

Arte de Contar Histórias: Narrativas Contemporâneas¹

Resumo

Pretende-se, aqui, evidenciar que a telenovela, através da arte de contar histórias, traz a tona existências individuais e coletivas que se concretizam em expressões de temporalidades humanas e culturais. Dessa forma, as lógicas da recepção e da produção, no presente, compartilham subjetividades.

Abstrat

The goal here is to show that the soap opera, through the art of storytelling, brings out individual and collective existences, which result in expressions of human and cultural temporalities. Thus, the logic of production and reception, nowadays, shares subjectivities.

Palavras-chave: telenovela; recepção; cultura; cotidiano; narrativas;

Josefina de Fátima Tranquilin Silva²

Quando levantamos a hipótese da telenovela exercer o papel de narradora da contemporaneidade, primeiramente, é preciso pensar no conceito de narrativa em sentido amplo e, depois, objetivá-la na telenovela: construir narrativas faz parte da capacidade imaginária humana (Morin, 1995), presente desde o Homem de Neanderthal. Para Morin (idem), o Homem quando descobre a morte percebe a vida real e imaginária e entende que precisa aprender a lidar com o tempo, pois o Homem é finito na infinitude do tempo e do universo. Dessa forma é possível afirmar a existência de três consciências, já nos primórdios da existência humana: A consciência objetiva e subjetiva, a temporal e a consciência da Imposição (Morin, 1995).

A partir dessas consciências o Homem necessita criar narrativas que deem explicações à essência humana. Assim, cria-se o mito e a magia para explicar e compreender algo inescrutável como o paradoxo morte/vida e os sentimentos e emoções que decorrem nesse processo. Para Benjamin (1996, p. 208), *a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural.* Dessa forma, os seres humanos organizam valorativa e efetivamente as suas experiências.

¹Texto atualizado da exposição do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009.

²Doutora em Antropologia (PUC/SP); Pesquisadora da PUC/SP e do OBITEL. Professora titular e Coordenadora do Programa de Iniciação Científica do Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio (CEUNSP/Salto) e Professora titular da Escola Superior de Administração, Marketing e Comunicação – ESAMC/Sorocaba,

Desde o momento que é possível estabelecer, segundo Morin (1995), a relação caótica entre a *natureza* e a *cultura*, o *imaginário* e o *real*, o *imaginário* e o *meio ambiente*, o Homem necessita narrar os fatos que o incomodam ou que lhe causam o êxtase. Assim, institui-se o ato de contar: a narrativa. Portanto, narrar é uma forma de exteriorizar a existência individual e coletiva, *é a expressão da temporalidade humana* (Costa, 2000, p. 43).

A narrativa, portanto, constrói uma história, integra duração e temporalidade. Todos os seres humanos possuem a mesma capacidade de narrar seu cotidiano, sua existência, seus percalços, suas vontades de mudança; ao fazer isso, constroem suas identidades individuais e, culturalmente, edificam as identidades coletivas. Assim, quando os indivíduos narram, e mesmo quando escutam narrativas, acabam acionando suas memórias, resgatando tradições, questionando valores e exercendo o poder de construir múltiplas identidades individuais e coletivas.

Essa construção de identidades individuais e coletivas transforma-se no tempo e no espaço e é possível verificar desde os primórdios da civilização – com os grandes contadores de história – até a contemporaneidade – por exemplo, com a telenovela – como é importante para a vida em coletividade, e, portanto, para o Homem, o ato de contar, de narrar histórias.

Benjamim (1996, p. 198), com certa nostalgia, traça as principais características dos grandes narradores de histórias que viviam nas aldeias rurais. Ao iniciar sua análise aponta como uma das principais características – que é ao mesmo tempo conseqüências do ato de contar – a *faculdade de intercambiar experiências*. As experiências de vida acumuladas dos narradores que viajam para adquiri-las, ou mesmo são sedentários como os trabalhadores das aldeias, são passadas de pessoa a pessoa, e assim a narrativa se torna fonte de prazer para quem a ouve e para quem a conta. Nessa busca, o narrador faz o movimento de ir ao seu tempo passado e voltar ao presente recriando e reelaborando as histórias, e, nessa flutuação, leva consigo a memória coletiva do grupo com o qual interage. Narra experiências passadas que, tendo suas matrizes na tradição, no cotidiano, na luta pela vivência de um povo, de alguma maneira ficaram registradas em uma memória cultural e que, ao serem narradas, passam pelo processo de criação e reelaboração do imaginário do narrador e dos ouvintes. É por isso que a narrativa contagia tanto o emissor quanto o receptor, através de uma única temporalidade: aquele tempo que é difuso, lento e tal movimento traz à tona a reposição dos hábitos cotidianos, do viver, da experiência.

Ao repor a tradição – origem e memória – há um resgate daquilo que faz sentido, que tem um significado, que estabelece uma comunicação, uma emoção, uma experiência com o presente. Há, como diz Williams (1979, p. 119), uma necessidade de que essa memória seja *seletivamente* restaurada, não somente pela narrativa dos contadores de história, mas também por qualquer manifestação cultural que se fundamente em *matrizes culturais*³ tradicionais pertencentes ao grupo.

É possível verificar, então, a grande importância das narrativas para os indivíduos e para toda a comunidade. Benjamim (1996, p. 211), com grande sensibilidade, diz: a *reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração (...) Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si (...)*.

Para analisar a narrativa, o ato de contar história a partir da modernidade – passando pela tradição oral dos velhos e sábios narradores das aldeias rurais – até a contemporaneidade, e sempre lembrando que o ato de narrar é uma necessidade humana que agrega conflituosamente, natureza e cultura, tem-se que pensar sobre o contexto da modernidade, seus sujeitos e a quem é atribuído o ato de narrar dentro deste universo particular, deste modo de vida.

Trilhando as sensíveis investigações de Benjamim (1985), aquelas em que se debruçam a analisar as pequenas interfaces da vida cotidiana dos indivíduos que circulam pelas metrópoles, é possível pensar em outra sensibilidade, ou um novo *sensorium*, desenvolvido pelos indivíduos nessa nova condição de existência: Existe por parte dos cidadãos, para esse autor, uma transformação na maneira de sentir o cotidiano, de olhar e perceber a multidão das grandes cidades e de se perceber nela. Essa transformação, porém, está diretamente ligada à interação desse homem moderno, desse *flâneur*, às novas formas de artes e aos espaços públicos ou privados ocupados pelas manifestações artísticas: galerias, cinemas, fotografia, moda, exposições, e os meios de comunicação de massa, por exemplo, os jornais e nestes o romance-folhetim.

Quando se pensa em um narrador da modernidade o romance-folhetim se torna exemplar, pois este formato se mostra através da escrita, mas em uma linguagem própria: endereçada a quem, embora ainda não detenha totalmente os mistérios da escrita, da leitura, da estrutura semiológica da frase, possui os segredos da oralidade. Um dia os indivíduos das aldeias rurais e também os trabalhadores das fábricas viveram

³Para discussão deste conceito ver Jesus Martín-Barbero in *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, 1997a.

e recriaram suas vidas pautadas no oral, onde os sons das vozes cotidianas dispersavam as palavras no tempo, e, agora, é possível dizer que os romances-folhetins⁴ as reúnem.

Analisando criteriosamente o século XIX, é possível dizer que neste contexto da modernidade os meios de comunicação de massa é um dos principais elementos que colaboram para a concretização dessa nova cultura que floresce nas cidades, e vão além quando criam outras formas de sociabilidade, pois agora os indivíduos percorrem novos caminhos e se utilizam, inclusive, desses meios e da indústria de relatos – e nesta insere-se o romance-folhetim – para questionar valores, crenças, ideologias, ética, sensibilidades, desejos.

Falar em trânsito dos indivíduos por diferentes caminhos, até antes praticamente inexistentes, é entender que há um imaginário, uma nova sensibilidade que também se move em direção às obras da imaginação, criando assim o que Anderson (2005) chamou de *comunidade imaginada*, e os romances-folhetins contribuem para essa formação.

Anderson (2005), analisando a importância dos meios de comunicação de massa na formação da *nação* e do *nacionalismo*, salienta que os processos de interações culturais foram acelerados com a tecnologia pós-Revoluções Francesa e Industrial. Para ele, tanto os colonizadores quanto os colonizados criaram *comunidades imaginadas* a respeito uns dos outros. Estas se constituíam baseadas naquilo que cada indivíduo, subjetivamente, imaginava sobre o outro, e assim formava-se o coletivo, por meio das conversas, das histórias, das narrativas contadas sobre o “outro”. Para Anderson (Ibidem) os sujeitos criaram uma *nação na imaginação*. Não conheciam os lugares, nem seus habitantes, mas poderiam imaginar como as estruturas das nações se davam, pautando-se nos costumes, nos hábitos, nas relações de poder, nos traços culturais do “outro”, que se difundiam de diversas formas.

Appadurai (2004), em diálogo com Anderson (2005), salienta que a partir da ampliação, para o mundo, da circulação dos jornais impressos e dos romances foi possível constatar o poder da literatura das massas. Guardadas as devidas diferenças de subjetividades no ato da leitura de cada indivíduo, é possível dizer que a partir da indústria de relatos liam-se as mesmas coisas nos diferentes locais do mundo. Isso cria um imaginário de afinidades étnicas, um *imaginário coletivo* (Morin, 1987), pois há uma maior facilidade em saber e imaginar as diversidades e as semelhanças entre os povos, agora também através das leituras.

⁴ Para discussão do romance-folhetim como narrador da modernidade ver Tranquilin-Silva in *O Erótico em Senhora do Destino: Recepção de Telenovela em Vila Pouca do Campo*. Tese de doutorado, 2007.

Dessa forma é possível salientar que na modernidade do século XIX o romance-folhetim – juntamente com os velhos e sábios contadores de histórias que bravamente sobreviviam – parece ter o privilégio de ser um dos narradores dessa modernidade. Ainda para Benjamim (1985, p. 198), *entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos*. E o romance-folhetim assim se fizera.

Parece que a leitura – ou o ouvir das histórias folhetinescas lidas por outros – dos romances-folhetins, principalmente para os indivíduos das camadas populares, era como escutar, ao longe, as histórias dos grandes sábios e de suas realidades.

No que tange ao romance, em forma de livro, quando Benjamim (1996) analisa suas narrativas salienta que normalmente há a figura do narrador, porém este parece ser uma estratégia de linguagem do romancista para levar a ficção mais próxima da realidade e, assim, se inicia um processo que levaria a um possível colapso da narrativa. Aqui vale uma indagação: Como contar uma grande história sem uma personagem para dar a impressão da objetividade ou a suposta veracidade dos fatos? Talvez esteja localizada aí a importância das personagens narradoras nos romances. São elas que normalmente localizam as datas, os fatos, a memória, os pensamentos e ações das outras personagens do enredo para o leitor. Sendo assim, Benjamim (1996) dá a entender que no romance há aquela personagem que conta partes da história, narra a trama. A queixa desse autor parece estar apontada não para o desaparecimento das narrativas, ou do narrador, mas para o fato de que esse narrador – ou essa narrativa – no romance utiliza-se dos acontecimentos, das ações com uma objetividade não presente nos narradores arcaicos ou clássicos. Em outras palavras, o romancista é aquele que escreve de forma objetiva os acontecimentos, as ações, os sentimentos que devem ser narrados sem tê-los, necessariamente, vividos. Além disso, não há como esquecer que no lugar do narrador de carne, osso, alma e imaginário está uma personagem que vive várias situações que pode, mas, nem sempre se assemelham com as do escritor.

Quando Benjamim se pronuncia a respeito do romance e dos romancistas, ao que tudo indica, o autor está se referindo àquele romance considerado pela crítica literária como parte da *literatura culta*⁵, aquele que levou centenas de anos para ser aprovado pela burguesia:

⁵Para a discussão sobre literatura culta ver Silvia Helena Simões Borelli in *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Educ/Fapesp/Estação Liberdade, 1996.

O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. (...) A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente da narrativa. (...) A origem do romance é o indivíduo isolado que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIM, 1996, p. 201)

Essa apreciação de Benjamim leva à análise de Zunthor (1987) a qual aponta que a escrita tentou incessantemente calar a *vocalidade* das escrituras, porém esta renasce nos produtos direcionados ao grande público. Será que nessas escrituras direcionadas ao grande público, na visão de Benjamim, o narrador ainda persiste? É possível dizer que sim e, além disso, conservar-se de maneira semelhante ao narrador clássico. Assim supõe-se aqui que o romance-folhetim, já que se aproxima, e muito, das novelas escritas e dos contos de fadas, pode exercer o papel de narrador da modernidade.

E quando o tempo vivido é a atualidade? A contemporaneidade? O hoje? Seria então a telenovela a narradora do tempo presente? Para pensar sobre isso é preciso salientar como a narrativa, aos poucos, vai se compondo e formando a estrutura da telenovela.

A telenovela⁶ que guarda grande proximidade com os romances-folhetins – possui uma estrutura que se dá a partir de capítulos diários e este se constitui por blocos e que ao final de cada um deles normalmente há o suspense que se apresenta como gancho. No entremear dos blocos existe a publicidade. Essa constituição estabelece um padrão que Biosca (apud Martín-Barbero; Rey 2001, p. 150) chama de *gramática da fragmentação do discurso audiovisual*, ou seja, é um modo diferenciado de se produzir um discurso. Para Pallottini (1998, p. 55), *os capítulos são construídos em segmentos (...)*.

Há várias maneiras de analisar essa constituição segmentada e uma delas é olhar para as necessidades do mercado de bens simbólicos e da organização empresarial. No que constitui a produção da telenovela, Pallottini observa que:

⁶Estou aqui analisando o formato telenovela produzido e exibido pela Rede Globo de Televisão/Brasil.

É comum que se termine cada capítulo com uma situação de expectativa, que motive a audiência a prosseguir assistindo à telenovela. Esse gancho também existe, em escala menor, ao fim de cada bloco, e costuma ser maior no fim de cada capítulo levado ao ar no último dia útil da semana. (PALLOTTINI, 1998, p. 55)

Quando se leva em consideração em uma análise a lógica da recepção, e não somente a da produção da telenovela, verifica-se que nessa estrutura seriada há sentidos, mensagens, cotidianos divididos entre os agentes de produção e os receptores⁷. Três componentes da estrutura da telenovela são fundamentais para pensar o receptor e os produtores em um consistente diálogo, segundo Martín-Barbero e Rey (2001, p. 150): a predominância do *contar a* que leva, capítulo a capítulo, a continuidade dramática; a *abertura indefinida do relato*, que mostra quando começa, mas não quando acaba, e o *texto dialógico* em que autor, receptor e personagem trocam de posições constantemente. Ainda para este autor, na produção da telenovela:

(...) cruzam-se diversas lógicas: a mercantil do sistema produtivo, isto é, a standardização, bem como a do conto popular, a do romance e da canção com estribilho, ou seja, 'aquela serialidade própria de uma estética em que o reconhecimento e a repetição fundamentam uma parte importante do prazer e é, consequência, norma de valor dos bens simbólicos'". (MARTIN-BARBERO, 2001, p. 150)

Então, essa *troca* entre receptor, personagens e agentes de produção da telenovela, é o elemento que proporciona grande prazer aos receptores que descobrem, através da narrativa, ambientes de realidade e subjetividades na ficção. Portanto, a constituição em blocos, ganchos da telenovela, devem ser analisadas além dos meandros da produção mercantil industrial e isso é alcançado quando se foca a análise nas *mediações* e não somente nos meios (Martín-Barbero, 1997) e se entende que as narrativas entrecortadas por capítulos diários, consideradas por muitos como desprezíveis, inserem-se numa espécie de teia cultural, onde se deve levar em conta também, a satisfação dos desejos e imaginários de seus receptores.

⁷ Este compartilhar hoje pode ser visualizado pelas redes sociais como Orkut, Twitter, facebook, Youtube, entre outras.

O desejo, além de uma característica humana, é também constituído culturalmente. Para Costa (2001: 170) *o gancho é constituinte de formas ancestrais de narrativas e mobiliza aspectos emocionais profundos do ouvinte em todo processo comunicativo.*

Esta forma ancestral de narrativa encontrada na telenovela deve ser entendida como aquela existente nos romances-folhetins, pois possui a oralidade como base de sua estrutura narrativa assim como aquelas escrituras possuía na modernidade. Para Martín-Barbero:

O que, em nenhum momento, pode nos ocultar que o relato telenovelesco remete também à longa experiência do mercado para captar, na estrutura repetitiva da série, as dimensões ritualizadas da vida cotidiana e, juntando o saber fazer contas com a arte de contar histórias, conectar com as novas sensibilidades populares para revitalizar narrativas mediáticas gastas. (MARTÍN-BARBERO, 2001, P.115)

Analisar a oralidade significa apontar para articulações básicas da existência social e imaginária humana: o tempo – passado, presente e futuro –, o ato de comunicar-se e as relações entre as gerações. A oralidade é uma forma de descobrir o mundo, de se informar, de perpetuar os costumes. Existe uma técnica para narrar que, segundo Calvino:

(...) obedece a critérios de funcionalidade: negligencia os detalhes inúteis, mas insiste nas repetições, por exemplo, quando a história apresenta uma série de obstáculos a superar. O prazer infantil de ouvir histórias reside igualmente na espera dessas repetições: situações, frases, fórmulas. Assim como nas poesias e nas canções as rimas escandem o ritmo, nas narrativas em prosa há acontecimentos que rimam entre si. (CALVINO, 1990, P. 49)

Os critérios de funcionalidade que se refere Calvino são passíveis de serem verificados na telenovela no momento em que se conta uma história que busca ser compreendida indistintamente, assim como o era no romance-folhetim. Martín-Barbero (2001:150), analisando a oralidade na telenovela diz que este formato:

(...) é também a base de um peculiar modo de leitura estruturalmente ligado à oralidade: as maiorias que apreciam a telenovela não mais desfrutam tanto do ato de vê-la, senão mais de contá-la e é nesse relato que se faz 'realidade' a confusão entre narração e experiência [aquela salientada por Benjamim], em que a experiência se incorpora ao relato, que narra as peripécias da telenovela. (MARTÍN-BARBERO, 2001, P.150).

Verifica-se, então, que os diferentes traços culturais não são excludentes mesmo levando em consideração o tempo e o espaço, ou seja, as narrativas das telenovelas não se desvinculam das narrativas dos romances-folhetins e nem da literatura oral, portanto, não se desconectam do fazer humano.

Um segundo elemento importante que faz parte da estrutura da telenovela é o suspense – também presente no romance-folhetim – existente em maior ou menor grau fechando os blocos e culminando no gancho da telenovela. Este dispositivo narrativo além de ser uma estratégia de linguagem de alguns formatos televisivos, prende a atenção do receptor e pode ser entendido como algo que se expressa dentro de uma realidade social, fora do texto em si, ou seja, como efeito de narrativa em que está implícito o objetivo de comunicar-se. O que era somente estratégia de mercado para os produtores, torna-se um *dispositivo de reconhecimento* (Martín-Barbero, 1997: 184) para os receptores. Esses dispositivos permitem que todos compreendam a narrativa. Assim, não somente no contorno da escrita, do oral e da imagem, da serialidade, mas também através do suspense a telenovela responde por uma capacidade de comunicação com o receptor.

Debruçar-se analiticamente sobre este formato televisivo que se pauta pela fragmentação, onde o pedaço, o homeopático, o segmentado parece se colocar como desordem; é constatar por um lado, que na realidade este *dispositivo de reconhecimento* é um dos elementos que fornece a leveza necessária à fluidez e compreensão da narrativa que compõe a telenovela. O entendimento é conquistado por uma série de idas e vindas sucessivas, em que a idéia do global nunca perde o sentido. Por outro lado, é supor analisar o tempo real dos receptores, aqueles indivíduos que se diferenciam entre si – pelo gênero masculino e feminino, classes sociais, idade e, pelas necessidades cotidianas, imaginárias, subjetividades – constroem, observam e caminham pelas ruas das cidades, pelas praças, pelos *shoppings centers*, navegam pela tecnologias virtuais

com liberdade de ir e vir, não somente uma liberdade política, mas, nas palavras de Morin (1998) com uma *liberdade antropológica*, aquela que participa de um jogo conflituoso com os limites do tempo, do espaço, das regras sociais, do consumo – inclusive – cultural. Pode-se pensar então que a telenovela terá melhores resultados de entendimento se a sua narrativa for recorrente, circular, *reiterando idéias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagens em painéis fragmentários e híbridos, como na técnica da collage* (Machado, 2000: 87).

Pensando a telenovela como uma possível narradora da contemporaneidade há que se pensar que se vive hoje outro momento, muito diferente daquele da tradição oral e dos romances-folhetins. Também é preciso se ater às novas, ou outras, maneiras de narrar e de buscar elementos para as narrativas, porém a arte de contar, de ritualizar o cotidiano, a memória, a realidade em que vivem os indivíduos, na contemporaneidade, parece estar presente na estrutura narrativa da telenovela brasileira, assim como esteve na tradição oral e nos romances-folhetins.

Tratando-se de atualidade é possível voltar a Benjamin quando questiona o poder da *informação* para o colapso total da narrativa:

(...) com a consolidação da burguesia (...) destacou-se uma forma de comunicação (...). Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa forma de comunicação é a informação. (BENJAMIN, 1996, p. 202)

A preocupação de Benjamin com a informação está na objetividade dos fatos ocorridos e com a não-vivência desses fatos pelos indivíduos que os informam. Para Santiago (1989) a informação constrói outro tipo de narrador: o que conta aqui é a *atitude jornalística do narrador diante do personagem, do assunto e do texto*. O jornalista ou repórter policial normalmente vai ao local dos acontecimentos – ou buscam referências daqueles que lá estiveram – nem que seja depois do ocorrido, resgatando com quem viveu, participou ou simplesmente viu os fatos que serão a matéria-prima para compor a narrativa:

(...) a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por

um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado). (SANTIAGO, 1989, p. 43)

A partir do exposto acima, e pensando sobre a capacidade humana de produzir narrativa, apesar de nem todos os indivíduos serem grandes narradores, é possível levantar a hipótese que a telenovela brasileira – no caso deste artigo, aquela produzida pela Rede Globo de Televisão – comporta, ao mesmo tempo, os três tipos de narradores propostos por Benjamin e, assim, reelabora as origens do narrador clássico, do narrador do romance e do narrador da informação. Tornando-se, assim, uma narradora da contemporaneidade.

Esse formato é produzido em um esquema industrial, no qual estão envolvidos inúmeros agentes de produção e que, normalmente, é sustentado também por pesquisas de mercados, elaboradas antes e durante a exibição da telenovela, pelo competente departamento de marketing da Rede Globo de Televisão. Essas pesquisas dão o perfil, aos envolvidos na produção, dos caminhos que a telenovela deve seguir, segundo, também, os receptores. A telenovela é uma *obra aberta* (PALLOTTINI, 1998) e o público receptor contribui para o encaminhamento da trama. Nesse sentido, não se pode atribuir o adjetivo “narrador” ao autor, sendo plausível conferi-lo ao formato, pois é a estrutura narrativa da telenovela que exige um determinado “jeito” de produzi-la dos agentes de produção e não o contrário.

Partindo do pressuposto que a telenovela brasileira faz com que seus receptores questionem valores acerca da realidade e dos mundos imaginados, *compartilhando repertórios com os agentes de produção* (Tranquilin-Silva, 2007), é possível dizer que esse formato transmite uma “sabedoria”. Não raro encontra-se na telenovela brasileira, uma pessoa mais velha que, com sua sábia vivência e experiência de vida, tenta mostrar, em especial aos mais jovens,- e não somente a eles – a luta entre o bem e o mal, os caminhos da vida ou o que significa viver.

E, por onde anda o narrador na contemporaneidade? Onde é possível encontrar tempo para ouvir histórias de vidas, trocas de experiências, tradições, amores? Falar no presente é falar em redes audiovisuais reais e virtuais, é pensar em um mundo que basicamente se compõem pelo urbano: a *cidade comunicacional* (Martín-Barbero, 1997b) que se expressa através de múltiplas redes onde os indivíduos zapeiam suas existências numa velocidade estonteante.

O narrador deste tempo pode, ainda, ser encontrado nas narrativas das

telenovelas. Para citar um exemplo, na telenovela *Duas Caras*⁸ é possível localizar o sábio narrador na personagem do Juvenal Antena (Antônio Fagundes) que, mesmo não sendo um idoso, conta sua história: como descrito na sinopse:⁹ Juvenal Antena é um antigo chefe de segurança da GPM Empreendimentos imobiliários de propriedade de Ferraço (Dalton Vig) que pede demissão ao descobrir falcatruas do patrão e coloca em prática o sonho de construir a favela da Portelinha, invadindo um terreno baldio próximo a antiga obra da GPM. Após 10 anos, Juvenal se torna líder comunitário da favela, que, além das casas dos moradores conta com estabelecimentos comerciais, um terreiro, uma igreja, uma associação de moradores, uma rádio e uma boate. Juvenal, todos os dias atende moradores ansiosos, que enfrentam uma longa fila para ouvir suas histórias e seus conselhos, pedir ajuda e resolver os mais diversos problemas. Juvenal vira um líder admirado, acima do bem e do mal, transformando-se no grande provedor da favela.

A partir da sinopse de Aguinaldo Silva, já é possível imaginar quantas histórias, informações e conselhos Juvenal Antena dará durante toda a exibição desta telenovela e, ao assistir as cenas de *Duas Caras* várias vezes isso fica muito claro.

Em outra telenovela de Aguinaldo Silva também é possível encontrar o sábio narrador: Em *Senhora do destino*¹⁰, por exemplo, é possível localizá-lo na personagem do Barão de Bonsucesso (Raul Cortez). Ao definir o perfil da personagem, o autor já a posiciona como um grande narrador: Barão Pedro Correia de Andrade e Couto. Morador de um “alto” andar num prédio da Avenida Atlântica, em Copacabana, Pedro é herdeiro do Barão de Bonsucesso e ostenta o título com orgulho, embora títulos de nobreza já não existam mais no Brasil. Refinado, elegante e bom falante o barão fascina quem se dispõe a ouvir as histórias de seus bem vividos 80 anos.

Muitas histórias o barão contou durante toda a trama de *Senhora do destino* e muitos conselhos foram dados por ele à neta Maria Eduarda (Débora Falabella) e a seu noivo Viriatio (Marcelo Antony), e mesmo ao “arrogante” e “orgulhoso” Leonardo (Wolf Maya), seu filho. Aconselhava e narrava suas histórias aos amigos, como o ex-bixeiro Giovanni Improtta (José Wilker), assim como a Sebastião (Nelson Xavier), seu velho escudeiro, amigo e motorista.

A equipe de produção da telenovela, sobretudo hoje em dia, está a todo o

⁸ Telenovela de Aguinaldo Silva, exibida as 21 h, pela Rede Globo de Televisão, em 2007/2008 01/10/2007 – 31/05/2008

⁹ WWW.globo.com/duascaras. acesso em 17.05.2011

¹⁰ *Senhora do Destino*, que foi exibida as 21h, pela Rede Globo de Televisão em 2004/2005.

momento tentando levar conhecimento, vivência, sabedoria, informação, modo de vida aos receptores para que estes, a partir de suas vivências, reelaborem, conheçam, interpretem, questionem outras formas de experiências. Em *Caminho das Índias*¹¹, por exemplo, a autora Gloria Peres trás aos receptores um cenário da Índia, mostrando características culturais muito diversas dos países ocidentais e, coloca a polêmica das castas, dos casamentos arranjados, dos dotes que os pais da noiva são obrigados a dar aos pais dos noivos, do papel da mulher naquela sociedade, de como o amor é construído, os rituais de passagem, do choque cultural criado no confronto entre os traços culturais muito tradicionais, arraigados – dos mais velhos – e aqueles que fazem parte da contemporaneidade.

Em entrevista ao programa *Vídeo Show*, produzido pela Rede Globo de Televisão, que foi ao ar no dia 11.7.2006, Benedito Rui Barbosa, declarou que em todas as suas telenovelas sempre há algo da sua própria experiência de vida. Disse ainda que adora fazer telenovelas rurais porque *colheu algodão, feijão, cuidou de animais, trabalhou na roça quando era adolescente* e isso tudo parece migrar, como ficção, para as suas telenovelas. Complementou uma de suas filhas à entrevistadora: *quando papai assiste a telenovela se emociona de lembrar de sua infância na fazenda.*

Portanto, é admissível falar, mais uma vez, que ficção e realidade e as subjetividades se entrelaçam, borram fronteiras, tanto para o receptor quanto para os produtores, nas narrativas telenovelescas. Sendo assim, acabam por proporcionar uma *autenticidade* (Benjamim, 1985) a uma narrativa que tem como estrutura a repetição dos ganchos, dos suspenses, dos territórios de ficcionalidade, desde o seu início no Brasil, nos anos de 1960 e ainda hoje. Para Pallottini (1998, p. 37), *quem escreve telenovela sabe que deve repetir, e não apenas pode fazê-lo – redundar é um dever(...) repetir de outro modo, repetir com outro personagem, repetir acrescentando informação.*

Mostra Daniel Filho, quando explica como se dá a busca e o desenvolvimento do *script* da dramaturgia televisiva, o quanto de sua experiência de vida está presente em sua obra, transformando-a em narrativa para que os receptores criem suas próprias narrativas:

Eu fui criado pelo rádio. Toda a minha infância passei escutando a Rádio Nacional, ouvindo o Fantasma Voador, o Homem-Pássaro. De noite, às terças-feiras, cheio de medo, escutava o incrível, fantástico, extraordinário, programa apresentado

¹¹ Caminho das Índias. Telenovela da Rede Globo de Televisão. Exibida as 21h, em 2009/2010

pelo Almirante – com aqueles três acordes: “Na Pavuna! Tam-tam-tam”... Ele contava a história e eu morria de medo. (DANEL FILHO, 2001, p. 25)

O relato acima expõe a experiência desse autor em ser ouvinte de rádio, desde criança. Esta, com certeza, é uma das vivências que carregou em sua subjetividade e utilizou-se dela para ser um dos principais profissionais da televisão brasileira.

Comentando como aprendeu a fazer telenovela, continua ele:

Tenho uma memória realmente abençoada para lembrar, em detalhes, as seqüências dos filmes que vejo. Comecei a fazer imitações, (...) das cenas que conhecia no cinema (...) E continuava a usar todos os filmes que tinha visto – às vezes, até filmes que não tinha visto, mas achava que tinha visto... – como um pintor que faz primeiro esboço e depois vai pintando por cima até o quadro se tornar alguma coisa que nem ele próprio esperava (...) Na verdade, as telenovelas me deram a vivência mais profunda e mais plena que tive, como artista, do mistério da criação. E, por isso, passei a amá-las. (DANIEL FILHO, 2001, p. 25)

Não há interesse em verificar se realmente esses diretores e autores viveram um cotidiano aproximado daquele que criou para a telenovela. O que importa é que os temas levantados nas narrativas e vividos pelas personagens transcendem a própria trama, chegando de maneira “real” aos seus receptores, sem precisar de testemunhos das pessoas para mostrá-los como tal.

Os receptores sabem que aquelas imagens, narrativas, tramas fazem parte de uma ficção, que os atores e atrizes estão representando um papel, mas, tanto esse papel quanto aquelas imagens têm um forte vínculo com suas realidades e mesmo com seus imaginários, formando assim, como diria Anderson (2005) uma *comunidade imaginada*.

Neste momento, é certo dizer que há *identificação e projeção* (Morin, 1987) entre receptor e as narrativas das telenovelas, pois estas questionam a realidade, o cotidiano, causam emoções, sentimentos, sedução, desejos reais e imaginários em seus receptores. Segundo Santiago (1989, p. 44), *narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc.* Portanto, é possível afirmar que o formato telenovela através de sua estrutura ficcional que chega através de imagens e de sons, é um narrador da contemporaneidade sem deixar, no

entanto, de conter neste formato os ecos, resquícios, cacos das matrizes culturais tradicionais, que fazem parte das memórias individuais e coletivas.

Referências Bibliográficas

- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Tradução de Catarina Mira. Lisboa: Edições 70, 2005.
- APPADURAI, A. *Dimensões culturais da globalização*. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 2004.
- BENJAMIN, W. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 3.
- _____. Magia e técnica, arte e política. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1996. v.1.
- BORELLI, S. H. S. Memória e temporalidade: diálogo entre Walter Benjamin e Henri Bergson. *Margem*, São Paulo: Educ/PUC-SP, n. 1, jan. 1992.
- _____. Fictional genres in mass culture. In: MELO, J. M. (Ed.). *Communication for a new world: brazilian perspectives*. São Paulo: National and International Corporation Center/ECA-USP, 1993.
- _____. (Org.). *Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa*. Revista Intercom, n. 1. São Paulo: Intercom, 1994.
- _____. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Educ/Fapesp/Estação Liberdade, 1996.
- _____. *Telenovelas brasileiras, territórios de ficcionalidade: universalidades e segmentação*. São Paulo: Intercom, 2000. CD-ROM.
- _____. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 33, jul./set. 2001.
- _____. Los gêneros ficcionales en las telenovelas brasileñas. In: VÉRON, E.; ESCUDEIRO, K. (Org.). *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2004.
- _____; PRIOLLI, G. (Org.). *A deusa ferida: por que a rede globo de televisão não é mais a campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus Editorial, 2000.
- _____; ROCHA, R. L. M. Urbanas juvenilidades: modos de ser e de viver na cidade de São Paulo. *Margem*, São Paulo: Educ/CNPq, N. 20, 2004.
- _____; _____. Temporalidades e territorialidades juvenis em uma metrópole brasileira. *Nômadias*. Jóvenes contemporáneos: entre la heterogeneidad y las desigualdades. Bogotá: IESCO, n. 23, out. 2005.
- _____. La telenovela brasileña: balance y perspectivas. *MIRADAS - Revista del Audiovisual*, Cuba, v. 8, 2005. Disponível em <http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&lang=es&id=324&Itemid=48>. Acesso em 15 jan.2007.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COSTA, M. C. C. *A milésima segunda noite: da narrativa mítica à telenovela. Análise estética e sociológica*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.
- LOPES, M. I. V.; BORELLI, S. H. S.; RESENDE, V. R. *Vivendo com a telenovela: medição, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus Editorial, 2002.
- MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997a.
- _____. A cidade virtual: transformações da sensibilidade e novos cenários da comunicação. *Margem*, São Paulo: Educ/PUC-SP, n. 6, dez. 1997b.
- _____. Arte, comunicação, tecnicidade no final do século. *Margem*, São Paulo: Educ/PUC-SP, n. 8, dez. 1998.
- _____. Prefácio. In: LOPES, M. I. V.; BORELLI, S. H. S.; RESENDE, V. R. *Vivendo com a telenovela: medição, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus Editorial, 2002, p. 14.
- _____; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia, audiovisual e ficção televisiva*. Tradução de Jacob Gorender. São Paulo: Senac, 2001.
- MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Neurose. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. v. 1.

- _____. *O paradigma perdido: a natureza humana*. Tradução de Hermano Neves. Lisboa: Europa-América, 1995.
- ORTIZ, R. *A consciência fragmentada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- _____. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústriacultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Um outro território: ensaios sobre a mundialização*. São Paulo: Olho D'Água, 1997.
- PALLOTTINI, R. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.
- TRANQUILIN-SILVA, J. F. *Obsessão, cotidiano e territórios de ficcionalidade nos folhetins de Nelson Rodrigues*. 1999. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1999. 298f.
- _____. O tecer das emoções femininas em Vila Pouca do Campo: a telenovela *Senhora do destino*. In: CUNHA, I. F. *A televisão das mulheres: ensaios sobre recepção*. Lisboa: Bond, 2006.
- _____. *O Erótico em Senhora do Destino: Recepção de Telenovela em Vila Pouca do Campo*. Tese de doutorado (doutorado em Antropologia) – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São paulo, São Paulo, 2007.
- _____. Emoções Femininas: Amor, Desejo, Felicidade em *Senhora do Destino*. La mirada de Telemo: Revista Académica sobre televisión Peruana y Mundial. ISSN 20730837, disponível em: <http://revistas.pucp.edu.pe/lamiradadetelemo/node/67>
- WILLIAMS, R. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1969.
- ZUNTHOR, P. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.