

A fragilidade do acordo ficcional no realismo de “Em Família”: sobre a criticidade do receptor de telenovelas¹

Claiton César CZIZEWSKI²

Anderson Lopes da SILVA³

Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR

Resumo

O artigo propõe uma discussão teórica acerca do acordo ficcional de Umberto Eco lido a partir da telenovela “Em Família”, de Manoel Carlos, em exibição desde o início de 2014 na Rede Globo de Televisão. Objetiva-se, assim, apresentar as fragilidades deste acordo no realismo de sua trama e o poder de criticidade do espectador ao lidar com tal questão. A metodologia usada é a leitura do objeto empírico a partir dos vieses das mediações socioculturais e do circuito da cultura, ambos pertencentes aos Estudos Culturais. Como consideração final é possível colocar que o pensamento crítico do receptor é exponenciado pela exposição de comentários nas redes sociais e, mais ainda, pelo acesso e fruição de outras formas narrativas que não apenas as da televisão aberta.

Palavras-chave: acordo ficcional; telenovela; realismo; receptor; cultura televisiva.

Introdução

A telenovela brasileira é um elemento muito representativo de nossas matrizes culturais e formadoras da ideia de brasilidade desde seu início na década de 1950 (com “Sua Vida me pertence”, TV Tupi, 1951) e, com mais força, a partir de Beto Rockfeller (TV Tupi, 1968). Junto ao reconhecido “modelo brasileiro” de produção em Martín-Barbero (2009), o formato industrial adquirido pelo *modus faciendi* de nossa teledramaturgia adentra cotidianamente as casas de milhares de brasileiros. Uma telenovela que, ao lidar com a projeção e a identificação daqueles que a consomem, é também “amada e odiada” na mesma intensidade por acadêmicos e estudiosos do assunto, isto é, provoca posicionamentos polarizados numa clara acepção dos “apocalípticos e integrados” de Umberto Eco.

¹Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

²Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná. Especialista em Comunicação Audiovisual pela PUCPR e jornalista pela UPF. E-mail: claitoncesarc@yahoo.com.br

³Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná. Especialista em Comunicação, Cultura e Arte pela PUCPR e jornalista pela FACNOPAR. Membro do NEFICS (Núcleo de Estudos em Ficção Seriada) da UFPR e Bolsista da Capes. Email: anderlopps@gmail.com

E é justamente em Eco que este trabalho se sustenta ao apresentar logo no início uma visão acerca do conceito de “acordo ficcional” e sua construção e solapamento dentro das narrativas seriadas. A partir do entendimento do acordo como elo entre a trama e o telespectador, o artigo direciona a discussão para a criticidade do receptor em dois momentos: primeiro a partir do Circuito da Cultura em Richard Johnson, e, de modo lacônico, a partir da Teoria das Mediações em Martín-Barbero.

Após esta localização da recepção no escopo dos Estudos Culturais, o trabalho segue apresentando a telenovela como um produto cultural genuinamente brasileiro que não apenas constrói identidades sobre a nação, mas também coloca em pauta assuntos sociais que dificilmente seriam debatidos em outras esferas e com acesso tão amplo a milhares de receptores.

A discussão caminha para o fim ao colocar o estilo narrativo de Manoel Carlos em foco, mostrando a predileção pelo cotidiano e o realismo estampado em suas telenovelas. E, finalmente, a partir de apontamentos, a fragilidade do acordo ficcional de “Em Família” é mostrada pela crítica especializada em teledramaturgia e pela forma como reverberam os problemas relativos às “idades de personagens *versus* idade de atores” e “fases de tempo tumultuadas” a partir dos receptores nas redes sociais.

O acordo ficcional: o elo entre a narrativa seriada e o telespectador

As narrativas seriadas televisivas produzem uma ficção que pode ser encarada como realista, como realista-naturalista, épica e até mesmo que se arrisca pelas trilhas do realismo fantástico. Todas estas características podem ser facilmente observadas durante a evolução das muitas telenovelas realizadas no Brasil (DUARTE; SILVA, 2012).

Entretanto, independente de seu estilo, a telenovela (e outros gêneros narrativos da ficção) trabalham com um conceito que explica muito bem a relação entre os que a consomem e a trama que é exibida. Tal conceito é chamado de acordo ficcional por Umberto Eco⁴ e diz respeito ao momento em que o sujeito realiza um contrato entre sua leitura e o narrador, de tal modo que “finge” acreditar piamente na história, seus acontecimentos, personagens e desenrolar (ECO, 1994, p. 81).

⁴ A leitura conceitual do autor continua por termos correlatos como a “suspensão da descrença” em S. T. Coleridge (1782-1834) – especificamente naquilo que nos faz compreender e aceitar como plausível o que é relatado em fábulas, por exemplo – e a expressão de que o “autor simplesmente finge ao dizer a verdade” em J. Searle (1932-) – a partir de uma visão individual deste sujeito-autor que sempre ficcionaliza o mundo ao seu modo, seu estilo e de acordo com os mecanismos narrativos disponíveis (ECO, 1994, p. 81).

O processo de acordo ficcional torna-se muito mais fácil (ou menos exigente por parte do espectador) em narrativas como “Saramandaia” (1976), “Roque Santeiro” (1985), “Vamp” (1991), “Fera Ferida” (1993) ou “A Indomada” (1997), todas no nível discursivo de uma história que trazia elementos pertencentes ao realismo fantástico parcial ou integralmente em seus personagens e ações – mesmo que ancoradas, como uma forma de fio narrativo intracapitular, em locais e tempos plausíveis para a ocorrência da história. Isso porque estas narrativas têm o poder de nos enveredar por uma ficção mágica, uma ficção que é comparável ao “Era uma vez...” dos contos de fada: um mecanismo introdutório que localiza o leitor/telespectador acerca de um mundo onde tudo é possível, onde tudo pode ocorrer por mais inexplicável ou irrealizável no mundo real.

Já as telenovelas que prezam pelo realismo e que tratam de assuntos do cotidiano, de preocupações que as pessoas lidam diariamente e com personagens críveis, ao firmarem o acordo ficcional com o telespectador precisam munir-se de verossimilhança a cada cena, situação e tema abordado. Isso porque ao tratar deste tipo de trama requer-se que elementos do mundo real possam fazer parte da história: o uso de *merchandising social* é um destes exemplos, isto é, a discussão de assuntos de cunho político, social, religioso ou cultural que aparecem na vida real dos sujeitos e são representados de modo sutil e pertencente a determinados núcleos da história.

Outros elementos são a inserção de festividades e datas comemorativas que ocorrem paralelamente ao andamento da telenovela, de comentários sobre algum fato importante tirado do noticiário nacional⁵, da linguagem coloquial e das gírias provenientes do tempo presente, etc.

Sabendo da existência de tal acordo ficcional é preciso localizar o espaço no qual sua existência é possível dentro da televisão, já que a visão trazida por Eco fixa-se na literatura. Para isso é interessante observar que François Jost apresenta três mundos potenciais na emissão televisiva, a saber: o mundo real, o mundo fictivo e o mundo lúdico.

Lacônicamente pode-se entender o mundo real como o representante da realidade em sua face assimilável, uma realidade que está nos telejornais, no documentário, na revista eletrônica dominical; já o mundo fictivo é visto a partir do espaço onde a comunicação centra-se nas histórias e tramas ficcionais e de entretenimento a partir das telenovelas,

⁵ Um exemplo dessa ocorrência na telenovela “Em Família” pôde ser visto no capítulo do dia 29/03/2014, quando os personagens Virgílio e Helena (Humberto Martins e Julia Lemmertz) conversavam, segurando o jornal “O Globo”, sobre a polêmica pesquisa do IPEA acerca do estupro de mulheres e da surpreendente convivência de entrevistados que acreditavam que as vítimas eram merecedoras do crime por usarem roupas curtas e terem comportamentos que provocavam o estupro. A pesquisa foi amplamente reverberada e discutida também nas redes sociais – e, ao fim das discussões, descobriu-se que se tratava de um erro grave na tabulação dos dados pelo IPEA.

filmes, séries e outros gêneros; e ao mundo lúdico cabe um entremeio dos dois mundos anteriores onde as pegadinhas, os *reality shows*, as *gags* podem ser seus maiores representantes (JOST, 2007, p. 62-64). Entretanto, até mesmo a realidade é passível de uma ficcionalização, isto é, olhares, termos e ângulos pré-estabelecidos que indiquem as escolhas por representar a realidade a partir daquele que ocupa o lugar da enunciação e do tom da emissão.

Do mundo da realidade ao mundo fictício passando pelo mundo lúdico, a realidade é um tipo de horizonte sempre presente, mas o seu estatuto muda: de referente ou de objeto necessário passa à interpretação, ela desliza do estatuto de modelo ou de índice, no caso da ficção, para aquele de ingrediente necessário, no caso do jogo [lúdico] (JOST, 2009, p. 20).

Dessa forma, fica nítido que o acordo ficcional pode ocorrer dentro destes três níveis se a concepção de realidade for ligeiramente retirada de um senso comum e questionada a partir da relação entre o que é real e o que se representa como tal, entre a diferença do verídico e do verossímil. Todavia, é principalmente no mundo fictivo que o acordo ficcional torna-se claro e presente em todas as produções televisivas.

Ainda sobre a realidade e o espaço da ficção na comunicação é importante ter em mente a visão de Walter Lippmann acerca de como vivemos num mundo onde as mídias criam um senso de realidade, criam o que ele chama de pseudoambiente, isto é, um mundo no qual vemos facetas do real mediadas pela comunicação e pela opinião pública (que é o foco principal de sua discussão). Lippmann, falando dos símbolos como parte da formação deste pseudoambiente, vê a ficção não como uma mentira ou como uma historieta sem maiores finalidades, para ele a ficção nada mais é do que a representação do ambiente que é feita pelos próprios indivíduos. Entretanto, neste processo de representação, a mídia tem papel importante já que ela constrói conjuntamente a “realidade” tomada como verdadeira pelos homens (LIPPMANN, 2008, p. 30). Um processo de “cocriação” destas imagens que depende não apenas da mídia, mas também das escolhas dos receptores.

Nesta mesma visão, uma afirmação de Lippmann corrobora para o nosso entendimento acerca do espaço do acordo ficcional na televisão. Sua fala vai em direção à afirmação de que sem tal ficcionalização do mundo nada nos afetaria ou teria interesse. Pois: “O único sentimento que alguém pode ter acerca de um evento que ele não vivenciou é o sentimento provocado por sua imagem mental daquele evento” (2008, p. 29). Assim, a produção dessas “imagens em nossas cabeças” como o autor comenta está intimamente ligada ao acordo ficcional de Eco nas produções televisivas que atuam no mundo fictivo de Jost. Este mundo da ficção que se alimenta de elementos da realidade, um “mundo parasita”

na fala de Eco, é uma esfera discursiva que nos permite uma incursão mais aprofundada pela criação de uma trama (1994, p. 91).

O acordo ficcional fica ainda mais visível nas telenovelas por uma característica própria deste gênero e seus subgêneros. Sua capacidade de contar uma história – elemento que nos afeta profundamente pela força da oralidade na formação sociocultural brasileira – tem vínculo com outro conceito proposto por Eco: a estrutura sinusoidal da narrativa folhetinesca. Como ele coloca, a telenovela pode ser lida pelo viés das: “obras narrativas que se desenvolvem por tensão, desenlace, nova tensão, novo desenlace, e assim por diante” (ECO, 1991, p. 64). E é neste “vaivém” da ficção seriada televisiva que a presença do gancho apresenta ainda mais a relação entre a história e a repentina interrupção dela ao fim de um capítulo: uma breve pausa no acordo ficcional que deve ser retomado tão pronto inicie o capítulo do dia seguinte.

O receptor e o percurso da telenovela pelo diagrama do Circuito da Cultura

Discutir o percurso traçado por “Em Família” a partir do consumo e circulação cultural (fig. 1) é um exercício não muito fácil por dois motivos. Primeiro porque a produção televisiva ainda está no ar e irá sofrer todas as transformações possíveis dentro de sua narrativa como uma obra aberta – como coloca Eco. E o segundo motivo diz respeito à ausência de um estudo de recepção que fundamente as hipóteses trazidas neste trabalho como a da recusa do público em aceitar determinadas escalções e cenas que contrariam o acordo ficcional criado entre as partes.

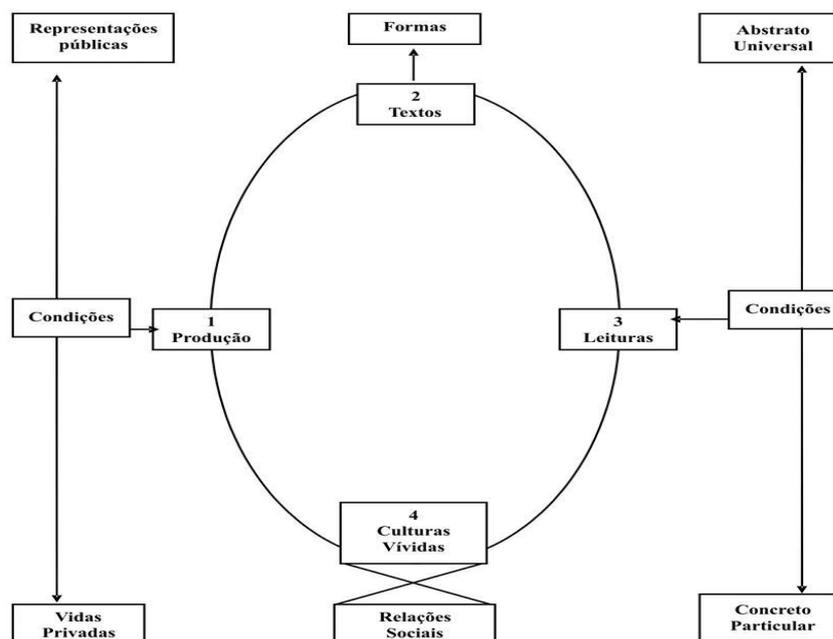


Figura 1 - Circuito da Cultura (JOHNSON, 2004, p. 35).

Todavia, o que torna possível realizar tal exercício diz respeito ao plano das reflexões acerca de um gênero televisivo que segue padrões produtivos muito similares aos de outras telenovelas de horário nobre da mesma emissora e que segue uma espécie de roteiro que, mesmo sendo flexível, determina não só o desenrolar de sua exibição como também os caminhos percorridos pela produção na circulação cultural.

Posto isso, passemos ao entendimento do que é o diagrama do Círculo da Cultura em Richard Johnson (2004, p. 35). Para o teórico culturalista este diagrama consegue explicar o circuito da produção, circulação e consumo dos produtos culturais e a relação que os sujeitos possuem com estes bens midiáticos.

Nele, cada quadro representa um “momento” e cada “momento” depende dos outros e é indispensável para o todo. Cada um deles, entretanto, é distinto e envolve mudanças características de forma. Segundo o autor, se estamos colocados em um ponto do circuito, não vemos, necessariamente, o que está acontecendo nos outros, já que as formas que tem mais importância para nós, em um determinado “momento”, podem parecer bastante diferentes para outras pessoas, localizadas em outro ponto. Assim, evita-se a supervalorização de determinadas fases do circuito.

Tomemos como exemplo a leitura do *merchandising* social neste diagrama. No caso de “Em Família” é possível destacar a doação de órgãos empreendida pelo personagem Cadu (Reynaldo Gianecchini), os abusos sexuais, o estupro e a decisão da mulher em abortar ou não a partir da personagem Neidinha (Elina de Souza) e o relacionamento homossexual entre duas mulheres a partir de Clara (Giovanna Antonelli) e Marina (Tainá Müller).

A primeira leitura está relacionada à conceituação de cultura em Johnson já que é preciso atentar-se para o liame entre as representações públicas e a vida privada dos indivíduos em sua relação com o *merchandising* social apresentado no discurso ficcional. O enquadramento dado ao *merchandising* social só terá efeito se a narrativa de “Em Família” realmente possuir significação entre estes dois espaços sociais (público e privado) a partir de uma interpelação que atinja o sujeito, que faça sugestões de “caminhos” de ação e leitura do tema.

A segunda leitura está contida na ideia de que o receptor percebe o *merchandising social* como algo que passa necessariamente pela esfera simbólica e esta, como já apontava Lippmann, é a responsável por dar sentido às imagens em nossas cabeças, por dar “corpo” àquilo que se imagina ser realidade (“pseudoambiente”). Desse modo, como é possível

moldar (enquadrar) os assuntos propostos no *merchandising* social sem se passar pela cultura e ideologia que são conjuntos comungados de valores, crenças, leituras de mundo e... símbolos? Ou seja: é fazer com que o enquadramento construído em torno do *merchandising* social saia do âmbito de “abstrato universal” (muitas vezes ininteligível) para a compreensão do “concreto particular” (JOHNSON, 2004).

Por fim, a terceira leitura que coloca o receptor de “Em Família” neste Circuito da Cultura é aquela que pensa o *merchandising* social a partir do repertório cultural dos indivíduos e que confia na capacidade destes de visualizá-lo (como estratégia comunicativa) por meio de sua bagagem cultural e visão de mundo. Assim, se a leitura do *merchandising* social e seus enquadramentos são dependentes do estoque cultural (não estático e nem equitativo entre os sujeitos), é possível perceber a ligação entre as formas e textos da estrutura narrativa de um *merchandising* social e sua relação de projeção/identificação com as culturas vividas e as relações sociais dos telespectadores.

Deste modo, o telespectador é percebido como ativo, que produz seus próprios significados, mas não a partir do nada, pois o significado não circula livremente. Essa perspectiva de recepção midiática crítica se evidencia nos estudos latinoamericanos, mas especificamente no trabalho de Jesus Martín-Barbero. O autor se utiliza do conceito de “popular” no campo da comunicação e dos produtos midiáticos, atribuindo ao folhetim e ao melodrama importante referência no processo de construção identitária dos sujeitos na América Latina. A partir de uma perspectiva crítica com base na hegemonia gramsciana e nos debates sobre cultura desenvolve o um teoria fundamental para os estudos de recepção: a Teoria das Mediações.

Martín-Barbero afirma assim que: “O eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade das matrizes culturais” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 258) Ou seja, se desloca a análise dos meios para uma busca de sentido que se dá no âmbito dos usos sociais ou no que ele atribuiu “mediações culturais da comunicação”. Essas mediações especificamente seriam três: a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural, sendo que a família e o bairro se apresentam como espaços privilegiados, “lugar” de reconhecimento.

Nas inúmeras críticas feitas aos problemas de verossimilhança na narrativa de “Em Família” nas redes sociais (XAVIER, 2014), é notável que o sujeito-receptor não se deixa enganar mesmo que tome partido de um acordo ficcional. E suas reações aos supostos erros

e falhas no realismo da telenovela reverberam neste espaço. Reverberam até mesmo chegando aos autores, como ocorreu com Glória Perez em sua novela “Salve Jorge”, em 2013 (STYCER, 2013).

No entanto é importante afirmar que mesmo que os Estudos Culturais Britânicos e também os Latinoamericanos evidenciem o poder das mediações e do receptor, anda assim, não se deve esquecer a relevância dos processos de produção e o modo como as comunicações se organizam. “Boa parte da recepção está de alguma forma, não programada, mas condicionada, organizada, tocada, orientada pela produção, tanto em termos econômicos como em termos estéticos, narrativos, semióticos” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 56). Assim os sentidos e significações são negociados a partir da subjetividade do sujeito e do processo organizativo da mensagem. E, justamente por isso, pensar na construção e na estrutura da mensagem exibida pela ficção seriada televisiva passa necessariamente pelos entendimentos de sua lógica interna criativa. Em outras palavras, por exemplo, compreender de que modo a imaginação melodramática e, por conseguinte, a cultura do excesso e a moral oculta atuam nesta estrutura faz com que a leitura do folhetim na TV não se torne superficial e tampouco despreze a cultura e a estética televisivas (SILVA; RIBEIRO, 2013).

Manoel Carlos: o cronista do cotidiano

Um dos pioneiros da televisão no Brasil, Manoel Carlos ganhou notoriedade – e, posteriormente, renome internacional – no início da década de 1980, quando passou a escrever telenovelas de horário nobre para a Rede Globo. Desde então, chama a atenção de público e crítica com seu estilo naturalista de contar histórias muito próximas do cotidiano. A maioria das quais ambientadas no bairro carioca do Leblon e narrada a partir do ponto de vista de mulheres fortes, verdadeiras heroínas da classe média; a principal delas sempre chamada Helena (AUTORES, 2010).

A opção estilística do autor tem a ver com a maneira como ele concebe sua função de dramaturgo de televisão. Nem tão arraigado à realidade, a ponto de fazer disso um elemento limitador, mas sem prescindir da verossimilhança, Manoel Carlos ambiciona que suas tramas toquem as pessoas no que elas têm de mais íntimo e provoquem identificação. Para tanto, prefere contar histórias do dia a dia, baseadas nas relações humanas. Cumprindo

a tarefa com precisão, o autor, que é conhecido como “Maneco”, no meio televisivo, ganha os apelidos de “cronista do cotidiano” e “ficcionalista da realidade” (AUTORES, 2010, p.68).

A matéria-prima para tantas e diferentes criações o dramaturgo obtém de um arquivo pessoal de material jornalístico, que ele chama de “lixão”. Foram desses recortes da imprensa que nasceram as tramas centrais de telenovelas como “Baila Comigo” (1981), “Por Amor” (1997) e “Laços de Família” (2000), que mostravam demonstrações extremas de amor de mães por seus filhos. Da mesma fonte, originaram-se tramas secundárias de grande repercussão, como o caso da moça que se prostituía para pagar a faculdade e da freira que se apaixonava por um portador do vírus HIV (CZIZEWSKI, 2012).

Diferentemente de alguns colegas novelistas que afirmam isolar-se enquanto escrevem uma telenovela, Manoel Carlos, que se considera um “pesquisador nato” (AUTORES, 2010, p. 69) circula diariamente pelo bairro do Leblon, onde mora, a fim de ouvir o que as pessoas vêm achando de seu trabalho. Desse trabalho de campo, nasceram, por exemplo, duas subtramas da telenovela “Mulheres Apaixonadas” (2003): a da neta que maltrata os avós e da jovem que sente vergonha do pai, que é porteiro da escola onde ela estuda.

Partidário da televisão ao vivo, o autor também é conhecido por entregar os capítulos com atraso à emissora, pois considera que o ideal seria escrever um capítulo somente após assistir à exibição do anterior.

Por conta disso, costuma enviar modificações e adendos aos diretores de suas telenovelas mesmo depois de já ter entregado os roteiros. Porém, a característica mais distintiva do novelista parece ser sua preocupação com a dimensão pedagógica da ficção televisiva. Ciente da função social que a televisão exerce no Brasil e da representatividade da telenovela no país, o autor acredita que “tudo que é dito na novela é importante para quem está vendo” (AUTORES, 2010, p. 104).

Segundo ele: “Quando tenho uma novela no ar, tenho uma arma poderosa nas mãos. Só depende de mim, usá-la (e como usá-la), e eu uso. Na verdade, é o que mais me gratifica nesse trabalho” (CZIZEWSKI, 2012). Assim, pondera que “a novela não tem obrigação de ser educativa, mas tem obrigação de não ser (des)educativa”.

Por conta disso, desde a estreia de *História de Amor* (1995-1996), Manoel Carlos manifesta, em seus trabalhos ficcionais, a preocupação em oferecer informações capazes de mudar a realidade para melhor, mas jamais descuida de como fazê-lo. A fim de aprimorar esse diálogo Manoel Carlos lançou mão de uma prática que se iniciou a partir de *Mulheres*

Apaixonadas (2003), e se consolidou em suas obras seguintes: uso de recursos de linguagem e comunicação que visam a aproximar as histórias de ficção da realidade social de seus telespectadores. Destacam-se, nesse escopo, a inserção de depoimentos e debate sobre temas da realidade no texto ficcional, a divulgação de iniciativas da sociedade civil por personagens da ficção e a criação de ferramentas transmidiáticas, como o *Blog da Luciana*, na telenovela “Viver a Vida”, de 2009 (CZIZEWSKI, 2012).

A fragilidade do acordo ficcional na narrativa de “Em Família”: alguns apontamentos

O que se pretende aqui é apresentar alguns apontamentos acerca desta fragilidade narrativa em exibição e, por isso mesmo, o uso do termo “apontamentos” e não “análise” é justificado: 1) pela não realização de um estudo de recepção que perscrute a audiência e comprove este solapamento do acordo ficcional; 2) por “Em Família” estar no ar durante o ano de 2014 torna-se imprevisível julgar até que momento tais falhas continuarão, serão esquecidas, corrigidas ou coisa do tipo, e 3) pela ausência, neste trabalho, de um método interpretativo específico de análise da ficção seriada televisiva que segmente as cenas, que leia os personagens em sua integridade e que estabeleça as relações entre os pares atuantes na trama.

Dito isso, desde a estreia, em 03 de fevereiro de 2014, a telenovela da faixa das 21 horas da Rede Globo, “Em Família”, é alvo de críticas por uma suposta falta de verossimilhança. Tanto telespectadores quanto profissionais da imprensa especializada em televisão reclamam da inadequação da idade dos atores principais em relação às personagens que interpretam e consideram confusa a cronologia da história do autor Manoel Carlos, a qual perpassa três fases decorridas em três décadas distintas. A queda de audiência ocorre de modo inverso ao do costumeiro: a cada dia parece-se perder ainda mais público interessado nesta trama (JARDIM, 2014).

No primeiro caso, o colunista de teledramaturgia Nilson Xavier destaca a discrepância de idade entre os atores que vivem o trio de protagonistas e as respectivas mães de dois deles na história de ficção: de acordo com o enredo, Helena, Laerte e Virgílio têm idades na faixa dos 40 anos. Entretanto, a atriz escalada para viver a protagonista feminina, que é a personagem mais jovem entre os três, Júlia Lemmertz, tem e aparenta 51 anos. Da mesma forma, Humberto Martins, que interpreta Virgílio, o mais velho dos três amigos na ficção, tem e aparenta 53 anos.

Apenas o ator Gabriel Braga Nunes, que dá vida a Laerte, tem e aparenta idade compatível com a da sua personagem – 42 anos. Contudo, a atriz escalada para viver sua mãe, Ana Beatriz Nogueira, tem apenas 46 anos. Embora a caracterização confira a ela uma aparência mais idosa, percebe-se a discrepância de idade entre a atriz e sua respectiva personagem, a já sexagenária Selma. Situação semelhante é verificada no caso da atriz Natália do Vale. Tanto a idade quanto a aparência da atriz de 61 anos são compatíveis com a de sua personagem Chica, mas inadequadas para representar a mãe de Helena – como já mencionado, uma mulher de 40 anos, vivida pela atriz Júlia Lemmertz, de 51 anos.

Na mesma telenovela:

A atriz Gabriela Carneiro da Cunha viveu, na primeira e segunda fases, Juliana, tia de Helena (Bruna Marquezine), que, pela aparência, ficava claro ser mais velha que sua sobrinha. (...) quando se iniciou a terceira fase, a personagem da tia apareceu na pele de Vanessa Gerbelli, uma atriz visivelmente mais nova que Júlia Lemmertz (*Helena* na terceira fase). Ratificando: o que se especula aqui não é o fato da sobrinha parecer mais velha que a tia (o que é bastante comum). Mas a discrepância na aparência das personagens na passagem de uma fase para a outra (XAVIER, 2014).

Sobre a cronologia da trama, a campanha de lançamento da telenovela informava que as três fases da história passar-se-iam, respectivamente em 1982, 1990 e 2014. Apesar disso, elementos cênicos, como penteados, maquiagem, figurino, automóveis e trilha sonora, nem assinalaram nem distinguiram, com precisão, as duas primeiras épocas. Outros desses elementos, por sua vez, como objetos de cena, faziam referências a épocas posteriores àquelas. Em suma, “a caracterização dos personagens soou atemporal, sem elementos que ajudassem o público a identificar o tempo da ação ou ambientar a história” (XAVIER, 2014).

Além disso, há imprecisão quanto à idade de Luiza (Bruna Marquezine), filha de Helena e Virgílio. Logo do início da terceira fase da trama, passada na atualidade, é levantada a suspeita de que a jovem de 20 anos possa ser filha de Laerte. Contudo, Helena descobre-se grávida do primo pouco antes da prisão deste, evento que, pela sinopse de “Em Família”, ocorre em setembro de 1990. Logo, para que tal suspeita fizesse sentido, Luiza precisaria ter entre 23 e 24 anos (STYCER, 2014).

A respeito desse aparente aguçamento da criticidade da audiência sobre a verossimilhança e a coerência dos enredos de ficção televisiva, um fato, em particular chama a atenção: a telenovela “Senhora do Destino”, escrita por Aguinaldo Silva,

igualmente exibida pela Rede Globo no horário das 21 horas, entre os anos de 2004 e 2005, também apresentou uma cronologia considerada “estapafúrdia” (XAVIER, 2014).

Conforme a sinopse, a história, dividida em duas fases, tinha início em 1968 e avançava 24 anos no tempo. Entretanto, em vez de fazer referência ao ano de 1992, elementos como figurino, cenografia e trilha sonora datavam exatamente do período de exibição de trama. A estranheza da situação parece maior quando se leva em conta que o ponto de partida da história, o rapto de um bebê está vinculado a um evento histórico, o dia da instauração do Ato Institucional Número 5 (AI 5) – 13 de dezembro de 1968.

A despeito da reconstrução dessa época, que marcou a primeira fase da telenovela, conferindo-lhe ares de superprodução, o rigor temporal foi abandonado em seguida. Os telespectadores, porém, não reagiram a esse fato com a mesma intensidade verificado no caso de “Em Família”. Contrariamente, a aceitação, sobretudo popular, de “Senhora do Destino” foi tamanha, que a obra ostenta até hoje o título de telenovela mais vista do horário nobre desde 2004 (AUTORES, 2010).

Nos últimos 20 anos, porém, a crescente hibridação entre ficção e realidade e a recorrente abordagem de assuntos polêmicos verificadas no conjunto das telenovelas brasileiras, em especial as exibidas na faixa das 21 horas pela Rede Globo, denotam uma dimensão pedagógica “deliberada” (LOPES, 2009, p. 13), caracterizada por opiniões e conhecimentos conceituais acerca da realidade, como aconteceu, de forma inaugural, com *Barriga de Aluguel* (1990 – 1991), cujo enredo tratava de métodos não convencionais de fertilização, ou com a inovadora *Mulheres Apaixonadas* (2003), que apresentava várias tramas de interesse público (MEMÓRIA GLOBO, 2011). Recentemente, esse espaço de conversação ganhou uma versão virtual com a popularização do uso da internet, que multiplica as possibilidades de participação da audiência no universo das telenovelas por meio de numerosas e diversas ferramentas de interatividade (LOPES, 2009).

Diante disso, acredita-se que parte da explicação para a diferença de repercussão em ambas as novelas citadas encontre-se no fator internet. Dez anos atrás, quando da exibição da trama de Aguinaldo Silva, tanto o uso da internet doméstica era menor como as redes sociais não tinham a representatividade e a força conhecidas hoje. Assim, as críticas a “Senhora do Destino”, talvez, não tenham sido menos expressivas, à época, apenas menos divulgadas.

Analogamente, embora não se descarte um amadurecimento crítico da audiência nesse intervalo de uma década, as reclamações quanto à cronologia e a falta de

verossimilhança de “Em Família” podem não ser comparativamente mais numerosas. Ocorre que, hoje, os canais para fazê-las cresceu exponencialmente, o que, por sua vez, pode contribuir até para a banalização dos pronunciamentos.

Considerações Finais

No caso específico da telenovela “Em Família” (2014), é possível observar como o acordo ficcional é colocado sob tensão nesta relação entre “autor – emissora – receptor”. Tal novela traduz bem o estilo narrativo do autor Manoel Carlos e sua predileção por temáticas que abordam o contemporâneo da urbanidade, os dramas pessoais e familiares, os assuntos mais próximos às emoções familiares, isto é, produções que sempre privilegiam uma narrativa realista (mesmo que marcada pela imaginação melodramática, pela cultura do excesso e a presença de uma moral oculta).

Justamente pela exigência da verossimilhança narrativa a história parece ter tido alguns deslizos no que tange à coerência interna da narrativa e, mais do que isso, a telenovela produziu estranhamento logo em seu início na crítica especializada e nos próprios telespectadores que comentavam suas opiniões nas redes sociais.

Os problemas encontrados na narrativa recaem na ideia de uma autoinvalidação da trama em Umberto Eco, ou seja: quando mesmo usando de procedimentos de autenticação convencional, o autor produz um status de existência duvidosa já que o “mecanismo de autenticação” está solapado e incompleto. Para o autor uma história consegue tornar o acordo ficcional frágil ao mostrar em seu texto uma impossibilidade de, mesmo tratando-se de uma ficção, parecer-se real, fingir-se real (ECO, 1994, p.87).

Para chegar a tal nível, a trama precisa ignorar ou subestimar o senso crítico de seu público. Um público que não apenas tem acesso à TV aberta, mas também a outras formas narrativas de qualidade similar na TV a cabo, nos serviços de TV por internet (como Netflix e Popcorn Time) e na própria rede com as web-séries (e, por conseguinte, à crítica à tais produções). Comparações são inevitáveis, mesmo se tratando, na grande parte das vezes, de estruturas narrativas, estéticas e cultura audiovisual diferentes da telenovela em suas especificidades.

Entretanto, mesmo com potencialidade de alterar os rumos desta trama (obra aberta), ainda assim, nem sempre o telespectador é ouvido. E, como forma de resposta à ignorância de seus comentários, um dos fatos que surgem é a queda de audiência. E, como

também aconteceu com a trama de Perez, isso pode ser visto na ficção seriada “Em Família”, de Manoel Carlos. O receptor nas redes sociais adquire seu lugar de fala num espaço que é não apenas midiaticizado, mas, principalmente, exponenciado pela divulgação de sua crítica, pelo compartilhamento dela com outros que comungam de mesma visão e pelo engajamento proposto em sua fala. Um engajamento que desvela a importância de sua criticidade lida a partir do ator de “assistir” a telenovela como um momento cultural, ativo, participativo e ressignificador.

E mesmo tendo no mundo fictivo este escape do “tumulto que é a vida humana” e onde “a noção de verdade é indiscutível”, ainda assim, quando o acordo ficcional mostra-se com roturas é necessário levar em consideração o que o autor nos coloca: este mesmo privilégio aletológico⁶ que nos dá uma liberdade por caminhar pelos bosques da ficção, também nos oferece padrões, parâmetros para questionarmos quando um personagem ou situação narrativa é “forçada” (ECO, 1994, p. 97).

E tudo isso ocorreu neste mundo finito, fechado (similar à “ideia de ordem” que colocamos no caos que é o nosso mundo) e que possibilitou que os erros de coerência interna da narrativa de “Em Família” (2014) saltassem aos olhos dos espectadores, como a questão das fases de tempo, a mais explícita, e o uso de atores com idades que verdadeiramente não pareciam ter no contexto da história e de suas relações de parentesco.

Referências

AUTORES. **História da Teledramaturgia** (vol. 1 e 2). Projeto Memória Globo. São Paulo: Globo, 2010.

CZIZEWSKI, C.C. **Ficção e Educação: a violência em Mulheres Apaixonadas**. 230 f. Dissertação. (Mestrado em Comunicação) – Departamento de Comunicação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

DUARTE, T., SILVA, A.L. Educomunicação e Teledramaturgia brasileira: a função social das telenovelas pela Teoria das Mediações. In: ENCONTRO DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO, 4, 2012, Curitiba. **Anais...** Curitiba-PR: UFPR, 2012.

ECO, U. **O super-homem de massa**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. (Trad. Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

⁶ Qualidade daquilo que se refere a um tratado ou discurso epistemológico sobre “O que é a verdade?”.

JARDIM, L. **“Em Família”**: Ibope caiu mais ainda. In: Radar on-line - Veja. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/radar-on-line/televisao/em-familia-o-ibope-caiu-mais-ainda/>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

JOHNSON, R. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, T. (trad./org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 7-131.

JOST, F. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. O que significa falar de “realidade” para a televisão? In: GOMES, Itania M. M. (org.). **Televisão e realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009, p.13-30.

LIPPMANN, Walter. **Opinião pública**. Petrópolis: Vozes, 2008.

LOPES, M.I.V. Telenovela e Direitos Humanos: a narrativa de ficção como recurso comunicativo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32, 2009. Curitiba. **Anais...** Curitiba: Intercom, 2009. Disponível em <www.portalintercom.org.br>. Acesso em: 18 fev. 2014.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. (Trad. Ronald Polito; Sérgio Alcides). 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. Viagens da Telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela. In: LOPES, M.I.V. (org). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004, p. 23-46.

MEMÓRIA GLOBO. **Manoel Carlos**: perfil (2011). Disponível em: <www.memoriaglobo.com.br/perfis/manoelcarlos>. Acesso em: 17 mar. 2014.

SILVA, A.L.; RIBEIRO, R.R. Imaginação melodramática, cultura e estética televisivas: uma leitura do folhetim na TV. In: ENCONTRO DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO, 5, Curitiba, 2013. **Anais...** Curitiba-PR: UFPR, p.562-575. Disponível em: <<http://www.enpecom.ufpr.br/wp-content/uploads/2013/11/ANAIS-V-ENPECOM.pdf>>. Acesso em: 23 de fev. 2014.

STYCER, M. **“Pobre de quem não consegue voar”, diz Glória Perez sobre crítica a furos em “Salve Jorge”**. In: Blog do Maurício Stycer. Disponível em: <<http://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2013/03/01/pobre-de-quem-nao-consegue-voar-diz-gloria-perez-sobre-quem-critica-furos-em-salve-jorge/>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

_____. **Navegando em águas calmas demais**: “Em Família” ainda não pegou no Twitter. In: Blog do Maurício Stycer. Disponível em: <<http://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/>>. Acesso em: 18 mar. 2014.

XAVIER Nilson. **Cronologia das primeiras fases de “Em Família” confundiu o público**. In: Blog do Nilson Xavier. Disponível em: <<http://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/>>. Acesso em: 18 mar. 2014.