, o suposto mau-gosto torna-se sonho de consumo, como atesta uma jornalista de moda: “Vestido justíssimo rosa-chiclete, *tops* aerodinâmicos, maiôs engana-mamãe com estampas de feras, micromínis, botas corsário, recortes, fendas, decotes vertiginosos e acessórios exagerados. Tudo isso, ao mesmo tempo,

agora. O que podia chocar virou objeto de desejo [...] A moda, que adora flertar com o *bas-fond* e ama o excesso, anda se inspirando na sensualidade que vem do batidão da rua: do *funk*, da perua, do calçadão”.³

A mesma novela fornece um exemplo diferente, mas atinente a essa lógica explicativa. Os personagens Ana Luísa e Lucas, vividos pelos atores Renée de Vielmond e Rodrigo Veronese, conquistaram o público na qualidade de “os amantes mais populares do momento”, segundo a imprensa. A razão do sucesso não se deve a diálogos significativos nem a fortes situações dramáticas, e sim à emoção causada por suas interpretações. O próprio ator explica: “Acho que a grande característica do casal é a sensibilidade. Nós nos emocionamos em cena. Eu tenho uma visão muito mística. Acho que a vida reservou essa fração de tempo para nós dois. É uma junção cósmica que iluminou o casal”. Mas a atriz contesta: “Eu não acredito tanto nisso. Meu ascendente é touro. Pé no chão total, sou raiz”.⁴

Nesse segundo exemplo, não é a provocação do consumo o “móvil” da sensibilização popular, mas a empatia com a encenação de um lado “mais romântico do que sexual” num casal contemporâneo. Em meio a uma ambiência real em que se disseminam os produtos do comportamento sexual liberado, o público receptor sensibiliza-se com “um conto de fadas que não precisa de sexo, bastam a bondade e a sutileza”, diz o ator. E mais “O público torce por eles, pela pureza da relação. Aí rompe barreiras, não interessa a classe social ou a diferença de idade”.

O pastiche dessa encenação pode ser verificado ao longo da evolução de toda a literatura popularesca denominada “cor-de-rosa”, a mesma cor do vestido longo da prostituta Bebel. Mas o autor da novela, Gilberto Braga, resolveu retirar o casal da novela, com a justificativa de que “se continuassem na trama, sem conflitos, não haveria interesse na história deles”. Na verdade, para o público de novela, mesmo que eventualmente desejoso da continuidade do par romântico, não tem maior importância a coesão dramática, desde que permaneça a paisagem estética, a ambiência imaginária que suscita lágrimas e sorrisos.

É preciso destacar, entretanto, que, apesar do anúncio persistente da falência do gênero televisivo das telenovelas, calcado em dados do íbopo de muitas das produções, como as telenovelas do horário nobre da TV Globo, o fato é que essa continua sendo a produção que alcança as maiores fatias do mercado de anunciantes. O fato de ter uma seqüência, um horário definido, um público supostamente definido, faz com que o mercado ainda invista nessa grade da programação. “É por isso que estamos há 40 anos com telenovela diária, porque é a coisa mais infernalmente eficiente para gerar renda a uma emissora de TV. Não inventaram nada melhor que a telenovela para fazer com que os telespectadores estejam lá [...] se alguém conseguir inventar um outro produto com a mesma eficácia comercial, a televisão rapidamente vai mudar” (PRIOLLI, 2007, p. 86).

³ Patrícia Veiga, coordenadora de moda do suplemento Ela. *O Globo*, 20 maio 2007.

⁴ Cf. *O Globo*, 18 maio 2007.

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.

A idéia de um gênero calcado na repetição e num modelo que tem se repetido há 40 anos é explicada por Arlindo Machado ao nomear, com propriedade, como “estética da repetição” a produção televisiva. Machado parte da concepção de Omar Calabrese, argumentando que repetição não necessariamente significa redundância e lembra que, ao contrário, ela é o princípio organizativo de diversos sistemas poéticos. Para ele, Omar rejeita “o senso comum que considera o repetitivo e o serial como o contrário do original e do artístico, vem a afirmar que a produção seriada da televisão nos permite pensar em uma coisa nova, baseada na dinâmica que brota da relação entre elementos invariantes e variáveis” (MACHADO, 2000, p. 90).

O fato é que, apesar das eventuais ambigüidades nos julgamentos críticos por parte de analistas que costumam pautar-se pelo cânone clássico da teoria literária, as telenovelas brasileiras estão por todo o mundo, exportadas como mero produto comercial ou com a marca classificatória de gênero dramático televisivo. Sua capacidade de enredar e distrair se tornaram tão fortes e contundentes que hoje se podem ver fenômenos como o da Venezuela, quando a população organiza protestos contra o fim da Rede RCTV pelo governo Chaves, em função, principalmente, da suspensão de uma telenovela, *Mi prima Ciela*, também retirada do ar. O governo, na tentativa de minimizar os protestos, com uma medida considerada impopular pelo instituto Datanalisis⁵, com 69% de rejeição do público, prometeu contatar os atores simpáticos ao governo.

São inúmeros os casos, mesmo no Brasil, de interpenetração de personagens, temáticas e enredos de novela com a realidade e o cotidiano das populações. Trata-se de situações que por si só oferecem inúmeras possibilidades de análises e que poderiam, numa primeira vista, reforçar a retomada do entendimento crítico dos sucessores da Escola de Frankfurt, como o alemão Dieter Prokop (1986, p. 152), que ainda faz valer em seus escritos recentes a sua antiga afirmação de que “quem pode organizar seu cotidiano de

⁵ Fim da RCTV tira novela popular do ar. *Folha de S. Paulo*, 13 maio 2007, p. A21.

maneira a ter, por si próprio, fortes emoções, pouco necessita dos meios de comunicação de massa e certamente não estará em condições de acompanhar fascinado às novelas populares da TV”.

A ironia nessa afirmação está em que “fortes emoções” positivas (as negativas decorreriam das dificuldades corriqueiras de sobrevivência) são normalmente escassas no cotidiano normal da cidadania. Logo, a “organização” desejada conta mesmo, e fortemente, com o imaginário televisivo, do qual espera “vários pontos altos”, como específica a crítica de jornal, tais como atores que “surpreendam” além de “figurinos incríveis, cenografia e direção de arte cuidadosas”. Pastiche não será aí, então, mais do que mero detalhe técnico.

Referências

- ABRIL, Gonzalo (1997). *Teoría General de la Información: datos, relatos y ritos*. Madrid: Cátedra.
- BENNET, Tony (1982). *Text and social process: the case of James Bond*. Screen Education.
- CARVALHO, Marina Martins (1976). *Tubarão, o filho ilegítimo de Moby Dick*. Rio de Janeiro: Block Comunicação.
- KERCKOVE, Derrick (1997). *A pele da cultura*. Lisboa: Relógio d'Água.
- MACHADO, Arlindo (2000). *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac.
- PAIVA, Raquel (2000). *A histeria na mídia: a simulação da sexualidade*. Rio de Janeiro: Mauad.
- PRIOLLI, Gabriel (2007). TV é cultura. In: LINDOSO, Felipe (Org.). *Rumos do jornalismo cultural*. São Paulo: Summus.
- PROKOP, Dieter (1986). *Sociologia*. São Paulo: Ática.
- SODRÉ, Muniz (1987). *Televisão e psicanálise*. São Paulo: Ática.
- WOLTON, Dominique (2006). *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. São Paulo: Ática.

RAQUEL PAIVA e MUNIZ SODRÉ são professores da ECO/UFRJ, pesquisadores do CNPq, escritores e jornalistas. São autores dos livros *Cidade dos Artistas* e *O império do grotesco*, ambos pela editora Mauad.

msodre@hotmail.com
paivaraquel@hotmail.com.

*Artigo recebido em 13 de novembro de 2007
e aprovado em 14 de março de 2008.*