

# A vingança da mimesis: historicidade e midiaticização da cultura na narrativa seriada televisiva

Adayr M. Tesche\*

A ficção seriada televisiva constitui-se num espaço em que a realidade empírica interage com a criação ficcional. Ali, a História é recontada a partir de critérios ditados pelos princípios que regem as práticas de construção do espetáculo televisivo. O fluxo dessa narrativa percorre um caminho de duas mãos: os fatos que marcam o cotidiano da mídia pautam a ficção e vice-versa. Assim, a telenovela torna-se objeto das conversas informais, propondo um amplo debate que ultrapassa as esferas convencionais da narrativa ficcional, fornecendo ao cidadão comum elementos para opinar sobre questões de interesse da polis. O presente artigo discute esse modo específico de interação da mídia com o público, mapeando alguns elementos essenciais para a compreensão de questões mais abrangentes que marcam a interação da mídia televisiva com a cultura.

Palavras-chaves: telenovela, televisão, narratividade.

The serial televised fiction takes place in a situation in which the empirical reality interacts with the fictional creation. History is recounted through criteria, which are dictated by the principles, which govern the construction of the televised show. The flowing of this narrative undergoes a course of two-way course: the facts, which mark the daily action of the media and regulate fiction and vice-versa. Thus, the soap opera becomes the object of informal conversations, proposing a wide debate, which goes beyond the conventional spheres of the fictional narrative, bringing to the common citizen elements to judge issues of interest to the polis. This article discusses this specific way in which media and public interact, mapping some essential elements to understand the most comprising questions, which mark the interaction between the televised media and culture.

Keywords: telenovela, television, narrativity.

*La ficción seriada televisiva se constituye un espacio en el cual la realidad empírica interactúa con la creación de ficción. Allí, la historia se recontada a partir de criterios dictados por los principios que dirigen la práctica de construcción del espectáculo televisivo. El flujo de esa narrativa recorre un camino de dos manos: los hechos que señalan el cotidiano de los medios pautan la ficción y viceversa. Así, la telenovela se torna objeto de las conversaciones informales, proponiendo un amplio debate que va más allá de las esferas convencionales de la narrativa de ficción, otorgando al ciudadano común elementos para opinar sobre cuestiones de interés de la polis. El presente artículo discute ese modo específico de interacción de los medios con el público, y traza el mapa de algunos elementos esenciales para la comprensión de las cuestiones más amplias que marcan la interacción de los medios con la cultura.*

*Palabras-claves: telenovela, televisión, narratividad.*

\* Professor Doutor da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Em 2004, repete-se, com *Um só coração*, o sucesso já experimentado em anos anteriores com *Terra Nostra* (1999-2000), *A Muralha* (2000), *Aquarela do Brasil* (2000), *A Padroeira* (2001-2002) e muitas outras narrativas seriadas que têm como substratum uma matriz histórica. É interessante observar que, embora o contrato de leitura desse tipo de produto midiático preveja uma grande liberdade de criação poética, ele precisa manter, no fluxo dos capítulos, vínculos que permitam o reconhecimento da base histórica. É preciso que a narrativa se constitua como espaço dialógico capaz de articular três grandes vertentes discursivas: ficção, historiografia e realidade empírica do telespectador. O cotidiano vivido pelas personagens, na tela, deve agregar elementos da realidade contemporânea dos telespectadores, dando-lhes centralidade e capacidade de agendamento das discussões sobre a mídia, mesmo quando a narrativa focaliza eventos distanciados no tempo. Para que aquilo que está sendo mostrado na tela seja reconhecido como um relato da História, não basta que os eventos estejam registrados na ordem de sua ocorrência original. Mas é justamente o fato de que eles podem ser registrados de uma forma diferente, numa outra ordem de narrativa, que os faz, por um lado, questionáveis quanto a sua autenticidade e, por outro, suscetíveis de serem considerados índices de realidade.

O início da narrativa seriada televisiva é sempre um ponto de corte que obedece a uma convenção: o mundo teve sua ordem rompida, o seu fluxo de normalidade foi interrompido. Há, portanto, necessidade de explicar uma realidade cuja origem e estrutura se tornaram estranhas. E o ciclo fecha-se quando os desejos e necessidades iniciais encontraram sua satisfação correspondente. Mais do que tudo, a teledramaturgia quer configurar a realidade histórica com uma forma e, assim, torná-la desejável, impondo sobre o desdobramento uma coerência formal que só a ficção pode construir. A essência do fazer ficcional caracteriza-se pela transformação da experiência empírica, pela mudança.

Na mediação que se estabelece através da televisão, as tecnologias interferem no modo de percepção do empírico, intensificando, acelerando e globalizando as relações do telespectador com a História, alterando profundamente a sua noção de lugar e de presença. Através de uma bricolagem dos tempos que desconsidera as ambigüidades e complexidades dos acontecimentos, a narrativa televisiva familiariza o espectador com outras épocas e simplifica a sua compreensão dos eventos. Ali, tudo se confunde com o agora. O tempo extensivo da história transforma-se no tempo intensivo do instantâneo. Os fatos são as suas imagens presentificadas na tela. O presente passa a ser a plenitude do tempo realizada na simultaneidade que caracteriza a tomada direta dos acontecimentos. Tudo o que perpassa a experiência cotidiana do sujeito insere-se, assim, num processo de virtualização do espaço e do tempo. Tudo se situa num horizonte próximo e familiar. Evidentemente, uma construção que coloca o espaço e o tempo sob a égide do presente tem sérias implicações sobre o campo da cultura, porque desancora e desterritorializa a experiência de vida única e pessoal do indivíduo.

Alterada a noção de pertença a um determinado espaço-tempo, rom-

pe-se o tecido narrativo que organiza, situa e articula uma cultura específica. Solapada essa função organizativa da História, o que era histórico – objeto de um saber estruturado que situa o fenômeno no tempo e no espaço – transforma-se em curiosidade – objeto de consumo efêmero e de fruição inconseqüente. Trata-se de uma curiosidade movida pelo desejo de consumo que se apropria das coisas pelo prazer da posse, como “um passatempo absoluta e exclusivamente individual, uma série de sensações que só podem ser experimentadas – vividas – subjetivamente” (Baumann, 2001, p. 14). É uma percepção do tempo marcada pelas experiências da simultaneidade, do instantâneo e do fluxo. Sempre que a contemporaneidade é des-historicizada, o passado reduz-se à citação. Então, o que passa a ser o foco da atenção é outra coisa: a trama, a ação que não tolera os vazios do desconhecido, as carências de lógica e de sentido. Destituída de sua complexidade, a temporalidade passa a ser uma simbiose de modernidade e arcaísmo cujo sucesso “não é compreensível senão a partir dos nexos que enlaçam as sensibilidade a uma ordem visual social, na qual as tradições se desviam sem serem abandonadas, antecipando nas transformações visuais experiências que ainda não têm discurso” (Martín-Barbero, 2001, p. 51).

Além da bricolagem dos tempos, há uma outra interferência nos modos de organização da narrativa midiática e no seu papel de articuladora do espectro cultural que merece ser observada: a dissolvência dos gêneros. Por sua permanente demanda de novos produtos, a televisão transforma o efêmero em chave de produção e em proposta de fruição estética. Descaracterizam-se os contratos, as marcas de identidade e pertinência, as convenções formais, as divisões, as distinções que caracterizavam os gêneros. Pela exaltação do difuso, da carência de clausura, da equivalência de todos os discursos, os gêneros interpenetram-se e contaminam-se. Foram essas desconstruções, desconstruções, simulacros e ecletismos que motivaram a reflexão de Calabrese (1989) sobre os novos dispositivos barrocos de representação do imaginário contemporâneo.

Na teledramaturgia, o mundo real participa na formação dos mundos ficcionais, proporcionando modelos de sua estrutura, ancorando o relato ficcional num acontecimento histórico (Wolterstorff, 1980, p. 189), transmitindo fatos brutos ou realemas culturais (Even-Zohar, 1980). Nessas transferências de informação, o material do mundo real penetra na estruturação dos mundos ficcionais. A semântica dos mundos possíveis nos torna conscientes de que o material real deve sofrer uma transformação substancial no seu contato com a fronteira do mundo. Ele precisa ser convertido em possíveis não reais, com todas as conseqüências ontológicas, lógicas e semânticas. Nessa transformação, atores do mundo real (históricos), quando assumem o status de alternativas possíveis, passam a circular por um mundo ficcional. Graças à mediação semiótica, um telespectador pode observar os mundos ficcionais e fazer deles uma fonte de sua experiência, da mesma forma que observa e se apropria do mundo real através de sua experiência pessoal (Dolezel, 1977).

Partindo do princípio de que a telenovela é um exercício de ficção, o

espectador precisa assumir que as personagens da narrativa que se desenrola diante de seus olhos representam os seres humanos na sua inter-relação com normas e valores. Mas, como normas e valores não podem ser uniformemente reduzidos a um conjunto observável de fatos reproduzidos diretamente, eles precisam ser ilustrados através de exemplos da ação humana. Esses exemplos, no entanto, não representam, necessariamente, a norma ou o valor que eles pretendem tipificar. Daí a necessidade de se concluir que aquela representação das normas e dos valores não pode ser reduzida à imitação. A mera observação da realidade empírica não é suficiente para a criação da ficção. É necessário um distanciamento do mundo empírico para explorar as dependências do mundo das possibilidades – algo que poderia ter acontecido do modo como passa a ser representado ao telespectador.

## A crônica de um mundo possível

No segundo semestre de 2001, a novela das seis, da Rede Globo de Televisão, retomou a temática histórica sem abandonar a matriz mística que a caracterizou nos últimos tempos. A *Padroeira* – a história da descoberta de uma imagem de Nossa Senhora Aparecida que veio a se tornar a padroeira do Brasil – substituiu *Estrela-Guia*, com sua temática esotérica e passou a fazer companhia à “celestial” *Um Anjo Caiu do Céu* e à “sincrética” *Porto dos Milagres*. Trata-se de uma telenovela de Walcyr Carrasco, dirigida por Walter Avancini, que mistura ficção e realidade para contar mais uma história de amor proibido, ambientado no interior paulista, no século XVII. A *Padroeira* é um romance de capa-e-espada que nasce em meio a um episódio que marcou a fé dos brasileiros. A incursão de Carrasco pela saga dos milagres de Nossa Senhora Aparecida mistura fantasia com fatos e personagens históricos.

A história de *A Padroeira* se passa na Vila de Santo Antônio de Guaratinguetá, em 1717. Essa região foi especialmente próspera até alguns anos antes da descoberta da imagem de Nossa Senhora de Aparecida. A vila ficava na passagem do ouro de Minas Gerais para o Rio de Janeiro. Essa condição de entreposto permitiu o crescimento e o estabelecimento de uma elite fidalga na região. Em torno dessa elite vivia uma população de escravos e de pobres. Era pela mão dos fidalgos, gente rude e muitas vezes de temperamento agressivo, que o Estado se fazia presente, compondo com a Igreja (com seus rígidos princípios morais e de fé) o binômio do poder. Nessa época, a mulher é vista como moeda de troca para fortalecer alianças entre famílias importantes. Nesse cenário, criminosos vêm se esconder, e cristãos novos buscam escapar do braço cruel da Inquisição.

A trama começa com a chegada ao Brasil do Conde de Assumar (Antônio Marques) e de seu pequeno cortejo, integrado pela jovem Cecília (Deborah Secco), filha do fidalgo Dom Lourenço (Paulo Goulart), que es-

tudava em um convento de Portugal, e também pela portuguesa Delfina (Andréa Avancini), que vem à colônia em busca de um primo materno, o Poeta Manoel (Otávio Augusto). A caminho de Vila Rica, o cortejo é atacado por um bando de salteadores, liderados por Molina (Luís Melo), que, encantado pela beleza de Cecília, a seqüestra. Quem surge para enfrentar Molina e salvar Cecília é Valentim (Luigi Baricelli), filho de um homem considerado traidor da Coroa de Portugal e, portanto, rejeitado pela sociedade local. A partir desse encontro, nasce o amor de Cecília e Valentim. O futuro do romance fica comprometido quando Cecília chega em casa e descobre que seu pai já tem um pretendente à sua mão, o rico, poderoso e inescrupuloso Dom Fernão (Maurício Mattar). Estão aí, nessas cenas iniciais, todos os elementos para que a telenovela se desenvolva por mais de meio ano. Trata-se de uma história nova que passa a desenrolar-se de acordo com uma técnica narrativa que se repete.

O que pretendemos desenvolver na presente reflexão não é uma análise detalhada do texto de *A Padroeira*, mas, a partir dele, refletir sobre a telenovela como um fenômeno cultural complexo. A telenovela nos interessa como fenômeno midiático que cotidianamente se repete, construindo paradigmas de comportamento e reiterando modelos narrativos que migram de uma história para outra. Iniciamos pelo exame dos personagens e dos fatos históricos que os envolvem. Dois modos de imitação poderiam ter dado origem aos personagens de *A Padroeira*: como transposição literária de protótipos históricos ou como incorporação de propriedades e predicados reais universais. Uma abordagem semântica baseada na idéia da estrita imitação ou recriação da realidade histórica não seria capaz de dar conta da completude que se exige de um personagem de teledramaturgia. Por outro lado, esses personagens precisam ser muito mais do que meras encarnações de propriedades abstratas. É preciso que os seres humanos retratados na ficção sejam capazes de sensibilizar o público justamente pelas nuances de sua personalidade e pelos pequenos dramas individuais de suas vidas. A telenovela exige a síntese dessas duas possibilidades, para se tornar a crônica de um mundo possível.

Uma abordagem mimética que buscasse a recriação dos fatos históricos partiria do princípio de que existe um único mundo, este mundo real, empírico. Como decorrência disso, os indivíduos ficcionais deveriam ser configurados em conformidade com esse mundo real. Embora a ficção televisiva não esteja inteiramente livre da imitação, ela não se reduz a isso. A mimese não esgota as possibilidades do ficcional. Contrastando com o discurso factual, a ficção é capaz de comunicar experiências subjetivas de outros seres humanos. O cotidiano visto na tela é o aqui e agora que constitui a vida das personagens, mostrado de um modo tal que nenhum observador real jamais poderia ter tido acesso a ele. O discurso ficcional é a única instância epistemológica em que a subjetividade de uma terceira pessoa, enquanto terceira pessoa, pode ser retratada. Considerando que a ficção não é um mero jogo, um uso histriônico ou ventríloquo de um discurso sério, o discurso que a representa tem uma função cognitiva muito específica, pois

se trata de um esforço que precisa ser entendido como uma tentativa de retratar outra pessoa na sua mais genuína condição de ser outra. Ou seja, ela dá ao telespectador a consciência da vida interior de outros seres humanos. Com abertura suficiente para representar a subjetividade de uma terceira pessoa, a ficção é sábia o suficiente para retratá-la como terceira pessoa. Ao mesmo tempo em que a ficção imita a vida interior de outras pessoas, ela enfatiza a inacessibilidade a esse mundo interior, ao estabelecer, como primeira cláusula do contrato de recepção, que se trata de um jogo de faz-de-conta.

Do ponto de vista antropológico, a história que se desenrola em *A Padroeira* precisa ser considerada como uma forma enfática de imersão numa realidade alternativa ou como uma estratégia para uma aprendizagem deliberada de novos tipos de comportamento. A telenovela se especializou num modelo cognitivo que não diz o que aconteceu, tal como o faz a História, mas diz aquilo que poderia ter acontecido dentro daquele contexto histórico. Os papéis sociais são internalizados pela imitação, compreendidos como personificação, como estratégia para assimilação de comportamento. Ela lida com o impulso humano de imitação pela observação. Exige uma complexa habilidade mental capaz de distinguir conscientemente entre a verdade, a falsidade, o fazer-de-conta e o engano ou o engodo. E, no caso de *A Padroeira*, repete-se a fórmula que constrói um sistema social no qual a cooperação prevalece sobre o conflito, o amor vence o ódio e a ordem frustrada pela fraqueza humana é reestabelecida.

A rigor, *A Padroeira* não imita ou recria a realidade histórica, mas apenas sugere analogias com ela, ensejando assim debates sobre o mundo da História. Ela não só focaliza os modelos cognitivos e a descrição dos fatos, como também estabelece vínculos com valores e normas. O telespectador diverte-se porque a telenovela o ajuda a entender o mundo em que ele próprio está inserido. Ele reconhece o seu mundo nos mundos da imaginação, ao mesmo tempo em que aprecia a capacidade que ela tem de criar conjuntos de situações alternativas que colocam o mundo real em outras perspectivas. Dessa forma, a ficção desafia a realidade, pois o tratamento que ela dá à História está fortemente contaminado pela intencionalidade. As personagens representadas, os seres humanos não são apenas representados como objetos físicos, mas como criaturas que obedecem ou desobedecem às normas e buscam ou rejeitam valores. Normas e valores não se inserem no mundo real da mesma forma como as realidades factuais. Eles não podem ser simplesmente representados diretamente pela imitação. Como representar a ira, a hesitação ou a deslealdade? Tais relações não podem ser uniformemente reduzidas a um conjunto de fatos observáveis, não podem ser copiados diretamente, mas apenas podem ser ilustrados indiretamente, através de exemplos de ações humanas. Esses exemplos são apenas ilustrações dessas normas e valores (abstrações) que eles representam. *A Padroeira* nos envolve num processo comunal de indagação e reflexão sobre o sentido cívico, religioso e pessoal da ação de seus personagens. Nela, a ficção difere da História (mas não do mito) à medida que ela enfatiza a natureza problemá-

tica dos vínculos das ações observáveis com as normas e valores invisíveis que os configuram. Não está interessada, primariamente, numa narração correta das ações tais como teriam acontecido historicamente. Isso fica para um segundo plano.

## Os compromissos da telenovela

A Filosofia até pode, eventualmente, relativizar, desestabilizar e mesmo rejeitar a noção de realidade, mas *A Padroeira* sabe muito pouco sobre esse tipo de dúvidas. De modo muito especial, a telenovela vive de uma espécie de expectativa de realidade que é inerente a suas práticas. Mesmo numa atmosfera de radical anti-realismo – como a que caracteriza algumas das fontes literárias de que ela se apropria – a telenovela permanece firmemente enraizada numa certa realidade, a do tempo presente. Seu compromisso é com o telespectador. Exceto em raros momentos de ousadia, o seu padrão é a verossimilhança. Sua modalidade narrativa fundamental é a indicativa: narrar no indicativo é apresentar os eventos como fatos verdadeiros. O repertório de categorias semânticas à disposição da mídia televisiva, muitas vezes, força o autor a assumir mais compromissos com os fatos atuais do que as precauções recomendariam. A telenovela apresenta suas proposições como verdades do mundo em que ela própria está localizada. Mesmo que o telespectador tenha outros meios de acesso ao mundo de referência, para avaliar a natureza daquilo que se descortina diante de seus olhos, o que vale, de fato, é a coerência interna do discurso narrativo. Se, nela, as afirmações são validadas como verdadeiras, os fatos expressos são estocados como conhecimento; caso contrário, eles são excluídos da representação do mundo de referência.

Na telenovela, o conhecimento não se apresenta como uma cópia ou representação de uma realidade desligada do conhecedor. A produção de sentido dá-se num espaço social que constitui o marco de realidade a partir do qual os sujeitos se interpretam, conhecem a si mesmos e aos demais. O telespectador precisa regular sua experiência através de pautas temporais e sequenciais coerentes que, por sua vez, permitem ordenar sua realidade e a si mesmo de uma maneira também coerente e unitária. Em suma, toda a capacitação que ele possa realizar será um reflexo das próprias estruturas discursivas que se geram num momento determinado, em uma comunidade também determinada. A entrada nesses mundos possíveis da narrativa seriada televisiva se dá através de canais semióticos. O mundo real penetra nos mundos ficcionais aportando modelos para sua organização interna e, em suma, subministrando materiais (previamente transformados) para a construção de tais mundos, ou seja, ele participa ativamente na gênese dos mundos possíveis. Mas esse acesso dá-se também através do olhar do telespectador e da sua interpretação graças à mediação semiótica, isto é, através da

atualização dos diferentes códigos e signos subjacentes nas imagens. A mediação semiótica (convenções histórico-culturais, gêneros, etc.) reveste-se de uma importância transcendental, já que é assim que se garante o estabelecimento de uma ponte permanente entre os espectadores reais e o universo da ficção.

## As marcas do recentramento

Em *A Padroeira*, a narração de como teriam sido os acontecimentos históricos reais não é a única forma de o telespectador evocar eventos da imaginação. Com as marcas apropriadas da irrealidade, os eventos narrados podem ser atribuídos a um mundo que é estranho ao telespectador. Contrafação e hipóteses, por exemplo, referem-se a um outro mundo no âmbito do possível. A telenovela projeta não apenas um simples mundo textual, mas constrói um sistema modal completo ou um universo narrativo, centrado em torno de um mundo textual. O modo narrativo da telenovela é caracterizado pelo recentramento.

Na construção de seu mundo fictício, a telenovela opera com três tipos de possibilidades: a empírica, a lógica e a teórica. A possibilidade empírica comporta, meramente, uma classe de coisas que podem ou poderiam acontecer no mundo empírico, sem colocar em questão os paradigmas existentes. Já a possibilidade lógica simplesmente remete à configuração das intenções, cuja descrição conteria uma autocontradição. A possibilidade teórica poderia ser apresentada como configuradora daqueles estados de coisas que podem ocorrer sem colocar em questão uma necessária revisão dos nossos paradigmas explanatórios. A diferença mínima entre o mundo real e o possível é que apenas o mundo real é construído sobre a matéria e conseqüentemente tem a substância que a forma impõe sobre ele. Os mundos possíveis da telenovela são puramente formais. Isso equivale a dizer que todos os mundos possíveis podem ter as formas lógicas do mundo real. Assim como há uma gramática da comunicação interpessoal, há também uma dimensão idiossincrática da linguagem que faz com que a intercomunicação contenha elementos de indeterminação: vazios que demandam preenchimento. A natureza intersubjetiva da linguagem não permite aos interlocutores saber até que ponto esse preenchimento acontece. Isso permite concluir que o discurso televisivo é uma forma de tradução, e é precisamente essa geração da diferença que nega a entropia discursiva.

Um fato curioso que envolve a semântica dos mundos possíveis da teledramaturgia é que nunca se encontra uma situação que se reduz ao nível da ficção, isto é, que tenha uma denotação nula. De algum modo, a telenovela sempre interage com o cotidiano do telespectador. Isso acontece porque nenhum uso concernente a mundos possíveis tem denotação nula. Reduzindo isso tudo a sua essência metafísica, tudo o que distingue um mundo



meramente possível de um mundo real é que o primeiro carece de matéria e, por isso, de substância. Os eventos narrados nos capítulos diários da *A Padroeira* estão dentro dos limites das possibilidades teóricas. Em outras palavras, não ocorre evento algum cuja existência forçaria o telespectador a abandonar paradigmas que parecem aceitáveis. O mundo possível que ali se delineia não tolera contradição.

O espaço televisivo, em si, é uma construção de linguagem. Nele, tudo acontece muito além da “linha vermelha” que separa o real do fictício. O recorte da realidade obedece a critérios de uma produção estética construída pela seleção de ângulo, altura, movimento, distância e enquadramento de câmara, iluminação, sonorização, montagem, vozes e muitos outros elementos. O real recebe o tratamento das experiências perceptuais paradoxais que evocam a idéia das estruturas duais dos mundos ficcionais do jogo do fazer-acreditar ou do como se... Essa prática é inerente à construção televisiva, não há como tratá-la de outra forma. O modo como os telespectadores compreendem o que está sendo mostrado na tela está radicalmente relacionado com a sua inserção em uma comunidade sócio-histórica que se estrutura numa linguagem que, através das narrativas, organiza e dá sentido às experiências existenciais. No espaço da narrativa, sujeito e realidade ordenam-se e estruturam-se na linguagem. Através das formas discursivas, a experiência humana passa a significar. Estar na narração é estar na linguagem. É assim que se articula o sentido do ser-no-mundo.

As metodologias de interpretação das narrativas ficcionais mais disseminadas são marcadas por uma epistemologia empirista, que parte do pressuposto de que a realidade é única e igual para todos. O padrão que as orienta parte do princípio de que vivemos numa realidade objetiva, que já contém em si mesma o sentido de todas as coisas e que existe independentemente de percepção. Nesse sentido, o conhecimento é só uma representação dessa realidade. Algo só é verdadeiro quando corresponde à ordem externa. É aí que está o perigo. Essa visão de mundo coloca o fenômeno da narrativa ficcional sob a égide do realismo. Como a telenovela rompe com esse paradigma realista, ela fica sob a suspeita de estar tratando de simulacros: produtos da fantasia que representam um objeto sem realidade. Assim, o conceito aristotélico de mimesis torna-se uma camisa-de-força que prejudica o questionamento da relação entre o observador e o observado. O observador precisa despojar-se de seus preconceitos para poder perceber a realidade tal qual ela é, sem distorções. Nessa lógica, o observador não tem importância, porque exerce um papel de testemunha que vê as coisas em si mesmas.

O questionamento mais importante que se tem colocado em relação a esse enfoque epistemológico empirista tem sido esse câmbio radical que teve lugar no modo de pensar a relação entre o observador e o observado. O telespectador que assiste à telenovela, de modo geral, não necessita de testes nem de grandes aparatos metodológicos para provar a eficácia da narração na construção do sentido; ele simplesmente a vê com naturalidade, deixa-se arrebatado e imerge na narrativa, crônica de um mundo possível. Afinal de

contas, a narrativa é o seu modo cultural de gerar coesão e sentido para sua experiência social. É a vida que, naquele momento, descortina-se diante de seu olhar.

Não se trata de um olhar que pergunta se aquilo que ele vê corresponde à realidade. Muda a relação entre o observador e o observado: na observação, o sujeito introduz uma ordem naquilo que observa, tornando-se o observado dependente do aparato perceptivo do observador. Isso significa que é impossível perceber o mundo fora de sua percepção. Não é a realidade que muda, mas sim o modo de ordená-la na rede de relações e associações em que ela é inserida no ato de percepção. O conhecimento não é algo que vem de fora, mas é algo que se gera no interno e se dirige para o externo, transformando-o. O conhecimento não é algo de natureza sensorial, mas auto-organizacional. É impossível encontrar um ponto de vista que esteja fora de sua percepção.

O jogo narrativo que a telenovela constrói é um exercício desse envolvimento do observador que é colocado diante de uma realidade multidirecional processada de diferentes maneiras pelas personagens que interagem diante de seus olhos. Ao mesmo tempo em que o telespectador é desafiado a percorrer sozinho essa rede constituída pelos entrecruzamentos das diversas linhas narrativas, dialogando com sua própria experiência de vida, com sua própria escala de valores, é também estimulado a intercambiar com outros sua experiência de leitura. Assim, eles cotejam as suas percepções com essa ordem dos fatos construída pela mídia. Através do diálogo interior e social, são reconhecidas as semelhanças, as regularidades e as rupturas das práticas históricas da humanidade.

## A telenovela como espaço de individualização do conhecimento

Peter Berger (1974) define a modernização como o crescimento e a difusão de um conjunto de instituições enraizadas na transformação da economia pelos meios da tecnologia. O surgimento do estado moderno encontra uma série de portadores de modernidade, entre os quais estão a produção tecnológica, capitalismo e urbanização, fatores esses que também são as linhas de continuidade entre modernismo e pós-modernismo. Essas instituições afetam o modo pelo qual nós vemos o mundo e interagimos com ele. Afetam também as nossas formas de ordenar nossas vivências através de narrativas. Nesse sentido, a telenovela brasileira é portadora de modernidade porque é produzida através de sofisticados recursos tecnológicos, atende às demandas de mercado e busca a universalidade ao reinventar os grandes arquétipos da sociedade contemporânea. É nisso que consiste a atualidade temática e técnica de *A Padroeira*.

Historicamente, as instituições modernizadoras, por excelência, têm sido o capitalismo industrial moderno e o estado burocrático moderno. É desse lugar modernizador que o telespectador vê *A Padroeira*. Esses fatores modernizadores têm contribuído para uma mudança na compreensão de conceitos tais como autoridade e verdade. Essa mudança é similar à experimentada pela filosofia que se moveu de uma ênfase na essência universal para a existência individual. Sociologicamente, esses fatores podem ser vistos, primariamente, na arena política e econômica a partir da qual *A Padroeira* critica o direito divino de governar sem o consentimento dos governados. A habilidade do capitalismo para universalizar o mercado minou a hierarquia do passado e trouxe à tona um novo mundo. Para compreender o papel da telenovela brasileira, nesse contexto, é preciso retomar uma reflexão de Jane Tompkins (1980) sobre algumas mudanças que estariam acontecendo na Literatura. Ela está preocupada com a perspectiva da resposta do leitor como resultado da mudança da ordem social trazida pelo capitalismo. A telenovela potencializa ao máximo o princípio de que a narrativa ficcional passa a ter sua reprodução atrelada à demanda dos consumidores. Além de ser arte, passa a ser, principalmente, um bem de consumo. Isso passa a ter implicações sobre a forma como esse trabalho é interpretado. Anthony Thiselton (1995) diz que, no mundo comercial, o consumidor também decide o que deve ser oferecido e o que serve para o mercado, e a lei do mercado é que determina o valor do objeto. O que o consumidor deseja torna-se o bom e o verdadeiro. Essas categorias não são mais absolutas, mas estão submetidas ao poder de demanda. Essa nova ordem se volta contra a velha autoridade de uma crítica fundamentada em valores transcendentais, em princípios permanentes, imutáveis. Rebelar-se contra qualquer tipo de hierarquia, seja na sociedade, no mercado ou na academia. Estamos, então, diante da morte do Autor. Narrar o mito clássico da autoria da telenovela é algo que preocupa apenas uma mídia estendida que trata do tema em tom de gossip.

O telespectador prefere uma linguagem e uma verdade que estejam abertas, que possam ser modificadas. Isso é possível porque o poder para fazê-lo está com a sociedade ou com a comunidade interpretativa, traduzindo o corolário de Foucault de que o autor é uma criação do intérprete. Para a telenovela, vale a idéia de Barthes de que dar um autor a um texto é impor limites a esse texto, é dotá-lo de um sentido último e fechar a escritura. Assim, a questão da autoria coloca-se num mundo de crescente pluralidade e complexidade. Um aspecto fundamental dessa pluralização é a dicotomia entre a esfera privada e a pública. O próprio modo como *A Padroeira* lida com a questão da verdade passa a ser objeto de discussão. Ganha relevância a dimensão privada em que se desenrolam os dramas pessoais dos personagens, à medida que ela não se restringe à esfera pública, como imposição do Estado ou da Igreja. A nova pergunta que se coloca a cada telespectador particularmente passa a ser: o que essa verdade significa para mim?

Um dos resultados dessa barganha subjetiva, no mundo moderno, resultante da dicotomia entre público e privado é a subjetivação da verdade.

Apesar do distanciamento histórico, A Padroeira trabalha com a moderna experiência de pluralidade do indivíduo e dos mundos sociais, relativizando cada um deles. Conseqüentemente, a ordem institucional histórica sofre uma certa perda de realidade. O telespectador procura encontrar seu substratum de realidade em si mesmo, muito mais do que fora de si mesmo. Daí decorre a ênfase moderna na existência, muito mais do que na essência. Como a verdade tornou-se privatizada, o conhecimento submeteu-se a um processo correlativo de democratização que não era comum no contexto histórico em que a telenovela se situa.

Assim, A Padroeira faz a mágica de transpor, do século XXI para o século XVII, a idéia de que o conhecimento, como tudo mais numa sociedade capitalista, passa a ser designado em termos de propriedade. Isso não é mera coincidência. Enquanto a democracia começa com um igualitarismo ontológico, quando a transcendência é perdida, resulta um igualitarismo epistemológico, no qual todas as pessoas têm um direito igual de reivindicar para si a verdade. A proliferação de opinião que vemos na tela resulta num processo de democratização pouco provável para o século XVII, em que, para o andamento da narrativa, a opinião daqueles que não detêm o poder tem o mesmo impacto social que a dos donos do poder.

Thiselton (1992), referindo-se a esse tipo de hermenêutica orientado para a resposta do leitor, diz que tal interpretação está coerente com os desafios de um igualitarismo social num tempo em que se transfere qualquer noção de conhecimento privilegiado por parte do autor ou de um texto sagrado para contribuições compartilhadas de uma comunidade pluralista de leitura. Uma vez que o mito da objetividade e de uma verdade que pode ser atingida foi explodido, não há mais a crença numa verdade que possa ser obtida pela razão. A razão é uma tentativa de exercer o controle social dos valores. Já a verdade é um dado socialmente construído; algo imanente de cada cultura ou indivíduo. Ninguém tem maior ascendência sobre a verdade do que qualquer outra pessoa, mas todos têm um status epistemológico igual. Nessa dinâmica, a telenovela brasileira torna-se um meio de promover ideologia à medida que cada comunidade representa seu próprio ponto de vista interessado/comprometido. É um espaço de observação das instituições sociais e de suas formas de exercício do poder.

Como se trata de ficção, a telenovela é mais tolerante com a pluralização das opiniões sobre suas questões. Essa pluralização tem um efeito de secularização, porque cada indivíduo é obrigado a tomar conhecimento da opinião dos outros que não acreditam naquilo em que ele acredita e cuja vida é dominada por valores, sentidos e crenças diferentes e, muitas vezes, contraditórias. Essa contradição leva a uma barganha cognitiva na qual a crença de cada um torna-se relativa. Há mais espaço para opiniões que diferem e que levam à noção de que a verdade depende da perspectiva sócio-histórica. Mas isso não significa a vitória do relativismo. Nessa necessária barganha cognitiva que se estabelece entre culturas e pontos de vista, ocorre também um certo nivelamento do plano epistemológico. Numa comunidade, pode sempre ser invocado um certo padrão de certo ou errado porque sempre

haverá, no horizonte sócio-histórico, uma compreensão prévia que se afirma como cultura, portanto como referência. Assim como os indivíduos estão engajados na construção de seus sentidos pessoais, os coletivos estão engajados na construção de uma realidade social. À medida que essa realidade socialmente construída precisa ser comunicada, difundida, passada adiante, integrando outros grupos, ela precisa ser legitimada. A legitimação é um processo através do qual as pessoas constroem explicações e justificativas para os elementos fundamentais de suas coletividades, tradições institucionalizadas.

## Conclusão

O paradigma de A Padroeira apresenta uma filosofia da razão, do valor e da ação. Fornece-nos uma lógica para compreender e determinar a importância de uma história e para explorar como compactuamos ou aceitamos histórias como base para nossas decisões e ações. Trata-se de um paradigma, porque implica uma visão filosófica da comunicação humana. O mundo, tal como o vemos na tela, é um conjunto de histórias, entre as quais o telespectador deve escolher para poder compreender a vida como processo de contínua recriação. O fundamento filosófico do paradigma da narrativa é a ontologia. Esse paradigma também reconhece a capacidade das pessoas de criar novas histórias que possam de um modo melhor explicar o mistério de suas vidas ou o mistério da vida em si. O paradigma narrativo televisivo visualiza a história como uma forma fundamental na qual as pessoas expressam valores e razões e, subseqüentemente, tomam decisões sobre a ação.

Ao distinguir-se entre a incompletude ontológica e epistemológica dos objetos ficcionais, percebe-se que são ontologicamente incompletos, porque, desde o início, pode-se excluir a possibilidade de informações suplementares, informações que poderiam ser adicionais àquilo que está para ser encontrado nos próprios textos. A incompletude dos mundos ficcionais resulta do próprio ato de sua criação. Essa incompletude é controlada e modulada pelas escolhas implementadas no processo de produção que se materializa na seqüência de imagens que se descortina ao olhar do telespectador. Por isso, a incompletude dos mundos ficcionais construídos pela telenovela é um desafio ao telespectador, um desafio crescente à medida que a incompletude do mundo aumenta. Assistindo aos capítulos e processando o que vê na tela, ele reconstrói o mundo ficcional proposto. A questão, agora, é descobrir o que o espectador faz com as lacunas.

O modelo de leitura proposto pela telenovela é interativo: ou seja, respeita a centralidade e o controle do texto. O processo de atribuir sentido ao texto não é algo privado: embora ele mobilize a disposição subjetiva do leitor, é preciso que sejam respeitadas as condições que já estão estruturadas nele. No entanto, surpreendentemente, as lacunas no texto não estão entre

essas condições estruturadas do texto que o telespectador deve preencher. Ao invés de posicionar as lacunas como constituintes imutáveis da estrutura da narrativa, elas são estímulos à imaginação do telespectador. O preenchimento das lacunas é um ato subjetivo e resulta numa “realização” que não pode ser mutuamente comparada ou acessada: elas são “simplesmente diferentes”. Tendo escapado do controle supra-subjetivo do texto através das lacunas, ele reconstrói o mundo ficcional guiado por sua experiência de vida: ou seja, através de sua comunhão com os objetos e mundo completos. O preenchimento das lacunas, que tem sido chamado de exercício de imaginação, é, na verdade, um ato de unificação. Desse modo, poder-se-ia dizer que a mimesis, tão estigmatizada pelo modernismo e pós-modernismo, retorna na telenovela como uma vingança que guia a reconstrução do telespectador.

## Referências

- BAUMAN, Z. 2001. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- BENJAMIN, W. 1986. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2ª ed., São Paulo, Brasiliense.
- BERGER, P. 1974. *The homeless mind*. New York, Vintage Books.
- CALABRESE, O. 1989. *A idade neobarroca*. Lisboa, Edições 70.
- DOLEZEL, L. 1977. Mímesis y mundos posibles. In: A. GARRIDO DOMÍNGUEZ (ed.), *Teorías de la ficción literária*. Madrid, Arco/Libros.
- EVEN-ZOHAR, I. 1980. Constrains on realem insertability in narrative. *Poetics Today* 1:65-74.
- HERMAN, D. (org.). 1997. *Narratologies: new perspectives on narrative analysis*. Columbus, Ohio State University Press.
- ISER, W. 1977. La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones. In: A. GARRIDO DOMÍNGUEZ (ed.), *Teorías de la ficción literária*. Madrid, Arco/Libros.
- ISER, W. 1974. The implied reader: patterns of communication. In: *Prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, Johns Hopkins UP.
- JAMESON, F. 1992. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo, Ática.
- KELLNER, D. 2001. *A cultura da mídia. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, EDUSC.
- MARTÍN, W. 1987. *Recent theories of narrative*. Ithaca, Cornell University Press.
- MARTÍN-BARBERO, J. 2001. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2ª ed., Rio de Janeiro, UFRJ.
- MARTÍN-BARBERO, J. e REY, G. 2001. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo, SENAC São Paulo.
- MITCHELL, W.J.T. (org.) 1984. *On narrative*. Chicago, The University of Chicago Press.
- PLANTINGA, A. 1977. Transworld identity or worldbound individuals. In: S.P. SCHWARTZ (ed.), *Naming necessity and natural kinds*. Ithaca, Cornell University Press.
- RICOEUR, P. 1995. *Tempo e narrativa*. Campina, Papirus.
- RYAN, M-L. 1984. Fiction as Logical, Ontological and Illocutionary Issue. *Style*, 18:121-139.

- SMITH, B. 1979. Roman ingarden: ontological foundantions for literary theory. In: J. ODMARK (ed.), *Language, literature and meaning 1: problems of literary theory*. Amsterdam, Benjamins.
- THISELTON, A. 1992. *New horizons in hermeneutics*. Grand Rapids, HarperCollins and Zondervan.
- THISELTON, A. 1995. *Interpreting God and the postmodern self*. Grand Rapids, T&TClark and Eerdmans.
- TOMPKINS, J. (ed.). 1980. *Reader-response criticism: from formalism to post-structuralism*. Baltimore, John Hopkins University Press.
- WOLTERSTORFF, N. 1980. *Works and worlds of art*. Oxford, Claredon Press.