



CULTURAS TELEFICIONADAS: A INSERÇÃO ABRASILEIRADA DE IDENTIDADES ESTRANGEIRAS NA TELEDRAMATURGIA NACIONAL¹

Rafael Fonseca Drumond²

José Márcio de Barros³

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), Belo Horizonte/MG.

RESUMO

Este artigo desenvolve uma reflexão acerca do processo de interculturalidade verificado nas telenovelas brasileiras. Problematiza-se assim como se dá a apropriação de elementos culturais estrangeiros pela teledramaturgia nacional. Para tanto, propõe-se um objeto teórico com o intuito de traçar perspectivas sobre a formação de identidades a partir da teleficação, sobretudo num país onde esse gênero alcança a potência de convergir demandas, interesses e visões de distintos segmentos sociais. Utiliza-se a telenovela *Passione* (Rede Globo de Televisão) e dos resultados da pesquisa “A Vida em Capítulos”⁴ como princípios questionadores e bases de sustentação das conclusões tecidas.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade; Teleficação; Telenovela; Interculturalidade.

SUMMARY

This article develops a reflection about the intercultural process encountered on Brazilian soap opera narratives. Therefore, the occurrence of telefictional appropriation of foreign cultural elements is hereby questioned. It's proposed a theoretical object built up by some perspectives about the identities formation from telefictional narratives; especially in a country where this TV gender reaches the power of converging demands, interests and views of different society segments. The soap opera *Passione* (Globo TV) and the results of the survey “Life in Chapters” are used as principles for questioning and basis to the conclusions achieved.

KEY-WORDS: Identity; Telefiction; Soap Opera; Interculturality.

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática ‘Comunicação Audiovisual’, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 8º. semestre do Curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC-Minas, email: rafael.drumond@yahoo.com.br

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC-Minas, email: josémarciobarros@hotmail.com

⁴ Pesquisa financiada pelo PROBIC/PUC-Minas (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da PUC-Minas), realizada no decorrer de 2010. A investigação executou uma análise possível de mediações teledramatúrgicas com base na observação sistemática de dois contextos diferenciados de recepção doméstica da telenovela *Passione*.



Nota Introdutória

O presente artigo inicia-se com uma reflexão teórica sobre o papel da teleficção enquanto agente de promoção de identidades e identificações socioculturais, entrevedo assim uma potência das narrativas do gênero ao homogeneizar discursos, imaginários e percepções em torno de simbologias dotadas de representatividade nacional. Para tanto, interpõe-se duas perspectivas de análise: aquela que outorga poderes de opressão simbólica aos produtores de mídia (BOURDIEU, 1997) e uma segunda que considera a participação ativa dos intérpretes nos processos de significação e apropriação semântica dos produtos de comunicação (HALL, 1973); além disso, aponta-se uma leitura ternária, desenvolvida por teóricos como Martín-Barbero (2006), que equaciona o ideologismo político-mercadológico dos enunciados midiáticos aos processos de mediação verificados em singularidades que só produzem sentidos através de interações contextuais.

Posteriormente, este artigo tomará como objeto empírico a telenovela *Passione*, trama exibida de maio de 2010 a janeiro de 2011 pela Rede Globo de Televisão. A escolha pela trama se deve à problematização acerca da apropriação teledramatúrgica de *elementos culturais estrangeiros*. A primeira fase do folhetim construiu-se, narrativa e dramaticamente, a partir da exploração do contraponto entre núcleos de personagens brasileiros e italianos. Dividida em dois contextos espaciais diferentes, o trânsito entre uma realidade e outra foi fundamental para formação do imaginário e da fantasia teleficcional; do título da trama ao modo peculiar de fala dos personagens europeus, a interculturalidade marcou o folhetim assinado por Sílvio de Abreu.

Assim, a discussão deste trabalho volta-se para exploração da alteridade cultural enquanto elemento de criação fictícia. Como premissa básica e sabida, coloca-se o elevado grau de caricaturização etnológica, verificado na teledramaturgia a partir de um processo de construção fabular que estereotipa até mesmo a cultura nacional.

Por fim, com base no trabalho de campo e na observação sistemática realizados na pesquisa da qual esse artigo se desdobra, colocam-se as possibilidades de leitura e apropriação de duas unidades distintas de recepção para a telenovela *Passione*, sobretudo no que diz respeito à relação entre os núcleos nacionais e o estrangeiro.

O Brasil das Telenovelas



A telenovela é o principal exemplar da indústria cultural do Brasil, exportada a vários países do mundo. Tanto quanto o futebol, a teledramaturgia é um elemento de cimentação sociocultural, pois através da projeção de um território televisivo comum, cria-se e recria-se diariamente uma *comunidade imaginada*⁵ entre os membros da audiência. Assim, “*a telenovela não apenas reproduz valores, mas também configura um movimento que constantemente atualiza o ethos*⁶ *contemporâneo*”. (SIMÕES, 2006, p.5).

A televisão é a mídia mais acessível para a população em geral, além de possuir penetração em todas as classes sociais, o que a torna o veículo de mídia mais representativo da população brasileira. Seja através da sondagem do mundo real ou de um mundo apenas desejado, seja através de universos concretos ou fantasiosos, da abordagem mais política ou da mais idiossincrática, o fato é que a ficção televisiva tem um poder único de, através de imagens e conteúdos, dar forma à experiência sociocultural de suas audiências. (ALBUQUERQUE; ROCHA, 2006).

A relação interativa entre produção e recepção é responsável por um diálogo entre aquilo que se exhibe e aquilo que se vive, operando uma dialética de inclusão das audiências em torno de uma comunidade de sentidos ficcionais. A construção de uma *nação narrada* (BHABHA *apud* LOPES, 2010) ou de uma narratividade nacional amplamente difusa torna a teleficção um elemento propriamente brasileiro de reconhecimento nacional, uma vez que a sintaxe teledramatúrgica permite a adesão simbólica da audiência a um universo de compartilhamento sógnico.

Assim, a telenovela é capaz de referenciar a elaboração de um repertório comum para os espectadores a partir da reiteração de elementos que caracterizam um modo de vida eleito pelo povo brasileiro como marca substancial de sua personalidade etnológica. Nessa medida, a teledramaturgia balizaria os princípios para a interpretação das construções sógnico-culturais apresentadas por ela, como por exemplo, o conceito de família, de homem, mulher, assim como em torno das problemáticas sociais retratadas pela ficção.

Essa abordagem aproxima-se de um dos pilares constitutivos dessas narrativas, que é o objetivo perene de estabelecer pontes de identificação entre a audiência e os conteúdos

⁵ O conceito de “comunidade imaginada” (ANDERSON *apud* LOPES, 2002) refere-se à identificação coletiva desenvolvida pela população das nações européias com o surgimento das línguas nacionais e da imprensa. Esse conceito foi apropriado por Lopes (2002), na medida em que a telenovela é responsável pela criação de padrões de comportamento nas audiências, que se estendem desde a rotina diária estabelecida a partir do palimpsesto televisivo até a vivência do ethos teledramatúrgico. Essa construção alicerça a sociedade sobre bases referenciais comuns e são capazes de estabelecer um espaço de convergência do imaginário coletivo.

⁶ A interpretação do termo “ethos” deve ser analisada a partir da sociologia contemporânea, em especial do pensamento de BOURDIEU (1989). Nessa leitura do conceito, o ethos corresponde aos princípios interiorizados que guiam de forma inconsciente a conduta do sujeito.



televisionados. Entretanto, essa construção identitária também pode ser analisada por outro prisma, e ser vista como forjamento de uma entidade sociológica, linguística e até mesmo histórica capaz de produzir uma noção de brasilidade que existe mais enquanto projeto do que enquanto prática. Além disso, as expressões culturais regionais do Brasil, principalmente aquelas de traços mais marcantes, como a sulista ou a nordestina, acabam sendo tratadas de maneira redutora ou folclorizante, abordadas sob o ponto de vista de uma elite nacional concentrada na região sudeste do país (PRIOLLI, 2000).

Para além de juízos valorativos sobre a questão, coloca-se que a busca por um alcance extenso de comunicabilidade é fator determinante para a produção teledramatúrgica. Nessa medida, a transmissão via televisão, veículo de massa onipresente na cultura sociomidiática do país, faz da telenovela uma narrativa da coletividade, isto é, um produto simbólico consumido por um público de segmentações múltiplas. Dessa forma, as construções identitárias propostas pela teleficção adquirem uma diversidade considerável de tratamento, pois sobre ela perpassa a responsabilidade de atingir milhares de subjetividades.

E, se por um lado, o público não se segmenta – ou se segmenta a ponto de ser impossível prever uma catalogarização eficiente –, por outro, a narrativa e o enredo desse tipo de dramaturgia fragmenta-se na razão da heterogeneidade de sua audiência: com valores que vão do popular ao supostamente artístico; por posturas que oscilam entre a educomunicação e o entretenimento populista; pelo inchaço narrativo das tramas, sobretudo através de personagens que crescem em número e superficialidade de abordagem; ou ainda, pelas cotas de *merchandising* social. Por essas características, e outras, a telenovela se tornou uma insígnia da diversidade cultural brasileira, expressando identidades que, muitas vezes, não passam pelo controle racional e consciente das empresas e agentes de produção do gênero.

Além disso, a partir das demandas silenciosas de uma audiência plural, surgem tramas igualmente diversas: do enredo à estética e dos textos aos personagens, a identidade teledramatúrgica se tornou uma bricolagem de estilos e olhares: autor(es) que cria(m), diretor(es) que executa(m), atores que dão vida e uma equipe cinematográfica que garante a profissionalização do processo; e, por fim (mas desde o início), os incontáveis membros das audiências, aqueles que, singularmente, sancionam ou não o que veem através do controle remoto; aqueles que, na unicidade de atos que não possuem significância, alcançam, por afinidade de gostos ou desgostos, uma forma de comunicação com os produtores de mídia. Todos fazem da telenovela um produto, por excelência, de pluri-subjetivação.

Jacks (1994) coloca ainda que o texto televisivo fornece não apenas possibilidades de identificação imediata, e que, a inacessibilidade aparente de certos *estados de ser* pode



funcionar, para as audiências, como instrumento de reflexão, estímulo e desafio. Esse processo acontece tanto no nível pessoal, do telespectador que faz da assistência ficcional uma possibilidade de revisitar conceitos próprios, como num plano macrossocial. Mesmo que esvaziada de sentidos, essa segunda abordagem aponta um horizonte que faz da teleficção um território interessante para o cultivo de práticas e reflexões exemplares capazes de engendrar valores de cidadania e transformações sociais verdadeiras.

Para encerrar esse tópico de análise, acrescentam-se as teorizações de Martín-Barbero (2006), pensador que problematizou como poucos o jogo complexo de absorção sociocultural da difusão verticalizada dos produtos comunicacionais. Num primeiro sentido, de natureza crítica, o teórico frisa as mudanças provocadas pela inserção das novas tecnologias ao cenário globalizado. Sobre esse processo, ele destaca os efeitos dissociadores do mercado, cuja lógica impregna de vazio as relações de troca e impede a formação de vínculos societários estabelecidos por tradições e solidariedades orgânicas. Mais do que isso, ele aponta o risco da perpetuação dessa ideologia através das possibilidades de dominação que emanam das novas tecnologias comunicativas, eficientes motores de inserção das culturas no espaço e no tempo mercadológico. Afinal, para o teórico, a televisão é “*socialmente produtiva*”, densificadora das dimensões rituais da política e canal direto aos imaginários e gostos populares.

Entretanto, do ponto de vista da cultura, o autor amplia a abordagem acerca dos discursos e do texto televisivo. Coloca assim que todos os indivíduos, instituições, produtos de comunicação, mercadorias são, a um só tempo, objetos e sujeitos culturais. Magma primordial da sociedade, é sobre ela que se plasma os princípios norteadores de toda conduta, é a partir dela que se sedimentam os *habitus* que formam psiquismos e personalidades; é no plano cultural que, como em nenhum outro, se originam, se justificam e se é possível entender as mediações que caracterizam os processos de subjetivação. Dessa forma, o que o autor propõe é uma leitura sociocultural que equacione, ainda que numa razão de desigualdade, os pressupostos textuais dos meios com as pretensões e intenções decodificativas das audiências; que enxergue no discurso televisivo um horizonte de significação sempre cambiável pelos horizontes de apropriação dos sujeitos em situação.

Mundialização Relativa

Assim como nas décadas passadas o Nordeste do Brasil servia com mais frequência à cenografia dos folhetins televisivos, hoje, a interculturalidade teleficcional alcançou os territórios estrangeiros. Essa inserção possui vários objetivos: oferecer diversidade sócio e



temática aos enredos, conquistar telespectadores a partir do olhar e da curiosidade pelo não-familiar, inserir a telenovela no mercado midiático global, gerar publicidade espontânea para as tramas, singularizar as produções a partir de atributos socioculturais atípicos.

A conquista de ambiências internacionais e a inserção de formas estrangeiras de sociabilidade na teledramaturgia brasileira se dão em um momento de integração dos suportes e conteúdos produzidos por uma já perceptível cultural global, isto é, aquela que se ancora num repertório significativo supranacionalizado. Essa leitura é rechaçada por outra, de crítica anti-imperialista, que questiona a globalidade desse território simbólico a partir da unilateralidade de princípios e valores marcadamente primeiromundistas.

Mas, no caso da telenovela brasileira, objeto desse artigo, percebe-se que a questão dos *atributos nacionais do gênero* estabelece um contrato de leitura que pouco permite a interpretação crítica supracitada. A teledramaturgia envolve uma relação de consumo em longo prazo, firmada por sujeitos já cientes do dispêndio de tempo exigido pela narrativa seriada. A inserção da telenovela no mercado midiático global se dá por um mecanismo inverso àquele percebido nas práxis internas de assistência: enquanto aqui, a audiência se desqualifica enquanto público específico (ainda que haja graus diferenciados – e inferíveis – de participação e envolvimento social com a teledramaturgia), no exterior, esse consumo é feito por grupos de audiência tracejáveis. Nos EUA, por exemplo, parte substancial do público de telenovelas encontra-se nas comunidades de imigrantes latinos que habitam com expressividade o país. Outro exemplo é a Globo Internacional, canal de veiculação mundial dos conteúdos produzidos pela emissora carioca que é assistido por um grande número de brasileiros que não mora no país. Por fim, mesmo os telespectadores que não se filiam socioculturalmente aos países produtores de telenovela são aqueles que se identificam com o imaginário e o modo de contar desse tipo de teleficção; essa cultura de consumo está longe de ser mundializada, no sentido amplo do termo, ainda que encontre respaldo nas mais diversas regiões do planeta.

Pelo exposto não se pretende afirmar uma pseudo-internacionalização da telenovela enquanto produto de exportação midiática. Afinal, a teledramaturgia brasileira, notoriamente aquela produzida pela Rede Globo, agregou valores que associam as produções do gênero a atrações de qualidade, adquirindo assim competitividade no mercado mundial. O que se coloca é que a teledramaturgia, o folhetim de longa duração, prevê um modelo de serialização que não se afina com os contratos de leitura mais suscetíveis à crítica contra-hegemônica, isto é, aqueles que, por um determinado ponto de vista, são gestados por uma relação de consumo descartável e cambiante.



Além disso, tal como nos produtos globais evidencia-se uma assimetria cultural nas relações de troca simbólico-midiática, na telenovela, as identificações brasileiras se sobrepõem às exteriorizadas, denotando uma relação de desigualdade entre universos culturais distintos. Porém, nela, a balança pende para valorização dos elementos nacionais, afinal a razão de ser da telenovela é o seu público interno. Assim, constata-se um movimento de *nacionalização teledramatúrgica das culturas não brasileiras*. Nesse sentido, a crítica a uma universalização de formas verticais e unilateralizadas de mídia não se aplica ao caso aqui analisado.

Por outro lado, sugere-se uma interrogação sobre a raiz dos pressupostos de subjugação cultural, do plano político ao econômico; isto é, se uma identidade aparentemente autóctone, experimentada em outros níveis e instâncias de organização sociocultural, não se origina desse mercado impositivo de sentidos hegemônicos.

Um estudo de caso: A telenovela *Passione*

Uma primeira análise que surge quanto à presença de culturas estrangeiras na teledramaturgia nacional é aquela pautada pela necessidade de êxito comercial desses produtos no mercado global (LOPES, 2010). *Passione* escancara essa tendência uma vez que parte do núcleo central da narrativa vivia em outro país, tal qual aconteceu em telenovelas recentes do horário nobre da Rede Globo (Caminhos das Índias, 2009; Belíssima, 2006; América, 2005; Esperança, 2003; O Clone, 2002; Terra Nostra, 2000).

A trama de Sílvio de Abreu construiu-se narrativa e dramaticamente a partir do contraponto de dois contextos espaciais: a metrópole brasileira São Paulo e a pitoresca ruralidade de Toscana, na Itália. No primeiro sentido, isto é, o narrativo, o ponto de partida da trama foi a disputa pela herança de um desconhecido residente no território europeu. No segundo, aquele que tonifica dramaticamente o folhetim, a descoberta desse desconhecido significava o reconhecimento de uma maternidade negada.

As primeiras imagens da telenovela, gravadas no país italiano, envolveram os principais atores de *Passione*. Na seção de ‘entretenimento’ dos *sites* de notícia, assim como nos programas televisivos do gênero, o acontecimento gerou repercussão, adiantando ao telespectador o universo temático da próxima novela do horário nobre da Rede Globo. Além disso, as imagens lá geradas garantiram conteúdo teledramatúrgico para quatro meses de exibição do folhetim. Os principais episódios foram gravados na Itália, sendo que, aqueles



complementares ou de transmissão avançada passaram a ser encenados na Central Globo de Produção, no Rio de Janeiro.

Constata-se assim a utilização de territórios estrangeiros como chamariz visual e estimulador imaginativo do público telespectador. O universo ficcional apresentado pela diversidade sociocultural, nesse momento, instiga o televidente com as possibilidades do que está por vir. O anúncio de uma nova jornada teledramatúrgica se exclama com a proposta de familiarização que se antevê ao, então, desconhecido.

Vale também destacar que foi em Toscana que duas personagens de *Passione* se encontraram para travar o diálogo que resumiu todo o princípio dramatúrgico da trama⁷. Na ocasião, duas grandes atrizes brasileiras (Fernanda Montenegro e Aracy Balabanian) encenaram um dos mais potentes conflitos do universo significativo do melodrama: a mãe que gere contra a mulher que cria, ambas carregadas de razões legítimas. No caso da novela de Sílvio de Abreu, o diálogo se deu em meio às ruínas de uma construção italiana, sugerindo sentidos potentes para o enlace que ali se desenvolvia. A gravação, realizada antes do início de exibição de *Passione*, permitiu à cena uma partitura audiovisual bem cuidada, um verdadeiro exercício de plasticidade artística que geralmente não se sustenta na fase acelerada de produção dos capítulos. Toda essa construção aurática amparou-se sobre o encantamento produzido pelo deslocamento espaço-temporal das belezas italianas.

E, em *Passione*, a Itália não foi apenas um cenário diferenciado para os conflitos da novela. Um núcleo de personagens residia ali, representando dessa forma uma identidade cultural de um povo não-brasileiro. Quanto à italianidade retratada, percebe-se um esforço claro da equipe produtiva em demarcar a diferença cultural a partir dos caracteres linguísticos. Na trama, apesar de português e italiano serem, ficcionalmente, idiomas de comunicação fluida, havia uma distinção fonética entre os representantes de uma cultura e outra. No caso europeu, algumas palavras reais da língua misturavam-se à italianização de outras, ou ainda, a uma maneira carregada de falar o português.

A italianização do português funciona então como signo da caricaturização cultural empreendida pela teleficção: o abasileiramento do modo italiano de vida revela a superficialidade do olhar teledramatúrgico para exogenia cultural. De certa forma, o italiano que fala alto e organiza-se social e profissionalmente por estruturas de bases familiares representa um modo universal de conceber a identidade étnico-cultural desse povo, ideia esta bastante contingente com a mitologia família-negócios-máfia que tipologiza o imaginário do

⁷ Cena disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=7ubXspULS5Q>.



país. Porém, a apropriação desse universo significativo se dá, sobretudo, a partir do encontro dessas características com aquelas que possuem afinidades culturais com aquelas percebidas no Brasil. Na ficção, os valores familiares representam a lógica de uma sociedade alicerçada na herança tradicional da solidariedade sanguínea, além de substanciar a tensão melodramática mais propulsora do fazer teleficcional: o drama do reconhecimento (MARTÍN-BARBERO, 2006). Para além do desdobramento romântico que caracteriza e rotula a produção de novelas latino-americanas, no Brasil, as questões que envolvem relações de família costumam orientar toda elaboração narrativa e dramática dos enredos. Nessa medida, *Passione* apresentou personagens que, mesmo orientados por uma fábula mundializada, estavam plenamente adaptados à crença e aos *habitus* socioculturais dos telespectadores nacionais. Essa possibilidade explica a ausência de tramas que abordem outros modelos de composição social e familiar (como os orientais ou, até mesmo, tribos indígenas do próprio país).

Além da questão familiar, esboça-se nesse estereótipo um modelo de homem bastante condizente com o perfil heróico que traçamos na teledramaturgia, dita, de raiz: o homem forte, muitas vezes sem conhecimento, mas de orientação honesta e digna, aquele que faz do trabalho uma plataforma de conhecimento e parâmetro de conduta. Nota-se assim que o italiano de voz grave e assertiva filia-se ao perfil confiante dos protagonistas masculinos das telenovelas brasileiras, um sujeito firme, bravo e (quase) incorruptível. Em *Passione*, o personagem de Tony Ramos encarnava esse espírito; o mocinho, “nem tão moço”⁸ do galã global sintetizava a construção de um tipo que, destituído de dotes físicos ou de força bruta, denotava tais valores de conduta e personalidade.

A partir do exposto, propõem-se duas reflexões: aquela que problematiza a relação entre a utilização de imaginários extra-nacionais na teledramaturgia e outra que, pensa essa adesão como estratégia de inserção comercial desse tipo de produto no circuito midiático mundial.

No primeiro sentido, frisa-se e ratifica-se que a incorporação de culturas estrangeiras atende, com frequência, a um processo legitimador da identidade nacional. Por exercícios de alteridade (a mulçumana que esconde o corpo enquanto a carioca desfila com roupas de banho por Ipanema) ou afirmação de valores próprios (indianos, italianos, marroquinos ou americanos que vivem e pensam como brasileiros), percebe-se que a prática de interculturalidade na ficção é marcada pela assimetria de relação entre os elementos nacionais e aqueles importados da cultura global. À moda antropofágica, produzimos uma versão

⁸ Palavras de Silvia, telespectadora acompanhada pelo trabalho de campo da pesquisa “*A Vida em Capítulos*”.



abrasileirada de tipologias socioculturais estrangeiras, geralmente reduzindo-as a elementos de contextualização ficcional.

Assim, o que, teoricamente, poderia dizer de um espírito mundializador do *ethos* teledramatúrgico acaba reduzido a um fator de estilização narrativa, quase sempre afinado às tendências e movimentos culturais reconhecidamente visíveis nas audiências internas do país. A nação narrada ou a comunidade imaginada e projetada pelo território virtual da televisão não atinge assim a extensão planetária que os folhetins sugerem. Mais do que isso, pouco contribui para o desenvolvimento de uma consciência de abertura à diversidade cultural, uma vez que, esse tipo de tratamento midiático, quase sempre, envolve uma superficialidade que não dá conta da multiplicidade identitária dos povos representados.

Mas se o *ethos* teledramatúrgico permanece immanentemente nacional, por outro lado, enquanto estratégia de conquista de mercados globais, a utilização de formas díspares de estruturação sociocultural agrega valores competitivos ao produto de mídia.. A chamada de *Passione* na Globo Internacional, feita após o término da narrativa, retoma um número de imagens italianas que não reflete o peso do núcleo na trama. Com dublagem em espanhol e legendas em inglês, a telenovela vende-se ao mundo com a oferta de uma história entre duas temporalidades distintas: a cosmopolita São Paulo e a pitoresca Toscana. Pelos olhos da cultura italiana em questão, a novela pode (ou não) ser vista pelo prisma ridicularizante daqueles que falam sem conhecimento de causa; mas, de forma geral, para os mercados que, tal qual o nosso, desconhecem a natureza étnico-cultural desses europeus, a italianização da brasilidade é um convite a outros lugares de mediação e identificação. Aqui, não importa a fidelidade do registro etnográfico, mas sim, a viabilidade pictográfica das culturas globais em fornecer espaços simbólicos comuns à mercados transnacionais.

Vale ressaltar que a ficção que dialoga interculturalmente com outras nações conchama elementos de identificações estrangeiras, alinhando-se assim à tendência de produção midiática desterritorializada. Mas, por outro lado, a base substancial das narrativas, sobretudo do ponto de vista dramático, continua sendo pautada por valores e ânimas tipicamente nacionais, ou, ao menos, reconhecida pelos modelos tradicionais de significação sociocultural.

Uma Análise de Mediação

A pesquisa de recepção e mediação *A Vida em Capítulos* utilizou-se de uma metodologia antropológica – a observação sistemática – para traçar um perfil de dois contextos distintos de assistência teledramatúrgica: uma família de classe popular, residente



numa favela de Belo Horizonte/MG, e outra, de classe média, moradora de um bairro tradicional da mesma cidade. A primeira família era formada por um número maior de componentes (a matriarca, três filhos e um neto), sendo todos os adultos trabalhadores de baixa renda. Já a segunda era composta por um casal e o filho único da união. Nesse caso, tanto o pai como a mãe são professores universitários.

Essa investigação empírica pautou-se, sobretudo, por um olhar que buscasse pistas ou evidências da ocorrência de mediações possíveis no processo de apropriação narrativa e dramática da telenovela. Tal como o esperado, os resultados do trabalho indicaram singularidades nessas interações, promovidas por condições subjetivas e identitárias típicas das individualidades: a mãe que pensa diferente de um filho, a mulher de um homem, o olhar do mais novo que não encontra o do mais velho. Em outra medida, elas indicaram a sintonia de certas sensibilidades e percepções sobre a trama teledramatúrgica: a família católica que, em coro, condena a personagem que aborta ou, ainda, a formação familiar que não identifica humor nos personagens pastelizados da trama, mas sim nos antagonistas de *Passione*. Esse segundo grupo de mediações, de caráter sociocultural, reverberado pelos laços tradicionais de afetividade familiar, permitiu o diagnóstico de perfis quase antagônicos para os dois grupos em questão.

Entretanto, se a diferença se fez traço fundamental na apropriação das famílias acompanhadas, por outro lado, ganharam destaque aqueles poucos pontos onde as interpretações dos signos televisuais se encontraram. Entre eles, está a rejeição ao núcleo italiano da novela. Karine, uma jovem mãe solteira, membro da família de classe popular, num capítulo quase todo ambientado em Toscana, chegou a perguntar: “*Ué, que saco, não vai ter cidade hoje não?*”. Já Sílvia, professora de história da arte e bancária, certa vez discursou: “*O propósito de demarcação cultural de outro povo virou um elemento de estranhamento. A decodificação da fala possui um status muito primário para compreensão da mensagem*”.

A razão do estranhamento desses espectadores explica-se pela baixa abertura da audiência à doses exageradas de experimentalismo teleficcional. Dessa forma, como a telenovela é um produto comercial, sua principal característica enquanto narrativa é a *funcionalidade* do enredo. Isso se deve à necessidade de adaptação dos enunciados televisivos às expectativas e faculdades de consumo da audiência, vista quase sempre de forma genérica pelo setor produtivo. Esse público receptor, em grande parte, almeja pelo conforto da previsibilidade na lógica narrativa operante, uma vez que, na telenovela, o espectador busca, sobretudo, por *reconhecimento e identificação*. Esta postura do televidente médio define uma situação na qual o experimentalismo dificilmente é bem aceito, pois sobre ele perpassa a



sensação de desconforto. Enquanto no público cinematográfico – e artístico, de forma geral – esse deslocamento possui um valioso poder de releitura e questionamento, na televisão, ele é encarado como algo inóspito, avesso, não-familiar.

Interessante então que as opiniões das duas unidades de recepção quanto ao reforço simbólico da cultura italiana tenham se encontrado na rejeição. A par de características pessoais, sociais e cotidianas diferenciadas, essas pessoas não viam na mistura proposta por *Passione* elementos de identificação próprios. A menina que aborta e a vilã que agrada pelo senso de humor, ainda que passíveis de (des)gostos variados, já se encontram mais ou menos reconhecidas pelo telespectador como figuras do imaginário teleficcional. O problema não é travar com a dramaturgia uma relação de resistência ou oposição no plano da identificação, mas sim, não estabelecer com ela pontos de referência interpretativa. Com exceção das belas imagens que coloriram os primeiros capítulos da novela, os episódios que se passavam na Itália eram vistos de forma secundária àqueles agenciados nos núcleos brasileiros. Mais do que isso, para ambas as famílias ficou a sensação de que novela “*engrenaria*”⁹ com a vinda dos italianos para o Brasil.

Considerações Finais

As telenovelas revelam um potencial singular enquanto norte simbólico de formação identitária. Elas constituem um produto que, do ponto de vista da enunciação, sugere leituras críticas quanto à concentração dos meios técnicos no Brasil; mas que, por outro lado, pela ótica dos intérpretes, evoca possibilidades sempre múltiplas de apropriação. Difícil torna-se então, discorrer de forma totalizadora sobre identidades televisuais, assim como sobre as suas possibilidades de consumo por tantas outras identidades pessoais, ainda mais inumeráveis. Nessa medida, nem o trabalho reflexivo sobre o produto acabado da telenovela e tampouco a pesquisa de audiência empírica e pontual são capazes de abraçar a expressividade do fenômeno sociocultural presente na produção teledramatúrgica do país.

Quando a construção teledramatúrgica utiliza-se de elementos impróprios às realidades nacionais, surge uma problematização quanto à remodelação identitária oferecida pela apropriação de novos significantes culturais. As razões dessa mundialização do universo teleficcional podem ser atribuídas à: (1) dispersão da audiência e necessidade de fidelização de públicos, justificadas pelo aumento da oferta televisiva nos últimos anos; (2) busca por

⁹ Palavra de Sílvia.



uma abordagem que desregionalize as temáticas retratadas, pois a novela, enquanto produto de exportação, deve comunicar tanto aos mercados nacionais quanto a realidades estrangeiras; (3) crise da própria teledramaturgia, que, diante do surgimento de novos formatos e do atual contexto sociomidiático, não mais alcança o *status* prestigioso de poucos anos atrás; (4) o próprio espectador, que, adaptado à tecnologia televisiva, não se fascina com a fantasia teledramatúrgica com a mesma facilidade de outrora.

Assim, a partir de um estudo de caso da telenovela *Passione* percebe-se que esse esforço de mundialização e interculturalidade ficcional é mediado de forma consciente por uma visão de mundo que mais identifica modos brasileiros de viver, agir e pensar que propriamente aqueles de caráter estrangeiro. Seja porque o reconhecimento é parte substancial de onde os telespectadores retiram o prazer dos hábitos de assistência ficcional, seja porque o exercício criativo da teleficção envolve um processo de pesquisa sempre subjugado à narratividade dramática dos folhetins, o que se sobrepuja dessa inserção de culturas não nacionais são as suas apropriações enquanto elementos de construção iconográfica da cenografia e do imaginário ficcional. Se podemos falar numa relação de hibridização entre o estrangeiro e nacional devemos nos atentar para a assimetria dessa conjugação, sendo mais correto pensar numa apropriação que abrasileira o exotismo de realidades díspares.

De qualquer forma, a teleficção que se nutre de elementos estrangeiros permite um deslocamento imaginário que, pelas vias da fantasia, conquista o telespectador, assim como, pela ótica do conteúdo, mantém-se a oferta dos pressupostos de identificação que sustentam a assistência contínua da teledramaturgia no país.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, E. C. P. T. de; ROCHA, M. M. da. **A telenovela:** técnicas de criação do popular e do massivo. In: CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE PESQUISADORES EM COMUNICAÇÃO, 8, 2006, São Leopoldo. **UNirevista** – Vol. I, nº3. Disponível em: <<http://www.unirevista.unisinos.br>>. Acesso em: 1 Jul. 2011.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.



_____. **Sobre a televisão:** seguido de a influência do jornalismo e os jogos olímpicos. Rio de Janeiro: Ed. J. Zahar, 1997.

HALL, S. **Codificação/decodificação.** In: L. SOVIK (org.). **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

JACKS, N. **Televisão e Identidade nos Estudos de Recepção.** In: A. NETO; J. L. BRAGA e S.D. PORTO (orgs.). **Brasil:** Comunicação, Cultura e Política. Rio de Janeiro: Diadori, 1994.

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia Estrutural.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

LOPES, M. I. V. **Narrativas televisivas e identidade nacional:** o caso da telenovela brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25, 2002, Salvador. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP14LOPES.pdf>. Acesso em 13 Jun.2011.

_____. **A telenovela como narrativa da nação:** Para uma experiência metodológica em comunidade virtual. Signo y Pensamiento, v. XXIX, 2010. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3631408>>. Acesso em 19 Jun.2011.

LOPES, M. I. V. ; OROZCO GÓMEZ, G. **Observación de la ficción televisiva en ocho países iberoamericanos:** Comunicación y Sociedad (Guadalajara), v. 13, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-252X2010000100002&script=sci_arttext>. Acesso em: 13 Jun. 2011.

MARTIN-BARBERO, J. **Dos Meios às Mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. 4^a.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. **Os exercícios do ver:** Hegemonia audiovisual e ficção televisiva. 2^a. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2004.



PRIOLLI, G. **Antenas da Brasilidade**. In: E. BUCCI. **A TV aos 50**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000. p.13 – 24.

SIMÕES, P. G. **Telenovela e vida social: construção do ethos contemporâneo**. In: CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE PESQUISADORES EM COMUNICAÇÃO, 8, 2006, São Leopoldo. UNIrevista – Vol. I, nº3. Disponível em: <<http://www.unirevista.unisinos.br>>. Acesso: 19 Jun.2011

WOLF, M. **Teorias da Comunicação**. Lisboa: Presença, 2002.