



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

## **Conhecimento e incompletude na ficção seriada<sup>1</sup>**

**Prof. Dr. Adayr M. Tesche**

Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

### **Resumo**

A produção de sentido, na telenovela, 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 jogo narrativo da telenovela é um exercício desse envolvimento do observador colocado diante de uma realidade multidirecional, processada de diferentes maneiras pelos personagens. Trata-se de uma realidade incompleta que é controlada e modulada pelas escolhas implementadas no processo de produção. Os objetos ficcionais são ontologicamente incompletos porque, desde o início, são excluídas algumas das possibilidades de informação que poderiam ser acrescentadas àquilo que está ali para visto. É por sua incompletude que a telenovela convoca o telespectador a interagir, a unificar o sentido daquilo que se passa diante de seus olhos.

### **Palavras-chave:**

Ficção seriada - conhecimento - telenovela

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP14 – Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.

*A Padroeira*, telenovela da Rede Globo, constitui-se como espaço dialógico entre três grandes vertentes discursivas: ficção, historiografia e fatos do cotidiano. Na construção dos seus capítulos diários, o cotidiano representado na tela incorpora os temas da realidade atual dando-lhes centralidade e capacidade de agendamento das discussões da mídia estendida, mesmo quando a narrativa focaliza eventos distanciados no tempo. Nesse espaço em que a realidade empírica interage com a criação ficcional, a História é recontada a partir de critérios que são do universo do telespectador. Constitui-se, ali, um caminho de duas mãos: a mídia pauta 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 através da ficção seriada televisiva. Pela observação dos processos enunciativos, mapeiam-se alguns elementos essenciais para a compreensão de questões mais abrangentes que marcam a interação da mídia televisiva com a cultura. Partindo de uma reflexão sobre a capacidade mitopoética da televisão, observam-se as formas de estruturação da narrativa, os fluxos de comunicação e de consumo que permitem uma melhor compreensão das implicações do global sobre o local (e vice-versa) e seu impacto sobre o cotidiano da sociedade mediatizada.

### **1. O mundo da telenovela como objeto de conhecimento**

Partindo do princípio de que a telenovela é um exercício de ficção, o espectador precisa assumir que as personagens da história 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.

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 vinha caracterizando 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, dessa vez ambientado no interior paulista, no século XVII: um romance de capa-e-espada que nasce em meio a um episódio que marcou a fé dos brasileiros. A incursão de Carrasco na 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. Esta 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 estudava 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. É a partir desse encontro que nasce o amor de Cecília e Valentim. O futuro do romance fica comprometido logo que 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. É 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 de 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 pelos nuances de sua personalidade e dos 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 só 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 dos seus personagens, mostrado de um modo como nenhum observador real jamais poderia ter tido acesso. O discurso ficcional é a única instância epistemológica onde a subjetividade de uma terceira pessoa, enquanto terceira pessoa, pode ser retratada. O discurso ficcional tem uma função cognitiva muito específica - a ficção não é um mero jogo, um uso histriônico ou ventríloquo de um discurso *sério* - pois trata-se 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 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, em *A Padroeira*, a história que se desenrola diante dos olhos do telespectador 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. Ela 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. Ela 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*, está construindo novamente um sistema social no qual a cooperação prevalece sobre o conflito, o amor vence o ódio e a ordem fraturada 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, mas 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. Mas também aprecia a capacidade que ela tem de criar conjuntos de situações alternativas que colocam o mundo real em outras perspectivas. A ficção desafia a realidade. O tratamento que ela dá à realidade histórica está altamente contaminada pela intencionalidade. As personagens representadas, os seres humanos não são apenas representados como objetos físicos, mas como criaturas que obedecem ou desobedecem as 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. Ali, a ficção difere da História (mas não do mito) à medida que ela enfatiza a natureza problemática 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.

A Filosofia pode, periodicamente, relativizar, desestabilizar e mesmo rejeitar a noção de realidade, mas a telenovela 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. Essa narrativa 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 ali 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 seqüenciais coerentes, que por sua vez permitiriam 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 local. 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.

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 fictivo, 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 auto-contradição. 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. Essa reflexão se aproxima do *Modelo de Texto* de Ricoeur no sentido de que 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 emerge desse tipo de dramaturgia que envolve a semântica dos mundos possíveis, 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. No entanto, a forma que ele toma não é nem mais nem menos prefigurada e preformada por nós, através dos nossos discursos, do que nossos discursos através de nós. Se for objetado que não há limite a um mundo possível, a resposta simples é de que não se trata do caso, porque nós temos que imaginar a matéria também, para que esse mundo seja aceitável, e assim nossas imaginações não são nem mais nem menos formativas do que elas seriam no mundo real. 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.

Por isso, Berkeley estava parcialmente com razão quando afirmava que não podemos imaginar o mundo sem matéria, pois ele entraria no colapso do solipsismo. Esse paraíso berkeleyano, é com certeza parasitário ao nosso mundo real e inconcebível sem ele. Antes de mais nada, não é experimentalmente diferente do mundo em que vivemos. Nós apenas concebemos matéria, embora não a percebemos em si. Nossa experiência do mundo é perceptualmente transitiva.

O espaço televisivo em si é uma construção de linguagem. Ali, tudo acontece muito além da linha vermelha que separa o real do fictivo. 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 outro modo. O modo como os telespectadores compreendem o que está sendo mostrado na tela

está radicalmente relacionado como 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*.

Ao longo do século XX, as metodologias de interpretação das narrativas ficcionais vão ser marcadas por uma epistemologia empirista, fazendo uma leitura que parte do pressuposto de que a realidade é única e igual para todos. O padrão que a orienta parte do princípio de que vivemos numa realidade objetiva, que já tem contida 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 ao enfoque epistemológico empirista tem sido esse câmbio radical que teve lugar no modo de pensar a relação entre 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 imerge na narrativa, deixa-se arrebatar por ela porque este é um produto que está tão presente na sua própria construção cultural que ele a vê com naturalidade. 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 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. Sua percepção acompanha a cada conhecimento, a cada observação. 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 observador é comprometido como co-constitutor das regularidades do mundo em que vive. 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. A observação do observador passa a ser parte constituinte daquilo que observa. É impossível encontrar um ponto de vista que esteja fora de sua percepção. A realidade externa é uma rede de processos que ocorrem simultaneamente e que são distribuídos por muitos níveis de articulação e interação, cuja característica principal é de que nenhum nível pode ser reduzido a outro.

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 dos diálogos interior e social, são reconhecidas as semelhanças, as regularidades e as rupturas das práticas históricas da humanidade.

## **2. A telenovela como espaço de individualização do conhecimento**

Peter Berger 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 que também são as linhas de continuidade entre modernismo e pós-modernismo. Estas instituições afetam o modo pelo qual nós vemos e interagimos com o mundo. 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, uma mudança 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 do 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 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 ser, principalmente, um bem de consumo. Isso passa a ter implicações sobre a forma como esse trabalho é interpretado. Anthony Thiselton 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 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 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 esteja aberta, que possa ser modificada. E ela pode ser modificada porque o poder para fazê-lo está com a sociedade ou com a comunidade interpretativa. Isso traduz o corolário de Foucault de que o autor é uma criação do intérprete. Para a telenovela vale a ideia de Barthes de que dar um autor a um texto é impor limites desse texto, é dotá-lo de um sentido último e fechar a escritura. Diferentemente do que ocorreu em outros momentos da crítica em que era concedida ao autor uma autoridade que o colocava acima do leitor, aprovando ou condenando qualquer sentido que o leitor desse ao texto. O leitor não era livre ou igual, mas subordinado à vontade do autor, cuja autoridade refletia a imagem da sociedade patriarcal ocidental. Na análise que Berger faz da modernidade, ele argumenta que o individual, na sociedade moderna, vive numa pluralidade de mundos-de-vida, através dos quais a vida de alguém está fragmentada em várias partes diferenciadas sem a habilidade de cada uma dessas partes interagir com a outra. Este cenário pode ser, e é multiplicado num mundo de crescente complexidade. Um aspecto fundamental dessa pluralização é a dicotomia entre a esfera privada e a pública. Em *A Padroeira*, a questão da verdade passa a ser objeto de discussão, à medida em que ela não se restringe à esfera pública, como imposição do Estado ou da Igreja, mas ganha relevância a dimensão privada onde se desenrolam os dramas pessoais dos personagens. 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 é que 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 faz-se a mágica de migrar 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. Assim a proliferação de opinião resulta em que a opinião daqueles que estão menos informados são iguais a dos que estão mais informados, em que a opinião daqueles que refletiram menos sobre o tema tem o mesmo peso daqueles que a estudaram profundamente. E, muitas vezes, esse critério quantitativo é que determina direta ou indiretamente a política pública.

Thiselton, 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. Pelo contrário, a verdade é um dado socialmente construído. A verdade torna-se 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 trata-se de ficção, é mais tolerante para 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 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 vistas, 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 a diante, 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 da telenovela 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 conhecemos é um conjunto de histórias entre as quais devemos escolher para podermos viver a vida num 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 visualiza a história como uma forma fundamental na qual as pessoas expressam valores e razões e subsequentemente tomam decisões sobre ação.

Barry Smith ao distinguir entre a incompletude ontológica e epistemológica - um distinção que ele deriva da influência de Husserl sobre o pensamento de Ingarden - chega à seguinte conclusão: os objetos ficcionais são ontologicamente incompletos porque desde o início nós podemos 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 resultam do próprio ato de sua criação. Os mundos ficcionais são trazidos à existência através de textos ficcionais. Essa incompletude é controlada e modulada pelas escolhas implementadas no processo de produção.

Marie-Laure Ryan usou o grau de incompletude como critério para uma tipologia triádica dos mundos ficcionais. Ela demonstrou como os tipos são gerados por um esvaziamento do modelo de mundo completo ideal. Autores realistas buscam o mais elevado grau de completude sem nunca serem capazes de atingir o seu ideal. Por isso, a incompletude dos mundos ficcionais construídos pela telenovela é um desafio ao telespectador, um desafio crescente a medida que a incompletude do mundo aumenta. Assistindo aos capítulos e processando que vê na tela, o espectador reconstrói o mundo ficcional proposto. A questão agora é o que o espectador faz com as lacunas.

Wolfgang Iser nos deu uma resposta a essa questão numa série de contribuições muito conhecidas. Ele enfatizou que o modelo de leitura 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 no texto. No entanto, surpreendentemente, as lacunas no texto não estão entre essas condições estruturadas do texto que o leitor deve preencher. Ao invés de posicionar as lacunas como constituintes imutáveis da estrutura do texto, Iser vê nelas estímulos à imaginação do leitor: sem o elemento da indeterminação, as lacunas do texto, nós não seríamos capazes de usar a

nossa imaginação. Nesse caso, cada leitor individual vai preenchê-las de uma maneira muito própria, sua. Em relação às lacunas, o leitor de Iser não atualiza o potencial semântico do texto, mas toma suas próprias decisões. 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 suprasubjetivo do texto através das lacunas, o leitor 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 poderia se dizer que a mimesis, tão estigmatizada pelo modernismo e pós-modernismo, retorna na telenovela como uma vingança que guia a reconstrução do telespectador.

### **Bibliografia**

**Berger**, Peter. *The Homeless Mind*. New York: Vintage Books, 1974

**Iser**, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974: 281.

**Ryan**, Marie-Laure. *Fiction as logical, Ontological and Illocutionary Issue*. In *Style* 18, 1984: 121-139

**Smith**, B. *Roman Ingarden: Ontological Foundations for Literary Theory*. In *Language, Literature and Meaning I: Problems of Literary Theory*. Amsterdam: Benjamins, 1979. 373-90.