

FACULDADE CÁSPER LÍBERO

José Augusto Mendes Lobato

O PRÓXIMO E O DISTANTE

A compreensão do outro na ficção televisiva seriada

SÃO PAULO – SP
2011

José Augusto Mendes Lobato

O PRÓXIMO E O DISTANTE

A compreensão do outro na ficção televisiva seriada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu da Faculdade Cásper Líbero, Linha de Pesquisa B – Produtos Midiáticos, Jornalismo e Entretenimento, como requisito à obtenção do grau de mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Luís Mauro Sá Martino

SÃO PAULO – SP
2011

Lobato, José Augusto Mendes

O próximo e o distante: a compreensão do outro na ficção televisiva seriada / José Augusto Mendes Lobato. -- São Paulo, 2011.

206 f. : il. ; 30 cm.

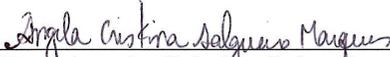
Orientador: Prof. Dr. Luís Mauro Sá Martino
Dissertação (mestrado) – Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em Comunicação na Contemporaneidade

1. Telenovela. 2. Entretenimento. 3. Alteridade. 4. Narrativas de ficção. 5. Infotainment. I. Martino, Luís Mauro Sá. II. Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em Comunicação na Contemporaneidade. III. Título.

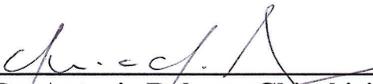
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado

AUTOR: JOSÉ AUGUSTO MENDES LOBATO

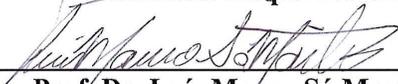
**“O PRÓXIMO E O DISTANTE: A COMPREENSÃO DO OUTRO NA
FICÇÃO TELEVISIVA SERIADA”.**



Profa. Dra. Angela Cristina Salgueiro Marques
Universidade Federal de Minas Gerais



Prof. Dr. Antonio Roberto Chiachiri Filho
Faculdade Cásper Líbero



Prof. Dr. Luís Mauro Sá Martino
Faculdade Cásper Líbero

Data da Defesa: - 21 de dezembro de 2011.

A minha família, que, ano após ano, me ensina a valorizar a paz de espírito, o amor, a ética e o respeito.

À Mayara, minha esposa e companheira, minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, em quem nunca deixei de confiar, por me ter permitido tantas conquistas e aprendizados ao longo dos últimos dois anos.

A meus pais Maria do Carmo e José Augusto, por terem, cada qual à sua maneira e com máxima dedicação, possibilitado minhas formações acadêmica, profissional e – acima de tudo – humana.

A minha esposa e também futura mestre em Comunicação Mayara, que, desde o ano de 2006, me acalma, orienta, estimula e fortalece a cada dia com seu amor e companheirismo incondicionais.

A minhas irmãs Isabela, Clarissa e Rita, pelo apoio e proteção que, ao contrário do que o senso comum diz, me fizeram mais forte com o passar desses anos.

Aos meus sogros, Edilberto e Felicia, por terem me acolhido em sua família e pelo apoio dado durante nossa adaptação à vida fora da terra natal.

Ao professor Luís Mauro Sá Martino, que, além de ter me orientado e ajudado a definir rumos para este trabalho, figura como um mentor essencial em minha – recentemente iniciada – carreira na pesquisa em Comunicação.

A todos os membros do programa de Pós-Graduação da Faculdade Cásper Líbero, em especial aos professores Dulcília Buitoni, José Eugênio de Oliveira Menezes, Cláudio Novaes Pinto Coelho e Dimas Künsch, por terem ampliado minha visão sobre o mundo.

A todos os colegas de trabalho e estudo que me acompanharam nos últimos dois anos e tiveram a paciência de conviver com as angústias, restrições e dificuldades típicas de um estudante de pós-graduação.

A todos meus professores, ex-colegas de trabalho e amigos de Belém, que, mesmo de longe, sempre estiveram presentes, comemorando cada passo dado e cada conquista obtida.

A meus avós, Rosa (*in memoriam*) e José de Oliveira Mendes, por – repetindo as palavras de agradecimento de meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) – provar que sabedoria e inteligência vão muito além das salas de aula.

É falando ao outro (não dando-lhe ordens, mas dialogando com ele), e somente então, que reconheço nele uma qualidade de sujeito, comparável ao que eu mesmo sou. (...) Se a compreensão não for acompanhada de um reconhecimento pleno do outro como sujeito, então essa compreensão corre o risco de ser utilizada com vistas à exploração, ao 'tomar'; o saber será subordinado ao poder.

Tzvetan Todorov

RESUMO

A intenção deste texto é propor a utilização do potencial enunciativo das narrativas televisivas de ficção a favor da compreensão da alteridade. Por vezes associada no senso comum ao entretenimento descompromissado, a telenovela brasileira há muito passou a ser reconhecida como um relevante espaço de difusão de identidades, tradições e elementos socioculturais não apenas de seu local de origem como, também, de distintas comunidades simbólicas, nações e povos que são objeto de representação. A partir de uma questão inicial – a ficção é capaz de nos possibilitar uma experiência enriquecedora de contato com o mundo? –, parte-se à análise do gênero telenovela, bem como ao levantamento dos estudos a respeito do lazer midiático, do discurso informativo e de gêneros como o infotainment – que, ao apontar elementos lúdicos no discurso jornalístico, servirá para que, no rumo inverso, seja sinalizada no texto a possibilidade de as narrativas de ficção atuarem como fontes de conhecimento a respeito do outro. Em seguida, são observadas dez cenas de duas telenovelas da Rede Globo: “Caminho das Índias” (2009), de Glória Perez, e “Duas Caras” (2007), de Aguinaldo Silva. A partir delas, trabalha-se o raciocínio de que o termo “exótico” pode contemplar ao menos duas categorias de alteridade: uma associada à distância espacial e outra, menos evidente, ligada às diferenças culturais existentes dentro dos próprios discursos identitários de uma comunidade (contra-narrativas). As diversas formas de contato e compreensão do outro são colocadas em foco ao longo da análise das sequências em questão, no intuito de verificar as problemáticas concernentes à coexistência das dimensões lúdica e informativa nos produtos de ficção. Para o desenvolvimento deste raciocínio, recorreremos a autores de correntes de pensamento distintas como Fábria Dejavite, Stuart Hall, Homi Bhabha, Iuri Lotman, Vilém Flusser, Walter Benjamin, Nestor García Canclini, Josep María Català, Guy Debord, Muniz Sodré e Kathryn Woodward. Com base nas análises expostas, a percepção é a de que, ainda que reconhecíveis em diversas obras e cenas da ficção seriada brasileira, o conhecimento e a informação cultural ainda figuram de forma desigual e pouco equilibrada nas narrativas midiáticas de alteridade.

Palavras-chave: Narrativas de ficção. Telenovela. Entretenimento. Identidade. Alteridade.

ABSTRACT

This text pretends to propose the use of the enunciative potential of fiction TV narratives for comprehending alterity. Commonly associated to uncompromised entertainment, the Brazilian soap opera has already been recognized as a relevant space of diffusion of identities, traditions and socio-cultural elements not only from its place of origin, but also from different symbolic communities, nations and groups which are represented. Departing from an initial question – is fiction able to manage to its audience an enriching experience of contact with the world? –, an analysis of the soap opera genre will be developed, as well as the discussion about mediatic leisure, the informative discourse and genres such as infotainment – which points entertainment elements in journalistic discourse and is useful for being able to signalize, on an opposite direction, the possibility that fiction narratives can act as sources of knowledge about the other. The next step, then, is to observe ten scenes from two soap operas from Rede Globo TV channel which deal with the “other” in its different meanings: “Caminho das Índias” (2009), from the author Glória Perez, and “Duas Caras” (2007), from Aguinaldo Silva. Using these products as an object of analysis, the text works with the idea that the term “exotic” can refer to at least two categories of alterity – one associated to spatial distance and another one, less evident, connected to cultural differences that exist within the discourses of one single community (“counter-narratives”). The various forms of contact and comprehension of the other are highlighted during the analysis of the scenes of both soap operas, in order to verify the possibility of coexistence of ludic and informative dimensions in fiction products which deal with the alterity. For the development of this idea, we will use authors of different currents of thought such as Fábila Dejavite, Stuart Hall, Homi Bhabha, Iuri Lotman, Vilém Flusser, Walter Benjamin, Nestor García Canclini, Josep María Català, Guy Debord, Muniz Sodré and Kathryn Woodward. The perception obtained is that, even if recognizable and applicable to various scenes and works of Brazilian serial fiction, cultural information still appears irregularly in mediatic narratives of alterity.

Keywords: Fiction narratives. Soap Operas. Entertainment. Identity. Alterity.

RESUMEN

La intención de este trabajo es reflexionar sobre el potencial enunciativo de las narrativas televisivas de ficción para la comprensión de la alteridad. Comúnmente asociada con el entretenimiento descompromisado, la telenovela brasileña hace mucho tiempo se convirtió en un importante espacio para la difusión de identidades, tradiciones y elementos socio-culturales – no sólo de su lugar de origen como, también, de distintas comunidades simbólicas, naciones y pueblos que son objeto de representación. A partir de una cuestión inicial – es la ficción capaz de nos permitir una experiencia enriquecedora de contacto con el mundo? –, partimos a un análisis del género telenovela, así como al levantamiento de los estudios sobre la diversión mediática, el discurso de información y sobre el infotainment – que indica elementos lúdicos en el discurso periodístico y servirá para que, en la dirección opuesta, sea mostrado en el texto la posibilidad de las narrativas de ficción actuaren como fuentes de conocimiento sobre el otro. A continuación, se observarán diez escenas de dúas telenovelas brasileñas que abordan el “otro” en sus diferentes acepciones: “Caminho das Índias” (2009), de Glória Perez, y “Duas Caras”, de Aguinaldo Silva. A partir de ellas, se trabaja la idea de que el término "exótico" puede incluir al menos dos categorías de alteridad – una asociada con la distancia espacial y otra, menos evidente, vinculada a las diferencias culturales que existen dentro del propio discurso identitario de una comunidad ("contra-narrativas"). Las diversas formas de contacto y comprensión del otro se ponen en foco durante el análisis de las secuencias, con el fin de verificar la posibilidad de coexistencia de las dimensiones lúdica y informativa en los productos de ficción de alteridad. Para desarrollar este pensamiento, se basará en autores de diferentes corrientes de pensamiento como Fábila Dejavitte, Stuart Hall, Homi Bhabha, Iuri Lotman, Vilém Flusser, Walter Benjamin, Nestor García Canclini, Josep María Català, Guy Debord, Muniz Sodré y Kathryn Woodward. Basado en los análisis hechos, la percepción es que, aunque reconocible y pasible de aplicación a diferentes escenas y obras de ficción seriada brasileña, el conocimiento y la información cultural sigue apareciendo irregularmente y sin equilibrio en las narrativas mediáticas de alteridad.

Palabras clave: Narrativas de ficción. Telenovela. Entretenimiento. Identidad. Alteridad.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	12
	PARTE I – FUNDAMENTOS E OLHARES SOBRE A FICÇÃO MIDIÁTICA.....	17
2.	NARRATIVA E FICÇÃO SERIADA NO CAMPO DAS MÍDIAS.....	20
2.1.	ENTRE O BOCA-A-BOCA E A TELENOVELA.....	21
2.2.	REPRESENTAÇÃO E FICCIONALIZAÇÃO NAS MÍDIAS.....	26
2.2.1.	Imagem, experiência e a contemplação do real na narrativa de ficção.....	27
2.3.	A TELENOVELA COMO GÊNERO NARRATIVO.....	33
2.3.1.	Histórico e consolidação.....	34
2.3.2.	Estética e ritmo narrativo.....	37
2.3.3.	Panorama contemporâneo do gênero.....	41
3.	A INFORMAÇÃO DENTRO DO LAZER: TELENOVELA E INFOTENIMENTO.....	46
3.1.	ENTRETENIMENTO: VALOR E ELEMENTO ARTICULADOR DA CULTURA.....	47
3.1.1.	O lazer midiático.....	49
3.2.	O DISCURSO INFORMATIVO E O INFOTENIMENTO.....	51
3.3.	AS DIMENSÕES LÚDICA E INFORMATIVA DA FICÇÃO SERIADA.....	58
3.3.1.	A diversão que informa – ou a informação que diverte?.....	62
3.3.2.	Rumo a uma análise crítica da ficção.....	68
	PARTE II – O PRÓXIMO E O DISTANTE NOS DISCURSOS DA FICÇÃO.....	70
4.	DA IDENTIDADE À ALTERIDADE.....	75

4.1.	IDENTIDADES FRAGMENTADAS: ENTRE O SER E O ESTAR-NO-MUNDO.....	77
4.2.	VIVER E “EXPERIMENTAR” O OUTRO NA FICÇÃO.....	81
4.3.	IDENTIDADE E DIFERENÇA NAS NARRATIVAS DE ALTERIDADE.....	85
4.3.1.	“Puja vence as eleições”.....	85
4.3.2.	“Invasão e tiroteio na Portelinha”.....	90
4.3.3.	“Morte e velório de Raj Ananda”.....	95
5.	O FAMILIAR E O EXÓTICO: FRONTEIRAS, INTERSECÇÕES E DIÁLOGOS.....	103
5.1.	DEMARCAÇÕES ENTRE O PRÓXIMO E O DISTANTE – QUESTÃO DE REFERENCIAL?.....	104
5.1.1.	Fronteiras e processos de regulação.....	107
5.1.2.	Fissuras, quebras, contra-narrativas.....	110
5.2.	AS DUAS FACES DO EXÓTICO: POSTURAS E PROCESSOS DE (RE)CONHECIMENTO.....	113
5.2.1.	Exótico geográfico e exótico sociocultural.....	113
5.2.2.	Atitudes e posturas diante do outro.....	116
5.3.	ABORDAGENS E FIGURAÇÕES DO EXOTISMO NA FICÇÃO.....	120
5.3.1.	“Confronto entre Juvenal e Ferraço”.....	120
5.3.2.	“Casamento de Ravi e Camila”.....	125
5.3.3.	“‘Prisão’ de Zé da Feira”.....	131
6.	CONHECER OU CONSUMIR O OUTRO?.....	136
6.1.	O EXOTISMO MUDIÁTICO: TRANSFIGURAÇÕES, PROCESSOS E RISCOS.....	137
6.1.1.	Da complexidade à espetacularização do outro.....	138
6.2.	TELENOVELA, CONSUMO E CONHECIMENTO.....	144
6.3.	A IMAGEM QUE VALE MIL PALAVRAS – OU NÃO.....	149

6.3.1. “Maya dança para Raj”	150
6.3.2. “Tentativa de linchamento de Dália, Bernardinho e Heraldo”	153
6.3.3. “Discussão entre Juvenal e Evilásio”	159
6.3.4. “Casamento de Maya e Raj”	164
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	178
ANEXOS	188

1. INTRODUÇÃO

Leinha é uma documentarista que viajou para a Índia no intuito de fazer um documentário sobre a população local. Sua irmã, Camila, acaba se apaixonando por um indiano, mas a jovem nascida no Rio de Janeiro só tem olhos para a cultura e os costumes do país. Em suas caminhadas, conhece um garotinho pobre e decide entrevistá-lo. À câmera, ele diz ir à escola, como qualquer criança ocidental. Mas complementa: “Eu não posso sentar perto dos outros meninos, porque eu sou um *dalit*. Eles acham que vão ficar impuros se eu encostar neles”. Surpresa, Leinha descobre que os *dalits* – “intocáveis” – são a casta (espécie de nível social) mais baixa e, por isso, sofrem preconceito e vivem em condições inferiores ao restante da população.

A cena acima, protagonizada pela personagem da atriz Júlia Almeida na telenovela “Caminho das Índias” (2009), de Glória Perez, reproduz, por metalinguagem, um processo vivenciado pelo próprio telespectador que assiste a ela. Entrar em contato com um povo estranho, que fala uma língua estranha e tem crenças estranhas; é este o processo que, por nove meses, foi vivido pelo público que dedicou cerca de uma hora de cada dia da semana para assistir à produção ficcional da Rede Globo de Televisão.

Comuns na mesma medida em que complexos, fenômenos dessa natureza são a cada dia mais comuns quando se está diante das narrativas produzidas no contexto das mídias. Em telejornais, em filmes, em séries, em documentários e em telenovelas, falar do que é próximo e familiar não se revela suficiente para atender às demandas por novos conhecimentos e saberes vindas do público; investir em paisagens, ambientações e culturas distantes – ou “exóticas” – se mostra, há anos, prática corriqueira para enriquecer, na estética e no enunciado, os discursos apresentados nas narrações de TV.

Viver a alteridade em tempos atuais, portanto, certamente tem relação com a apropriação de bens e saberes disseminados por meio das mídias e suas narrativas. Estas, porém, podem se apresentar de duas maneiras: como informação – e aí se está diante de um produto dito “jornalístico” – ou como mero lazer ou divertimento; entretenimento, em suma. Em que posição a telenovela se encaixa, afinal?

A pergunta parece de fácil resposta assim que o instinto nos indica a opção óbvia – entretenimento –, mas se revela muito mais complexa ao se refletir sobre as possíveis contribuições da ficção para um melhor entendimento da realidade. Por extensão, novas questões vêm à tona: será que, ao enunciar países, povos, línguas, dizeres, costumes e

tradições, as tramas dos folhetins televisivos são puro divertimento e consumo de imagens ou efetivamente ajudam o telespectador no processo de aquisição de conhecimento? Será, enfim, que, ao olharmos para a ficção de horário nobre e para produtos como “Caminho das Índias”, estamos diante de algum tipo de conteúdo de relevância, capaz de fazer-nos experimentar – ou consumir –, mesmo que à distância, o “outro”?

Este trabalho busca lançar luzes sobre tais questões e apontar que, da mesma forma que a comunicação informativa cada vez mais absorve elementos de entretenimento em seus discursos, produtos de lazer como a telenovela brasileira possuem cada vez mais espaço – e estrutura – para enunciar e contribuir na formação do telespectador a respeito de universos socioculturais distintos do seu. Defender tal hipótese, porém, não é tarefa das mais simples: depende de um percurso teórico que identifique a natureza de vários processos, produtos e concepções.

Uma das questões mais complexas que se revela é a de definição da alteridade. O que classificar como próximo ou como distante é, talvez, um dos pontos centrais para compreender a inserção dos vários “outros” na ficção televisiva – de exóticos mais distantes e evidentes, como indianos, italianos, egípcios e marroquinos, até os mais próximos (geograficamente) e surpreendentes, como moradores de favelas cariocas, cangaceiros do Nordeste e povos tradicionais do coração da Amazônia. Todos, de alguma forma, desafiam as fronteiras de identidade e questionam as noções de si mesmo da grande maioria do público ao se apresentarem como diferentes, passíveis de estranhamento e até de “conflito” intercultural; é, portanto, preciso pensar no exótico¹ como um conceito de múltiplas faces e categorias.

Com base nisso, optamos por eleger, como objeto de análise deste texto, a telenovela que versa sobre o exótico em suas diferentes acepções. A intenção é, a partir das abordagens promovidas nas obras de ficção, pensar a respeito da existência de uma dimensão informativa, que dialoga com a dimensão lúdica que compõe suas tramas com tanta naturalidade.

Para tanto, recorreremos, de maneira breve, à ideia de infotimento, que povoa os atuais estudos sobre o jornalismo “informal” ou “light” disseminado nas redações de

¹ As noções de exótico serão trabalhadas mais adiante; porém, desde já, deve-se observar que utilizamos o termo sem a carga tradicionalmente pejorativa que por vezes lhe é atribuída no senso comum; trabalha-se, aqui, com o termo como um correspondente próximo – menos ambíguo e que, como será visto, contempla não apenas a questão espacial – de termos como “distante”, “diferente” ou “exógeno”.

jornais, rádios e emissoras de TV e ajuda, em muito, a repensar as intersecções entre informação e entretenimento na mídia. A ideia é que, a partir deste conceito, proponha-se um fluxo inverso: o entretenimento que, em sua narrativa, viabiliza experiências enriquecedoras de contato com a alteridade. Em contraposição, percepções de viés mais crítico a respeito do consumo de discursos supostamente “empobrecedores” dos fenômenos do mundo concreto também serão trazidas à discussão, com foco em questões como o consumo cultural, a padronização dos enunciados disseminados por meio da indústria televisiva e os riscos da produção de estereótipos sobre o outro.

Também será necessário delinear conceitos relativos ao processo de contato cultural mediado, como os de alteridade, identidade, exótico, ficcionalização e representação – o que exige a inserção de autores de diversas áreas que convergem na comunicação –, bem como desenhar um panorama minimamente abrangente sobre a prática de narração e a telenovela em geral, identificando seu percurso através da história e suas principais características estéticas e narrativas.

Pela natureza própria da análise, que busca abordar as dimensões lúdica e informativa dos discursos midiáticos de alteridade, a dimensão prática do estudo se concentra em duas telenovelas que versam sobre “outros” diferentes em sua natureza. Como objeto de estudo específico, optamos por analisar dez cenas – cinco de cada – das telenovelas “Caminho das Índias” (2009), de autoria de Glória Perez, e “Duas Caras” (2007), de Aguinaldo Silva.

Primeira telenovela do Brasil a ganhar o Emmy International Awards e um dos maiores sucessos de audiência da acreeana Glória Perez, “Caminho das Índias” tem, segundo seu próprio texto de descrição no site Memória Globo, a intenção de “retratar peculiaridades da cultura indiana em contraponto aos hábitos e costumes do Brasil”. Para tal, sua trama está centrada em um núcleo indiano, que tem como ponto de partida a paixão entre dois jovens pertencentes a castas distintas – Maya (Juliana Paes) e Bahuan (Márcio Garcia) –, e outro ambientado no Rio de Janeiro, majoritariamente de classe média, cujas histórias giram em torno da convivência familiar.

Mais que falar sobre a cultura da Índia de maneira estritamente documental ou pedagógica, a telenovela exibida no horário das 21h de janeiro a setembro de 2009 investiu em paisagens e ambientações cuidadosas, no intuito de reproduzir – com “licença poética”, segundo o próprio site oficial da telenovela – a complexidade e diversidade culturais do país.

Uma equipe composta por profissionais de diversas áreas, por exemplo, foi responsável por realizar um amplo trabalho de pesquisa sobre os costumes locais, adaptando, inclusive, expressões no idioma do país ao discurso em língua portuguesa da trama. Os cenários e paisagens mesclaram gravações nas cidades de Agra, na Índia Central, Jaipur, capital do estado do Rajastão, e Mumbai, no Sudoeste do país. De forma auxiliar, duas enormes cidades cenográficas – com áreas de 6.000 m² e 2.500 m² – reproduzindo e mesclando paisagens locais foram montadas no estúdio da Central Globo de Produções, no Rio de Janeiro.

De maneira menos evidente – e, talvez, sem a intenção de sê-lo –, “Duas Caras”, por sua vez, figura como uma espécie de narrativa sobre o “outro que está ao lado”; o exótico que cresce, expõe suas diferenças e desafia as fronteiras identitárias do familiar. O enredo central da obra de Aguinaldo Silva, que foi exibida entre 2007 e 2008 e obteve índices de audiência ligeiramente inferiores aos de “Caminho das Índias”, está concentrado na história de Maria Paula (Marjorie Estiano), jovem que se apaixona e é roubada por Adalberto Rangel (Dalton Vigh), que, após casar-se com ela, desaparece levando toda sua fortuna e faz uma cirurgia plástica que altera seu rosto.

Passados alguns anos, Marconi Ferrazo – novo nome do vilão – é um poderoso empresário do ramo imobiliário que decide assumir o terreno de uma obra deixada por uma grande construtora falida no Rio de Janeiro, na Zona Oeste da cidade. Porém, diante do abandono a que os antigos operários da empresa foram submetidos, o chefe de segurança da obra, Juvenal Antena (Antônio Fagundes), muda de lado e vira o líder de uma invasão – que, aos poucos, se transforma na favela da Portelinha, onde se desenrolam histórias de núcleos essenciais à condução da trama.

Livremente inspirada na favela de Rio das Pedras, situada em Jacarepaguá, na Zona Oeste da capital carioca, a comunidade é um espaço à parte no cenário de violência urbana da metrópole: lá, não há tráfico, crime ou domínio de milícias formais. Sob a liderança de Juvenal e de seus capangas, os “Sete Anões”, os moradores da favela fogem à regra e a tornam um espaço festivo e pacato, com ar de cidade de interior, organizado e apoiado informalmente por autoridades e pessoas influentes na trama. Para a construção cenográfica da paisagem, que ocupou 6.000 m² dos estúdios da Globo, com mais de 120 casas e 30 lojas, Aguinaldo Silva encomendou reproduções de vários locais da comunidade de Rio das Pedras.

Enfatizando o núcleo, a abertura de “Duas Caras” também reproduzia a imagem da favela, com mais de 1.500 pequenas maquetes, em contraste com dois edifícios *high tech* criados em computação gráfica. Embora os protagonistas Maria Paula e Ferraço não vivessem no local, as histórias convergiam para as personagens, em especial Juvenal Antena, que, após anos à frente do movimento de povoamento do terreno, se transformou em uma espécie de “pai” natural da Portelinha, exercendo seu poder de maneira populista e, por vezes, autoritária. É a partir do embate entre as duas figuras, o empresário inescrupuloso e o líder comunitário de caráter dúbio, que a trama aborda a convivência entre dois mundos dentro de uma mesma metrópole brasileira.

A observação destes dois “outros” – o universo sociocultural da Índia, de um lado, e a lógica e a socialidade peculiares de uma favela carioca pacificada, de outro – certamente depende de uma cuidadosa apropriação e discussão dos conceitos e ideias citados anteriormente. Por isso, optamos por dividir o trabalho em duas etapas. Na primeira, intitulada “Fundamentos e olhares sobre a ficção midiática”, serão fornecidas as bases para pensar a respeito do ficcional e da presença de conteúdos culturais de relevância em sua estrutura. Já na segunda, “O próximo e o distante nos discursos da ficção”, a intenção é levar à prática e verificar, por meio da análise das cenas dos dois objetos de análise selecionados, a aderência de nossa argumentação à produção atual de ficção do País.

A partir do cruzamento destas etapas, nosso trabalho busca, enfim, proporcionar bases para uma discussão a respeito da relevância da narração de alteridade na telenovela brasileira. Tomando-a, inicialmente, como produto capaz de trazer conteúdo cultural ao enunciar mundos distantes da maioria de seu público, muitas vezes recorrendo a elementos de uma linguagem informativa, buscaremos definir métodos e formas de propor uma análise crítica da ficção – esta tão complexa quanto problemática janela de acesso à alteridade em um mundo cada vez mais experimentado e vivido nas (e pelas) mídias.

PARTE I – FUNDAMENTOS E OLHARES SOBRE A FICÇÃO MUDIÁTICA

Expressão das mais populares e antigas tradições de narrativa do ocidente – mais especificamente, da América Latina –, a telenovela brasileira é um produto que, até hoje, fascina por suas possibilidades e potenciais (enunciativos, comerciais, estéticos) no contexto da cultura de massas nacional. Não à toa, são muitos os olhares e percepções que, ao longo do século XX, orientaram a classificação e análise da ficção seriada no campo acadêmico. Nesta primeira etapa, desenharemos os passos cruciais para a compreensão do gênero e observaremos as reflexões a respeito do diálogo entre informação e entretenimento nos produtos da mídia.

Compreender os rumos da atual ficção que é apresentada diariamente nas principais emissoras de televisão do País, no entanto, vai muito além de estudá-la a partir de sua ascensão e consolidação; deve-se, antes de tudo, remontar às próprias origens do ato de contar e ouvir histórias, base constitutiva do comportamento humano e expressão máxima de sua cultura da perpetuação de seu repertório simbólico.

A partir do surgimento e das transições de mídia para mídia, até se chegar ao suporte audiovisual, a narração se especializou e sofreu adaptações as mais variadas em sua práxis – processo que será relatado ao início do primeiro capítulo. Em seguida, o texto analisará de que forma o processo de ficcionalização foi modificado pela cultura das mídias, com foco na influência que a imagem televisiva exerceu sobre a experiência de conhecimento e contato com o real, bem como sobre a produção de relatos a respeito dos fenômenos que o compõem.

A reflexão será, então, focalizada na telenovela, que terá seu histórico e consolidação brevemente narrados e analisados. Para auxiliar a compreensão das observações sobre o exótico a serem trabalhadas na segunda parte deste texto, proporemos, também, algumas das características estéticas que compõem o padrão básico da narrativa televisiva de ficção; da mesma forma, serão apontados alguns aspectos da produção contemporânea, com ênfase nas novas abordagens e maneiras de composição das tramas.

No segundo capítulo, o foco da discussão passa a se aproximar de nosso principal objetivo: a identificação das dimensões lúdica e informativa na telenovela brasileira. Primeiro, será analisada a presença do entretenimento nas sociedades, bem como seu papel articulador das culturas no contexto dos meios de comunicação de massa; em seguida, recorrer-se-á a teorias e estudos do campo do jornalismo para identificar as bases da comunicação dita informativa e diferenciá-la – *jamais opô-la* –

da que é tradicionalmente ligada ao lazer e à distração, apontando os pontos a partir dos quais elas se cruzam na atualidade.

Noções como as de objetividade, bem como teorias que apontam as diferentes acepções e perspectivas sobre a informação – de reflexo a construção narrativa sobre a realidade – são expostas e discutidas, no intuito de abrir espaço para o conceito de infotimento, que auxilia no desenvolvimento da hipótese do potencial de enunciação e transmissão de conhecimento cultural na ficção seriada brasileira. É a partir da perspectiva de que informação e entretenimento podem, sim, unir-se e gerar produtos de natureza e funcionalidade híbridas que se chega a esta noção – associada até hoje aos estudos de jornalismo, que o consideram imperativo à lógica de mercantilização da informação na contemporaneidade. Porém, o foco que se pretende apresentar neste texto cruza os raciocínios e sugere uma lógica inversa: a existência de *informação cultural* – não no sentido de informação jornalística, mas no de conhecimento – de relevância dentro de gêneros ficcionais ainda muito associados ao lazer, como a telenovela.

Proporemos a aderência dessa hipótese à telenovela como possibilidade de enriquecimento da análise crítica dos atuais produtos do audiovisual do Brasil. A partir de alguns exemplos práticos, extraídos do repertório de obras da Rede Globo de Televisão, serão apontados casos de discursos ou enunciações culturais de relevância inseridos nas tramas da telenovela. Os exemplos e conceitos trabalhados nesta primeira etapa servirão de alicerce para as reflexões a respeito da figuração do exótico na ficção – que, na segunda parte, ganharão maior consistência com a análise de cenas das obras “Caminho das Índias” e “Duas Caras”.

2. NARRATIVA E FICÇÃO SERIADA NO CAMPO DAS MÍDIAS

Enunciar, comunicar, dizer, contar, relatar. Expressões dotadas de sentidos aparentemente díspares, mas que, cada qual à sua maneira, aludem às várias formas com que o homem compartilha seus anseios, desejos, impressões e observações sobre o mundo que o cerca. Todas estão inscritas no universo de possibilidades da narrativa – esta “grande frase” (BARTHES, 1973:23) que, das histórias contadas oralmente à ficção audiovisual, resiste até hoje como uma das mais populares e complexas estruturas de compreensão e ressignificação da realidade.

Observar a telenovela brasileira e sua vinculação com a cultura no contexto das mídias contemporâneas, portanto, exige uma perspectiva histórica; afinal, trata-se de um formato ficcional sedimentado a partir de uma antiga prática de narrar – e ouvir – histórias que constitui parte fundamental do imaginário humano. Em nosso caso, muitas são as questões: de que forma chegamos à produção estandardizada da ficção que diariamente toma conta do horário nobre da TV brasileira? E, mais especificamente, quais as “heranças” que o gênero telenovela carrega? A que imperativos da cultura de massa ele foi submetido desde sua criação? O que os enredos, personagens e cenários das narrativas midiáticas têm em comum com os relatos orais da Antiguidade, os folhetins do século XIX, as radionovelas latino-americanas? Que transformações o formato sofreu em suas possibilidades estéticas e narrativas?

Ao tentar responder tais indagações, a intenção, mais do que elaborar categorizações e conceitos simplificadores para o gênero telenovela, é fazer uma breve argumentação em torno da prática de narração, discutindo a influência de sua inserção no campo midiático sobre suas estruturas enunciativas de representação do real – com ênfase no gênero ficcional.

Afinal, sabe-se que, no percurso do boca-a-boca às mídias tradicionais (imprensa escrita) e eletrônicas (rádio e televisão), não só se perpetua uma forma de transmissão de saberes e tradições, mas também se renovam paradigmas, estruturas simbólicas, formas de enunciar e relatar. Ou seja: nossa ideia é apontar que, mais que um produto “recente” da cultura de massa, a narração televisiva é resultado da adaptação de uma prática constitutiva do imaginário humano aos novos suportes tecnológicos criados para a disseminação de discursos e enunciados.

Pouco a pouco, a aproximação com nosso objeto de estudo, a telenovela brasileira, se tornará possível. Compreender a natureza estética do gênero e suas semelhanças e diferenças com formatos anteriores é de fundamental importância para analisar o papel das narrativas na constituição de olhares e percepções sobre o real. Seja no âmbito da informação mais pura ou do entretenimento mais descompromissado.

2.1. ENTRE O BOCA-A-BOCA E A TELENOVELA

Uma das mais antigas e populares formas de lazer e/ou transmissão de conhecimento entre os homens é o relato. Uma conversa informal sobre um acontecimento da cidade, um discurso de palanque de um político, uma lição de moral dada pela mãe ao filho, uma fábula relatada a uma criança, uma comunicação ou palestra e até uma reportagem televisiva ou de jornal impresso são, cada qual à sua maneira, maneiras que encontramos para repassar informações e dados uns aos outros.

Porém, a transmissão de conhecimento por meio da enunciação não se resume à função instrumental: narrar é, antes de tudo, uma forma de *representar e ressignificar* o real. De se relacionar com o mundo exterior e encontrar explicações para os fenômenos que nele ocorrem; é a perspectiva de autores como Borges (2008:65), para quem “as narrativas sobre o mundo não dizem o mundo em si, mas sobre formas de percebê-lo e contá-lo, portanto, de criá-lo”, ou de Medina (2003:47), que acredita que sem a narrativa o homem “não se expressa, não se afirma perante a desorganização e a inviabilidade da vida”.

Desde a Antiguidade, de fato, a capacidade imaginativa do homem o leva a transferir suas percepções para um plano simbólico, o das *representações* – seja por meio da linguagem da música, dos gêneros literários ou da pintura. Antes mesmo de considerá-las ficção, arte ou outro gênero, houve esforços humanos para compreendê-las de forma mais atenta. A filosofia aristotélica, nesse sentido, é uma das primeiras a propor um conceito para designar essa prática, usando a noção de *mímese* como uma das formas de transmitir saberes e estabelecer fios condutores para a tradição; enfim, como uma atividade criativa, de reprodução social, e não mera “cópia” da realidade (ARISTÓTELES, 1996).

Naturalmente, a prática de “emitir” e “consumir” tais representações e narrativas percorreu os mais diversos meios até que se chegasse à ficção audiovisual do século

XXI. As incursões pelo campo midiático da contemporaneidade, de uma forma ou de outra, surgem como consequências dessa capacidade humana de ressignificar a realidade a partir da enunciação; em nosso caso, de extrair determinados elementos do cotidiano e inseri-los no universo imaginal da ficção – este gênero tradicionalmente apresentado como antítese do real, mas que, ao mesmo tempo, dele depende para existir.

Há uma relação direta entre a narração e a perpetuação de saberes e tradições. Seja por meio da ficção ou dos relatos de fatos verdadeiramente ocorridos, o homem encontra nas narrativas uma forma de perpetuar seu repertório simbólico e exercitar sua curiosidade e raciocínio ao olhar para o mundo.

Como já afirmado, o relato figura nas bases dessa lógica de “aprendizagem” – que, certamente, vai muito além de sua função “utilitária” de transmitir conhecimentos práticos e brutos². Os textos (verbais, visuais, sonoros, audiovisuais) produzidos em determinados universos no âmbito da livre criação e da ficção têm, também, segundo Ivan Bystrina (1995:4), a função de permitir uma espécie de “sobrevivência psíquica” do homem:

No centro da cultura humana situam-se, naturalmente, os textos imaginativos e criativos. São esses os textos de que o homem necessita não apenas para a sua sobrevivência física e material – que pode também ser garantida pela técnica – mas para a sua sobrevivência psíquica (BYSTRINA, 1995:4).

É, portanto, uma perspectiva que se deve adotar para analisar um gênero como a telenovela: narrar é, ao mesmo tempo, perpetuar culturalmente e consolidar *visões* sobre o mundo, é compreendê-lo e interpretá-lo livremente, de forma a melhor conviver com seus fenômenos – Vilém Flusser (2008:50) já dizia que precisamos adotar uma postura “reverencial” e contemplativa em relação ao “mundo-texto” para existirmos historicamente.

Aqui, precisamos, também, fazer a distinção – embora reconhecendo as limitações e fragilidades das fronteiras estabelecidas – entre a narrativa de ficção e a de informação em seu sentido mais estrito, no intuito de fornecer bases a um entendimento menos dualista a respeito das funções integradoras, comunicativas e culturais que ambas compartilham, embora levando-as à prática de maneiras distintas.

² Há, na lógica da enunciação, sobretudo no campo ficcional, forte carga lúdica – elemento central à nossa discussão sobre as dimensões informativa e entretenimento na telenovela que será discutido no capítulo seguinte.

Há que se compreender, principalmente, que, mais que um produto destinado ao escapismo, à fuga do real ou à satisfação imediata de um consumidor ávido por lazer, o ficcional é, também, uma forma legítima de expressão da realidade – mesmo à hora em que a nega, questiona ou “distorce”. Por outro lado – e isso será aprofundado no próximo capítulo –, nem sempre ler um jornal ou assistir ao noticiário televisivo é uma atividade formal de aquisição de conhecimento: pode, sim, também entreter e servir à distração do consumidor de informação, cada vez mais exigente em suas demandas e necessidades.

Opor, e não distinguir, ficção e real é um caminho extremamente arriscado. Conforme alerta Bulhões (2009:22), não há, a rigor, produção ficcional desatrelada de qualquer noção ou referência ao cotidiano; mesmo a mais escapista e surreal das narrativas “só pode transfigurar o real por tê-lo conhecido. Ao contrariá-lo de alguma maneira, indiretamente reconhece-o e acaba, por fim, reconstruindo-o ou então reelaborando-o” (BULHÕES, 2009:22). Na televisão, por exemplo, tal embate de visões se faz presente, sobretudo, na análise de produtos como a telenovela, a minissérie e o seriado, que apreendem e ressignificam o real de forma simultânea. Diz Borges (2008:65) sobre o assunto:

Essa oposição [*entre ficção e realidade*] acabou por privilegiar a realidade enquanto expressão ‘pura’ da verdade em detrimento da ficção, vista como imaginação pura e simples, descolada da verdade, do real. As diferenças entre os gêneros televisivos, sob o viés do verdadeiro e do falso, movimentam-se, dessa forma, na esteira de uma tradição teórica que interdito o ficcional enquanto uma das formas legítimas de expressão da realidade.

É preciso repensar esta perspectiva e remover tais hierarquias de nosso raciocínio sobre os relatos – sejam reais ou de ficção. Narrar um fato “inventado” é tão importante quanto contar um acontecimento. Categorias como “falso”, “verdadeiro”, “mentira” ou “verdade” não importam à hora de analisar a estrutura da narração; ao menos quando esta é tomada como expressão legítima da realidade, seja ela embasada objetivamente em seus fenômenos, seja ela uma ressignificação “poética” deles. Sábias palavras as de Roland Barthes, que argumenta que “a função da narrativa não é de

‘representar’, é de constituir um espetáculo que permanece ainda para nós muito enigmático, mas que não saberia ser de ordem mimética” (BARTHES, 1973:57)³.

Há, além disso, uma série de aproximações entre as linguagens da ficção e da informação. Ao analisar a estrutura de produção do acontecimento noticioso, Sodré (2009:203) diz que “a ficcionalização não concerne apenas aos conteúdos fabulativos (...), mas principalmente à linguagem inventada no texto”. Como veremos ao longo deste texto, muitas vezes o texto ficcional se apropria de estruturas, expressões e recursos estéticos da narração informativa – o que, de uma forma ou de outra, mostra que a relevância da ficção e sua capacidade de expressão do real não são apenas uma questão de conteúdo, como, também, de *forma*.

Tendo isto em mente, há que se partir, agora, para uma breve compreensão dos mecanismos utilizados para estruturar os relatos de ficção. Entre as várias modalidades, a oral é uma das mais relevantes no que concerne à transmissão da tradição e à compreensão da lógica da narrativa. Além de se constituir como uma “base comunicativa”, os relatos verbais sempre figuraram como “formas primordiais de transmissão do *ethos* comunitário, ou seja, de tradições e modos de ser” (SODRÉ, 2009:180). Nessa prática de “escrever a nação”, como diria Homi Bhabha (1998:207), os fragmentos da vida cotidiana, complexa e múltipla em seus sujeitos e fenômenos, são transformados em uma estrutura coerente, responsável por gerar sentimentos de identificação e pertencimento. E narrar nada mais é que constituir, sustentar e ressignificar a identidade.

Nas sociedades antigas e pré-industriais, narrar já era uma forma de perpetuar saberes e fazeres – daí a valorização constante da figura do narrador em seus grupos sociais. Geralmente dotados de grande poder simbólico e vistos como fontes de sabedoria, estes homens incumbidos de repassar histórias em eventos religiosos e culturais têm como maior trunfo a capacidade de, gestual e verbalmente, expressar os anseios, as raízes culturais e a *psyché* do povo.

A elaboração destes relatos verbais possui uma lógica complexa, que perpassa sequências, núcleos, frases e demais subdivisões que ganham sentido conforme, espontânea e repetidamente, são articuladas pelo narrador e pelo “leitor” das mensagens. Compreender tais sentidos, afinal, envolve a descrição do código “através

³ Aqui, Barthes utiliza o termo “representar” em sentido diferente do que nós aplicamos; para o autor, no trecho, a representação propriamente dita parece ser a expressão imediata, objetiva e legítima – *mimética*, num sentido nada aristotélico – do real.

do qual narrador e leitor são significados no decorrer da própria narrativa” (BARTHES, 1973:45), processo que ganha especial importância nos relatos presenciais – em que o gestual, o ambiente de transmissão, a co-participação dos ouvintes e vários outros fatores exercem influência sobre o processo de interpretação da mensagem.

Outro ponto relevante, que nos será de especial importância na análise do gênero telenovela, é a capacidade de síntese e de concatenamento de informações natural ao ato de narração. Qualquer composição desta natureza, sabe-se, possui um mínimo de carga subjetiva e exprime um olhar ou recorte da realidade, de autoria do narrador; mitos relacionados à objetividade e transparência do relato tendem a negar a complexidade com que se interpreta o mundo palpável.

É preciso, também, compreender que “resumir” o real na forma das narrativas – processo muitas vezes criticado de forma arbitrária – é natural, faz parte da estrutura de enunciação e não necessariamente compromete a qualidade da mensagem. Conforme alerta Barthes, em uma assertiva tão ousada quanto apropriada, “o resumo da narrativa (se é conduzido segundo critérios estruturais) mantém a individualidade da mensagem. (...) A narrativa é *traduzível*, sem prejuízo fundamental” (BARTHES, 1973:55).

Ao analisar o papel do narrador no compartilhamento de experiências e vivências das sociedades, Walter Benjamin vai além e afirma que, das narrativas contemporâneas, as melhores são as que mais se assemelham às histórias contadas e recontadas por anônimos (BENJAMIN, 1996:198). A explicação para tal ideia está não só no conteúdo como também na forma: quanto menos burocrática e próxima de um “relatório da realidade”, quanto mais parecida com os relatos subjetivos e algo “floreados” do narrador, mais a linguagem da narração se aproxima de sua real funcionalidade:

A narrativa [é] (...) uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim que imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1996:205).

O autor vai além e oferece um comparativo entre a narrativa comum, baseada nas tradições orais, e modalidades contemporâneas como o romance e a informação. A crítica salta aos olhos no texto: os fatos/relatos transmitidos pelas mídias que haviam se

consolidado na primeira metade do século XX, segundo Benjamin, tendem a vir acompanhados de “explicações” que reduzem o potencial significante da narração. Outra questão é a velocidade e efemeridade da transmissão; “a informação”, nesse caso, “só tem valor no momento em que é nova”, diferentemente da narrativa tradicional, repassada e *renovada* a cada instância de enunciação (BENJAMIN, 1996:204).

Tais reflexões levantam um questionamento pertinente para nós: o que se perde e o que se ganha ao se transferir a prática de narrar do boca-a-boca ao campo das mídias? As interferências que a mídia impressa, e, mais especialmente em nosso caso, a imagem e o audiovisual, trazem a ela são muitas. Não só a forma, mas a própria lógica do que se convencionou denominar representação se transformou conforme novas tecnologias de transmissão de informação foram estabelecidas nas sociedades.

2.2. REPRESENTAÇÃO E FICCIONALIZAÇÃO NAS MÍDIAS

À medida que a capacidade de relatar fatos ou histórias ganhou maior importância política e cultural nas sociedades, diversificaram-se também os suportes e maneiras de fazê-lo. A princípio, em termos de importância, surgiu a escrita, e, junto a ela, o desenvolvimento da linguagem textual, com um sem-número de possibilidades; em seguida, as demais representações pictóricas, sonoras e gestuais, também inscritas no campo do simbólico e do imaginário. Alguns séculos depois, porém, viríamos a nos deparar com o surgimento da imprensa – e é aí que ocorre uma das maiores revoluções da “arte” de narrar: a difusão em larga escala de textos e narrativas escritos.

É preciso reconhecer que a ampliação do espectro de consumidores-leitores – a princípio ainda reduzido, por conta da baixa escolaridade da população – gerou a necessidade de maior especialização nos dispositivos de reprodução. Romances, jornais e demais folhetos de texto se disseminaram pela Europa dos séculos XVIII e XIX e não tardaram a chegar à América, com estruturas estandardizadas e cada vez menos onerosas de produção, difusão e consumo. A ascendente imprensa de massa, que por um lado consolidava o embrião do jornalismo moderno e, por outro, o do entretenimento de massas permitido pela ficção impressa, passou a atender consumidores cada vez mais dispersos, pertencentes a universos culturais nem sempre próximos, mas movidos por interesses e anseios comuns – dentre eles, o de “consumir” histórias, narrativas, conhecimentos.

Tal fenômeno, como veremos de forma aprofundada no tópico seguinte, trouxe à tona várias problemáticas e mudanças – os fluxos e fragmentações identitários, que encontrariam seu ápice nas mídias eletrônicas contemporâneas (BHABHA, 1998), os deslocamentos e “desterritorializações” que enfraquecem paradigmas e desamarram sentidos culturais –, mas é preciso reconhecer que a essência e a funcionalidade do ato narrativo se mantiveram. Mesmo na mais moderna estrutura de produção de notícias, como diz Sodré (2009:15), “a antiga função integradora da narrativa continua presente (...), em geral mesclando realidade histórica com imaginário coletivo, como se dava na oralidade narrativa clássica”.

Houve, portanto, um processo de adaptação que, cada vez mais, evidenciou a associação entre os formatos standardizados dos conteúdos midiáticos e a prática de narrar. E talvez nenhum elemento tenha sido tão crucial na transformação da lógica de produção, emissão e recepção das narrativas de ficção quanto o suporte imagético.

2.2.1. Imagem, experiência e a contemplação do real na narrativa de ficção

Diferentemente do que nos diz o senso comum, falar de imagem não necessariamente conduz o raciocínio ao segmento audiovisual do século XX, inaugurado no cinema, especializado na televisão e adaptado aos meios digitais já nos anos 2000. Isso porque, conforme enfatizado por autores como Flusser (2008), Kamper (2001) e Català (2005), o processo de produção de imagens é fundamental na constituição do imaginário humano, existindo de maneira “orgânica” bem antes dos dispositivos eletrônicos difundidos no último século.

Conforme visto, uma das características marcantes de todo processo de representação é sua associação ao plano do imaginário humano – portanto, sua capacidade de ressignificar elementos da realidade, dar a eles nova roupagem, interpretá-los e, por vezes, modificá-los a partir da revisão de conceitos estabelecidos. Como o próprio termo sugere, “imaginar” é o ponto inicial deste processo; produzir imagens mentais para, a partir delas, dialogar com as próprias ideias e visões, representando o mundo não apenas como é, mas, também, “como poderia ou deveria ser” (BORGES, 2008:77).

A prática, tão corriqueira quanto complexa, tem relação direta com a apropriação que o homem faz do mundo exterior – seja este distante ou mesmo próximo de si. Não

só o ato de pensar em um lugar longínquo ou tentar adivinhar o rosto de uma pessoa desconhecida, mas a própria experiência de contato concreto com os elementos do cotidiano passa pela produção de imagens mentais. Levando esse raciocínio adiante, Kamper (2001) oferece uma boa reflexão sobre a relação homem-imagem-realidade:

Os homens hoje vivem no mundo. Não vivem nem na linguagem. Vivem na verdade nas imagens do mundo, de si próprios e dos outros homens que foram feitos, nas imagens do mundo, deles próprios e dos outros homens que foram feitos para eles (KAMPER, 2001:7).

Portanto, vê-se que as imagens, muito antes de quaisquer mediações tecnológicas, sempre figuraram como chaves ou meios de acesso à realidade – mesmo aquela que aparenta estar entregue, exposta, diante do olhar humano. Não à toa, toda imagem tem como característica ser, ao mesmo tempo, “presença, representação e simulação de uma coisa ausente” (KAMPER, 2001:12); ou, como diz Baitello (2005a:22), “a presença de uma ausência e a ausência de uma presença”.

Tal processo, porém, sofreu transformações a partir do surgimento dos primeiros meios de comunicação. O que, antes, se resumia a um processo cognitivo, restrito à subjetividade e à interpretação, passou a ser executado por máquinas e aparatos técnicos. Fazendo uso dos termos de Flusser (2007; 2008), passou-se a criar “máquinas” que nos explicassem um mundo cada vez mais difícil de decifrar com os olhos. A primeira experiência nesse sentido, o rádio, embora incapaz de gerar imagens visuais, gerou estímulos complementares aos sentidos a partir da audição, criando as denominadas “paisagens sonoras” (MENEZES, 2007).

O surgimento do cinema e, logo em seguida, da televisão, porém, foi o grande responsável por inaugurar um período que – muitas vezes de forma pejorativa – ganhou a denominação de “Era da imagem”. Cada vez mais, o fluxo ininterrupto de vídeos e filmes da indústria do audiovisual invadiu salas de cinema, redações jornalísticas e residências e transformou por completo a forma com que as narrativas atingiam seu público consumidor.

Como sequência natural do rádio e do meio impresso, o audiovisual televisivo trouxe, consigo, uma “promessa” vistosa: oferecer um panorama completo do mundo sensível, numa espécie de evolução – mais imediata, mais documental, *mais real* – daquilo que a fotografia e as imagens do cinema já “ofereciam”. Essa concepção inicial,

segundo Català (2005:69), pregava que “la imagen (...) se limitaría a reproducir la superficie del mundo, del mismo modo que la ciencia y la literatura se comprometen a describir las cosas tal como se ven”.

A verossimilhança⁴ e o apelo aos sentidos causados pelo audiovisual, neste caso, formariam uma dupla infalível ao repassar tal percepção de veracidade ao telespectador médio. A favor, conspiravam os métodos de produção do vídeo, a edição cada vez mais cuidadosa, a aura “incontestável” de “efeito de real” (BORGES, 2008) que a imagem exprime e, também, o fortalecimento de uma cultura mercantil cada vez mais apegada à visualidade.

Hoje, essa ideia soa um tanto ingênua. Assim como em outros suportes, como a fotografia (DUBOIS, 1994; FONTCUBERTA, 1997), a imagem do audiovisual televisivo não é uma expressão pura do real; é, antes de tudo, um recorte dele, um ângulo – não necessariamente “mentiroso” – que é destacado do mundo palpável de acordo com critérios editoriais, estéticos e subjetivos os mais diversos. Como diz Borges (2008:76), apesar de “desvelar uma realidade preexistente capturada pela câmara”, a imagem “manifesta também a presença de um pensamento, de uma subjetividade”.

Há que se ter em mente, portanto, que, sob uma perspectiva mais crítica – e por vezes *negativista* – a experiência de contemplação do mundo não é apenas beneficiada pela ascensão das chamadas “imagens técnicas” (FLUSSER, 2008), produzidas a partir de aparatos como máquinas fotográficas e câmeras de vídeo; se existe, por um lado, um acesso antes impossível às mais diversas culturas, universos e narrativas com essa difusão em larga escala de textos audiovisuais, por outro cada vez mais o contato direto com o mundo é substituído pelas vivências possibilitadas no seio das mídias.

E nem sempre isto significaria uma aproximação; muitas vezes, sinalizaria uma suposta rendição à aparência, à espetacularização e à dissolução da comunicação humana em relações cada vez mais mediadas por imagens (DEBORD, 1997). Ou então a perda dos sentidos de si e da capacidade de interpretar o mundo em decorrência do excesso de imagens produzidas fora dos processos cognitivos humanos.

⁴ A noção de verossimilhança, trazida do pensamento aristotélico, pode ser resumida como “a aderência a um sistema de expectativas partilhadas habitualmente com a audiência” (ECO apud FRANÇA, 2006:118). A linguagem audiovisual, por trazer som e imagem unidos, tende, naturalmente, a reforçar o “efeito de realidade” propiciado pelos produtos de ficção.

Outros vão além e veem nesta enxurrada de imagens técnicas da atualidade não somente o empobrecimento cognitivo humano, mas a própria *implosão* do real. Em sua crítica aos simulacros e simulações contemporâneos, Jean Baudrillard (1991:13) argumenta que, nesta sequência, a imagem se converte de “reflexo de uma realidade profunda” a um suporte que “mascara e deforma uma realidade profunda”; depois, o autor diz que “ela mascara a ausência de realidade profunda” e, para dar o golpe de misericórdia, finaliza afirmando que “ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro”.

A perspectiva do autor faz referência à visão de que as estruturas e códigos do audiovisual tenderiam, pouco a pouco, a conduzir a produção nele inscrita ao esvaziamento de sentido, numa alusão aos mecanismos de dominação e manipulação ideológica descritos por autores como Adorno e Horkheimer (1985) ao trabalhar a noção de indústria cultural. Quando inscritas neste universo de produção sistemática de mercadorias, as imagens seriam condenadas à homogeneidade, à repetição, à padronização, à auto-referência; enfim, desvela-se a faceta mais marcante de uma “cultura contemporânea” que “confere a tudo um ar de semelhança” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985:113).

A chamada “exclusão do novo” na atual cultura de massas seria, nesse sentido, reflexo de uma lógica de perpetuação de modos de “consumir” o real, identificá-lo segundo os padrões da indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985:126). É, enfim, uma alusão que os autores de enviesamento mais crítico fazem aos estereótipos e arquétipos que dominam as representações midiáticas contemporâneas. Pouco a pouco, as imagens destinadas à melhor compreensão do real passariam a *vedar* o acesso a ele, num enganoso e perverso mecanismo de alienação coletiva.

Outros autores, no entanto, vão além da crítica e negação da atualidade e veem na representação midiática pontos positivos – ou, ao menos, passíveis de análise aprofundada. Segundo França (2006:25), há que se considerar que, hoje, as narrativas da televisão têm função integradora, pois tornam “o mundo (ou um certo mundo) acessível e conhecido por todos e fornece[m] os assuntos que povoam as conversas cotidianas” – sendo, portanto, necessário analisá-la em suas interações com a sociedade.

Da mesma maneira, Calza (apud ROCHA, 2009:93) argumenta que produtos como a telenovela funcionam como uma “voz anônima que nos informa sobre a memória do mundo”, tendo certa relevância ao situar os indivíduos em relação a seu

contexto sociocultural. Já Canclini expõe que, bem ou mal, as mídias oferecem, para o habitante pós-moderno, uma “matriz de desorganização-organização das experiências temporais” que é “mais compatível com as desestruturações que supõem a migração, a relação fragmentada e heteróclita com o social” (CANCLINI, 2000:363) tão típicas da atualidade.

Català (2005) também trabalha sob a perspectiva de que o fluxo de imagens pela televisão possui, apesar dos riscos e distorções, certo potencial “enriquecedor” das representações. Embora não tenha o potencial de articulação complexa de raciocínios do texto escrito, a imagem do audiovisual “permite una inmediata visualización de las complejidades que los textos contienen, y lo hace de una manera que (...) la lengua escrita se ve imposibilitada de gestionar” (CATALÀ, 2005:69). A percepção do autor, enfim, é de que a televisão é capaz de organizar a informação e expô-la de maneira mais “imediate” e ágil, o que, de uma forma ou de outra, alterou e trouxe contribuições à nossa maneira de perceber o mundo externo.

A relação não menos problemática entre a circulação de imagens e a reformulação constante de identidades também está no centro desse embate de visões. Como adiantamos no tópico anterior, a difusão de narrativas e imagens nos meios eletrônicos gerou um processo de “desterritorialização” ou fragmentação tipicamente associado à pós-modernidade – este termo lodoso que, ao mesmo tempo, aponta rumo a um momento histórico de quebra de paradigmas, à consolidação de um modelo socioeconômico capitalista, à ascensão das sociedades pós-industriais e à fragilização dos grandes conceitos e identidades (HARVEY, 2003; BAUMAN, 2005; MAFFESOLI, 1995).

Martín-Barbero (2004:100-101) vê na lógica instrumental dos meios de comunicação a chance de reconstruir identidades e visões de mundo. Isso porque, segundo o autor, na TV “a imagem garante a realidade, pois faz com que nós a vejamos, e não só como dosificação, mas como articulação constitutiva”. A ideia é que, para o bem ou para o mal, os discursos e as narrativas deste meio tendem a praticar a “encenação de um mundo recortável e visível no espetáculo: um mundo feito à imagem da mercadoria”. Da mesma forma, Flusser (2008:20-21) diz que “toda imagem produzida se insere necessariamente na correnteza das imagens de determinada sociedade”, compondo-a e, por vezes, incentivando sua renovação; são reflexões passíveis, sobretudo à hora em que tratarmos mais adiante do gênero telenovela e suas

implicações culturais no contexto brasileiro. Trataremos de maneira aprofundada sobre a questão identitária mais adiante.

As narrativas televisivas de ficção estão, portanto, no centro de uma grande polêmica, da qual é preciso extrair algumas noções fundamentais. São elas: a presença imperativa da imagem nos processos mediados de contato com o real; o caráter *interpretativo*, jamais reflexivo, das imagens tecnicamente produzidas em relação ao mundo palpável; a relação entre elas e o contexto social, cultural e político em que são veiculadas; seu caráter duplo de *locus* de acesso e, ao mesmo tempo, de vedação e distanciamento do real; e, por fim, seu papel crucial na mediação dos processos cognitivos que o homem desenvolve em relação àquilo que o cerca.

Se retomarmos as reflexões anteriores a respeito do ato de narração e da ficção mediada, veremos que há intersecções e cruzamentos entre o relato, a representação e a imagem: esta nada mais é que um novo suporte para a transmissão de textos que, por sua vez, são consumidos por espectadores de origens cada vez mais diversas – o que demanda linguagens e padrões gerais, que facilitem o processo de leitura e recepção. Fala-se, portanto, do gênero ficcional inserido na complexa estrutura do aparato audiovisual que tem papel central na consolidação de visões de mundo, no contato com o real e, simultaneamente – o que será problematizado no capítulo seguinte –, no lazer e na informação que compõem o conjunto de demandas cognitivas do público telespectador.

Se uma reportagem jornalística ou mesmo uma filmagem documental de um fato ocorrido já são passíveis das influências e imperativos do formato audiovisual, o que dizer, então, das narrativas de ficção? Recorramos, aqui, às palavras de Català (2005:77), que, como nós, acredita que “todas las imágenes lo son [documentos fidedignos de su época] en mayor o menor medida”, para discutir a inserção do gênero ficcional no segmento audiovisual. Ou às de Bhabha (1998:86), para quem “a imagem é apenas e sempre um *acessório* da autoridade e da identidade”.

São perspectivas aparentemente opostas, mas que estão intimamente entrelaçadas; se a narrativa de ficção que circulou do boca-a-boca ao campo das mídias é um instrumento de transmissão das tradições, de documentação da história e de reprodução social, também é verdade que ela corresponde, por natureza, a um recorte pré-estabelecido do universo – dos costumes, identidades e saberes – que pretende representar. Olhar com cuidado para esta produção, compreendendo suas heranças e

“virtudes”, possibilidades e limitações, é o passo seguinte para compreender de que forma a telenovela ressignifica e reestrutura o que se convencionou chamar narração. É o que tentaremos fazer a partir de agora ao analisar o gênero telenovela no Brasil contemporâneo.

2.3. A TELENOVELA COMO GÊNERO NARRATIVO

Com uma história e um quadro de referências tão ricos quanto seu apelo popular, a telenovela é, provavelmente, o mais bem sucedido produto da indústria cultural brasileira. Muito embora não seja filha legítima do país – suas origens remontam tanto à América do Norte quanto a outras nações latino-americanas e à imprensa de massa europeia –, esta modelidade de ficção seriada “na qual se resolvem e mestiçam a narrativa popular e a serialidade televisiva” (MARTÍN-BARBERO, 2004:171) só ganhou projeção internacional graças aos esforços das emissoras locais, que a consolidaram como um gênero legítimo ao longo de meio século de exibição no horário nobre da TV.

Anteriormente, viu-se que, apesar de antigas, a estrutura e a composição das narrativas sofreram mudanças conforme novas mídias passaram a recebê-las e difundí-las. Para que se chegasse às tramas múltiplas, melodramáticas e entrelaçadas dos folhetins televisivos, foi necessário que um *know-how* próprio fosse elaborado, tanto no quesito técnico – produção, divulgação, edição de imagens e elenco – quanto no espectro da criação textual. E esse percurso começou bem antes que as pequenas telas se tornassem item obrigatório na sala de estar do brasileiro.

A teledramaturgia que se pretende analisar aqui, enfim, não “caiu do céu” ou foi elaborada espontaneamente: é fruto da combinação de critérios mercadológicos e de investimentos na criação de um padrão estético capaz de sintetizar as necessidades e demandas do público telespectador, que “mimetiza e constantemente renova as imagens do cotidiano” (HAMBURGUER, 1998:467) nacional.

Ao longo das próximas páginas, a intenção é mostrar, com base em estudos dos segmentos ficcional e audiovisual, a consolidação do gênero telenovela, elencando suas heranças e origens, para em seguida apontar especificidades de seu ritmo narrativo. Por fim, será apresentado um breve quadro atual da ficção seriada brasileira, com ênfase

nas produções que se inserem na categoria do exótico – principal objeto de atenção do presente texto.

2.3.1. Histórico e consolidação

Falar em teledramaturgia no Brasil é, inevitavelmente, falar da consolidação da televisão como uma das principais fontes de informação e entretenimento do país ao longo do século XX. Isso porque, de forma concomitante à difusão da TV aberta em território nacional, surgiram e foram conquistando audiência os primeiros experimentos de ficção seriada – ainda muito ligados à herança das radionovelas latino-americanas e dos *feuilletons* de origem europeia, mas que, pouco a pouco, ganhariam uma “cara” nacional.

Consolidado de forma gradativa – e, mesmo assim, sempre cercado de preconceitos e olhares desconfiados –, o gênero telenovela carrega, consigo, elementos oriundos desses formatos narrativos seminais: a serialidade ou divisão em capítulos, a presença do melodrama, do romance, das histórias múltiplas e entrelaçadas e o resgate de tradições orais populares e de fatos e ocorrências do cotidiano à hora da elaboração de suas tramas.

Vários autores (FIGUEIREDO, 2003; MARTÍN-BARBERO, 1988; CAMPEDELLI, 1987; MELO, 1988; SADEK, 2008) analisam a evolução do gênero e sua consolidação nacional e internacional; para que uma dramaturgia eminentemente televisiva se constituísse no Brasil, foi necessária uma significativa mudança de eixos nos moldes de produção, veiculação e recepção de textos de ficção – mudança esta que, certamente, tem como ponto de partida a Europa pós-Revolução Industrial. Mais precisamente, a era dos *feuilletons* (folhetins).

Publicados na forma de tirinhas em jornais diários, os folhetins levavam adiante uma proposta já iniciada com os romances populares: aliar o lazer descompromissado ao consumo cultural, valendo-se dos baixos preços de comercialização, da serialidade dos periódicos e de padrões narrativos pré-estabelecidos (muito baseados nos romances policiais e românticos) para obter aceitação. Corresponder aos anseios de um crescente espectro de leitores não era tarefa das mais difíceis, sobretudo na Europa do século XIX; pouco a pouco, o gênero ganhou, nas palavras de Martín-Barbero (2004b:32), a capacidade de se “confundir com a vida” do leitor médio:

Entre o tempo do ciclo – que é o do conto popular – e do moderno progresso linear – que é o da novela – a periodicidade do episódio e a estrutura da série tendem a uma ponte: o folhetim é um conto em trânsito de se tornar novela. E é graças à longa duração que o folhetim conseguirá ‘confundir-se com a vida’, disponibilizando ao leitor a participação na narração, isto é, a incorporação a ela mediante cartas ao periódico que buscam incidir com o desenvolvimento da trama.

Com algumas barreiras, sobretudo no campo cognitivo e de alfabetização do público consumidor, o gênero atravessou o oceano e chegou às Américas, já próximo à virada do século, conquistando certa popularidade em países como Argentina e Brasil. A valorização dos relatos ficcionais de matriz popular logo fez com que a primeira das mídias eletrônicas dos anos 1900, o rádio, tornasse os *feuilletons* obsoletos e os adaptasse à sua lógica. Foi nos Estados Unidos que surgiu, na forma das *soap operas* (assim chamadas por, no início, terem sido patrocinadas por empresas fabricantes de sabão), a radionovela – embrião principal da teledramaturgia como a conhecemos hoje.

Trazendo alguns dos elementos fundamentais da ficção seriada – a história flexível e “aberta”, a divisão em capítulos, a linguagem melodramática –, o gênero não tardou a conquistar o público eminentemente feminino e doméstico do país, migrando para a América Latina logo em seguida. A assimilação da radionovela pelo Brasil se deu, segundo Figueiredo (2003), especialmente entre os anos 1930 e 1950, quando as rádios do país apostaram no sucesso já registrado em Cuba e importaram o gênero para sua programação diária. Uma das produções de maior sucesso desse período “áureo” foi a versão brasileira da novela “O direito de nascer” (adaptada de texto original do cubano Felix Caignet), que durou 273 capítulos.

Mas, no final da década de 1950, ganhava espaço uma nova mídia, “vendida” à população como uma revolução na forma de se ver o mundo – o que, de fato, era verdade, conforme visto no tópico anterior. A TV, além de atrair olhares curiosos, acabou por concentrar boa parte dos investimentos institucionais a partir da metade do século; junto aos programas de informação e entretenimento elaborados por emissoras como Excelsior, Manchete, Record e Tupi – esta foi a primeira a entrar em atividade no país, em 18 de setembro de 1950 –, surgiram os primeiros experimentos de ficção seriada no audiovisual.

Inicialmente, a dramaturgia exibida na TV não diferia muito dos melodramas radiofônicos populares em países como Argentina, Venezuela e Cuba. As primeiras produções emulavam temas dos folhetins e radionovelas, exigindo dos autores brasileiros nada mais que uma boa capacidade de adaptar histórias melodramáticas para o contexto nacional (MELO, 1988).

A reviravolta, de fato, ocorreu já na metade da década de 1960, quando a Rede Globo de Televisão, junto às demais emissoras, em especial a Tupi e a Excelsior, começou a investir em produções mais atreladas ao cotidiano brasileiro – não à toa, autores como Campedelli (1987) consideram 1964 o início da “Era da telenovela” no Brasil.

Outros gêneros, como a minissérie, o seriado, o teletema e o teleteatro, também se desenvolveram a partir da contratação de autores consagrados para redigir textos dramáticos com certa “identidade nacional”. O resultado? Uma ficção de múltiplas referências e heranças culturais e, como diria Umberto Eco, “obra aberta” por excelência:

De la narración la telenovela conserva una fuerte ligazón con la cultura de los cuentos y las leyendas, con la “literatura de cordel” brasileña, y las crónicas que cantan; los corridos mexicanos o los vallenatos colombianos. Conserva la predominancia del contar a, con lo que ello implica de presencia constante del “narrador” estableciendo día tras día la continuidad dramática; y conserva también la apertura *indefinida* del relato, su apertura em el tiempo – *se sabe cuando empieza, pero no cuando acabará* – y su porosidad a la actualidad de lo que pasa mientras dura el relato (...) (MARTÍN-BARBERO, 1988:160, grifos do autor e nosso, respectivamente).

Portanto, pode-se atribuir a ascensão e consolidação do gênero telenovela no Brasil a três fatores centrais: o contexto favorável à implantação de uma grade de programação com produções autorais na TV nacional; a influência simultânea da *soap opera* americana, dos folhetins, narrativas orais e das radionovelas cubanas, capaz de gerar um produto rico em referências de grande popularidade; e, por fim, a crescente formação de um público consumidor ávido por textos de ficção seriada que trouxessem conteúdos associados a seu cotidiano (LOPES, 2004).

Há números de sobra para comprovar a viabilidade econômica e penetração social do produto. Tomemos como exemplo a programação da Rede Globo, líder de audiência no segmento de ficção seriada: segundo pesquisa feita em 2008 pelo Ibope

(Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística), os índices de audiência das telenovelas da emissora exibidas às 18h oscilam entre 21,5 e 35 pontos, enquanto que os das tramas das 19h variam entre 27 e 43 pontos.

Já o horário das 21h, responsável pelos maiores fenômenos de popularidade, tem média de 40 a 50 pontos – com picos de até 60, como no caso das telenovelas “Senhora do destino” (2004) e “América” (2005). Cada ponto desses corresponde a 176 mil telespectadores na Grande São Paulo. Mesmo no contexto atual, em que houve uma queda geral no nível de audiência da TV brasileira – por vezes creditada à ascensão de sites de vídeos como o Youtube e à possibilidade de assistir aos programas nos sites das emissoras –, é difícil contestar a permanência do ficcional entre as referências do público telespectador.

Outra consequência natural dessa popularização foi a exportação do produto; trabalho executado cuidadosamente pela Globo, que, nos anos 1970, já liderava a produção de teledramaturgia no país e havia consolidado autores como Dias Gomes, Janete Clair e Lauro César Muniz. Gradativamente, narrativas de grande sucesso no Brasil foram vendidas para emissoras de países como Rússia, Itália, Israel, Usbequistão, Portugal e França, sofrendo adaptações como a reordenação das cenas e capítulos, a adaptação lingüística (dublagem, *voice-over*) e ressonorização (tanto de trilha sonora como de ruídos e sons ambiente) e até cortes de cenas e histórias inteiras.

Atualmente, estima-se que pelo menos 123 países consumam as telenovelas brasileiras – prioritariamente as da TV Globo, acompanhadas por alguns produtos do SBT e, mais recentemente, da TV Record. Além disso, 95% da produção audiovisual exportada pelo Brasil é de telenovelas (MAZZIOTTI, 2004). Tais dados apenas reforçam o raciocínio de que a telenovela, embora “nascida” simultaneamente em toda a América Latina, tenha se consolidado aos olhos do mundo como um formato eminentemente brasileiro. Passado este momento de apresentação e contextualização histórica, resta-nos, agora, buscar compreender as especificidades e os mecanismos de estruturação narrativa que contribuem para o sucesso popular do gênero.

2.3.2. Estética e ritmo narrativo

Como todo bom produto da cultura de massas que é, a telenovela não é exatamente uma quebra de paradigmas em relação às estruturas que lhe antecederam. Já

vimos em tópicos anteriores de que forma outros formatos deixaram de herança à ficção televisiva modos particulares de narrar e enquadrar o mundo; agora, no intuito de abrir espaço para a apresentação de um panorama contemporâneo do gênero, deve-se tentar empreender uma análise dos mecanismos estéticos e narrativos com que a teledramaturgia conquistou um fiel público telespectador brasileiro.

Viu-se anteriormente que, por ter surgido em um período de disseminação e aprimoramento da linguagem da TV no país, o gênero telenovela possui entre suas características uma paradoxal e complexa mescla entre a padronização da cultura midiática e a essência da narrativa popular. Ou seja, ao mesmo tempo em que reproduz e “institucionaliza” a serialidade e a lógica mercantil do segmento televisivo, a telenovela mantém, desde o início, fortes laços com o popular – o *residual* a que alude Martín-Barbero (2004a) –, com as raízes das narrativas orais e dos melodramas que tanto agradam aos consumidores de informação e entretenimento da América Latina.

Essa natureza “híbrida”, tão comum aos processos e produtos da atual cultura latino-americana, conduz a um problemático (infundável, talvez) debate sobre o que é popular em tempos atuais. Com uma discussão centrada no contexto latino-americano, autores como Martín-Barbero (2004a; 2004b) e Canclini (2000) analisam o embate entre tradição e modernidade no campo da cultura para argumentar que há, na verdade, duas categorias ou acepções para o termo “popular” – ora designado para elementos autênticos, pertencentes a uma espécie de memória residual das sociedades, ora associado àquilo que “vende maciçamente, o que agrada a multidões” (CANCLINI, 2000:259-260). Recorramos às palavras de Martín-Barbero (2004a:120-121) para melhor compreender a questão:

De um lado está o *popular como memória* de outra economia, tanto política como simbólica. (...) Em todas essas práticas é possível achar certas senhas de identidade mediante as quais se expressa, se faz visível, um discurso de resistência e de réplica ao discurso da burguesia. (...) De outro lado está o *popular-maciço*: isto é, o maciço como negação e mediação histórica do popular.

Em que eixo, afinal, se situaria a telenovela? A nosso ver, no segundo – servindo, ao mesmo tempo, como *locus* de acesso à memória narrativa e como “evolução”, numa acepção técnica – e não estética –, dela. Este “popular-maciço” que compõe a ficção televisiva é, portanto, híbrido por natureza, mesclando formatos

massivos e tradicionais. É dessa mistura que vem uma de suas características textuais mais marcantes: o *melodrama*, essa particular forma de relato que trabalha “com o máximo empenho a divisão entre o Bem e o Mal” (CAMPEDELLI, 1987:28).

Presente na telenovela desde os tempos de “folhetins exóticos” de Glória Magadan até as tramas urbanas de Manoel Carlos, João Emanuel Carneiro, Silvio de Abreu e Gilberto Braga, o melodrama é, de fato, “a entrada do povo em cena: a exaltada imaginação do povo que, finalmente, pode dar-se o gosto de pôr em cena suas emoções, suas fortes emoções” (MARTÍN-BARBERO, 2004a:158).

Funcionando em sintonia com o formato serial do folhetim, esta linguagem promove a exaltação dos sentimentos humanos, a ênfase do drama, do épico, dos maniqueísmos e dos dualismos; é, por essência, um chamativo popular de grande eficiência, sobretudo quando aplicado a um gênero de ficção que está ali, diariamente, “de graça” na programação da TV aberta.

Conspiram a favor da manutenção desta lógica da “emoção-na-tevê” até hoje vários elementos estéticos da telenovela. O primeiro deles é a *serialidade*: como se viu, as tramas e enredos das produções se desenvolvem ao longo de centenas de capítulos – a média é de 150 a 180, no padrão da Rede Globo –, o que ajuda de forma particular a manutenção dos suspenses e o desenvolvimento das relações afetivas entre o público e as personagens sob várias condições e oscilações.

Além disso, a ficção seriada sempre foi marcada pela *multiplicidade* e *mutabilidade* das tramas; possui “vários trançamentos dramáticos, apresentados aos poucos – história parcelada. Tem um universo pluriforme, exigindo hábil manuseio (...). Cada pedaço tem seu próprio conflito a ser trabalhado” (CAMPEDELLI, 1987:20). Diferentemente do cinema “industrial” clássico, por exemplo, em cujas obras predomina a estrutura em atos ou momentos, indo da elaboração de um problema rumo à sua solução, a novela trabalha com um “feixe de tramas” relacionadas entre si por meio de coincidências, acasos e encontros acidentais (SADEK, 2008:47-48).

Pesquisas de opinião, grupos de discussão com telespectadores e outros métodos para aferir a recepção da novela, institucionalizados em emissoras como a Globo, também são formas de tornar as tramas mais “maleáveis” e passíveis de alterações, conforme os gostos do público e decisões pessoais do autor (MELO, 1988).

Também deve-se atentar para a *temporalidade singular* da ficção. Ao invés de “apenas” contar uma história, ela prefere circular entre enredos e épocas para dar ênfase

a tramas paralelas e depois retomá-los, trazer à tona personagens e núcleos que antes estavam à sombra, apresentar desfechos múltiplos e até mesmo ir e voltar no tempo por meio de *flashbacks* e memórias das personagens; tudo por meio de uma edição que “costura o presente, o passado e o futuro”, nas palavras de Figueiredo (2003).

Outro ponto fundamental, já discutido de forma crítica em tópicos anteriores, é a *tendência das tramas à repetição*, à padronização e à sustentação de estereótipos ou clichês narrativos. Mais que um “recurso perverso” das engrenagens da indústria cultural, de seu apego à semelhança (ADORNO; HORKHEIMER, 1988), deve-se analisar esta característica como um imperativo comum a todos os gêneros de ficção; afinal, é necessário que haja elementos comuns, agregadores, capazes de gerar processos de identificação durante o ato de recepção das narrativas. É o que defendem autores como Motter (2004:273):

Se existe um acúmulo de personagens, de tipos interessantes nas telenovelas já produzidas, constituindo cidades ficcionais isoladas, por que não abrir estradas virtuais para circulação dos habitantes dessas cidades, construindo vias ficcionais e postulando a existência de um mundo paralelo análogo ao nosso? Se a comunicação por aqui é tão intensa e instantânea, a ficção já pode ter estradas vicinais e um esboço de mapa para desenhar sua geografia.

A questão das personagens, em especial, alude à presença de perfis “tipificados”, comuns à maioria das produções de ficção. Em um texto sobre o assunto, Umberto Eco (1993) diz que a personagem “típica” possui papel fundamental ao permitir a transmissão de *experiências sociais fundamentais* – ou seja, de trejeitos, comportamentos e atitudes perante o mundo que estabelecem laços entre o imaginário do consumidor, o universo ficcional e o cotidiano.

Muito apropriadamente, o autor argumenta que “a tipicidade da personagem se define na sua relação com o reconhecimento que o leitor nela pode efetuar” (ECO, 1993:225) – é criando um sentimento de universalidade, que reproduza anseios, vivências e características comportamentais comuns ao público, que o dramaturgo conseguirá cativá-lo por meio de seu “mundo folhetinesco”. O que não impede, claro, que essa linearidade seja por vezes quebrada, subvertida a partir de representações de elementos “externos” ou “estranhos” ao telespectador – mas esse é um raciocínio que será desenvolvido com mais cuidado posteriormente.

2.3.3. Panorama contemporâneo do gênero

A telenovela é a um só tempo mestiça e bastarda, embasada e ancorada no tempo das tradições, mas com uma linguagem nova, com o ritmo e a fragmentação das imagens eletrônicas. E é preciso que ela se reconheça e se admita estranha e mestiça para a sua sobrevivência cultural (ROCHA, 2009:104).

As palavras acima resumem a natureza e os motivos da permanência da ficção seriada no rol das produções mais populares e duradouras da TV brasileira. Híbrida, porque ancestral e contemporânea de uma só vez, a telenovela conseguiu chegar à atualidade mantendo sua essência, esta que buscamos descrever no tópico anterior, intacta. Em suma: os conteúdos – entendidos como as tramas, os assuntos abordados, os “motes” das histórias – podem até ter sido atualizados, mas a forma – a estética, os padrões de produção –, em geral, se manteve. Nossa intenção, aqui, não é mapear de forma exaustiva o gênero, e sim delinear algumas de suas tendências contemporâneas para fornecer bases à análise das obras de ficção “Caminho das Índias” e “Duas Caras”, que será desenvolvida mais adiante.

O fenômeno de atualização dos temas das narrativas de ficção é natural, dada a modernização política e sociocultural vivida pelo país entre os anos 1960 e a virada do milênio. Desde os tempos iniciais da “Era da telenovela”, na verdade, duas correntes fundamentais já se evidenciavam na teledramaturgia nacional e apontavam possíveis rumos nesse sentido.

A primeira, cujos maiores ícones são autores como Glória Magadan e Ivani Ribeiro, é o denominado “folhetim exótico” (CAMPEDELLI, 1987) ou “tradicional”, por conta de suas características emuladas das radionovelas (MARTÍN-BARBERO, 2004a:39) – a característica central destas tramas, comuns nos idos de 1960, era a ambientação em países e épocas distantes, privilegiando a narrativa épica, as referências fílmico-literárias, as grandes lendas e mitos e, é claro, o melodrama.

A segunda corrente – que, em termos gerais, suplantou a primeira e se tornou alvo principal das atenções de autores e telespectadores – é o que se pode denominar “novela cotidianizada”. São as tramas que priorizam a aproximação com o cotidiano, expondo temas políticos, sociais e culturais do momento, além de dar voz e força a

personagens que exprimem polêmicas, questionamentos e anseios contemporâneos (HAMBURGUER, 2000).

Convencionou-se associar o surgimento dessa tendência à exibição, entre 1968 e 1969, de “Beto Rockfeller”, de Bráulio Pedroso, na TV Tupi; a telenovela trazia a história de um típico jovem de classe média que desejava ascender socialmente a qualquer custo, e que, para isso mantia relacionamentos com garotas de diferentes níveis sociais. As dubiedades rico *versus* pobre, gentil *versus* bruto, constituíam-se como fórmulas garantidas de uma bem sucedida representação do universo social brasileiro, caracterizado por tão fortes oposições e contradições éticas e morais. Não tardou para que essa forma de fazer ficção chegasse ao alto escalão da Globo e deixasse os *sheiks*, príncipes e heróis medievais dos folhetins exóticos obsoletos.

Atualmente, vê-se, na teledramaturgia brasileira, uma predominância natural deste segundo segmento – muito embora ainda haja certo investimento nas narrativas históricas e épicas, sobretudo no eixo das minisséries.

Conforme veremos mais adiante neste texto, todos os grandes eventos políticos, culturais e sociais do Brasil foram transportados para a ficção, muitas vezes com a inclusão de personagens e acontecimentos reais nas tramas. Tais empreendimentos, porém, foram conduzidos de forma irregular ao longo das décadas, havendo períodos de ociosidade e de investimentos maiores nas narrativas de acordo com o contexto de produção.

Mas há uma figura dominante no segmento que persiste desde os anos 1960 até hoje. Mesmo com os investimentos recentes de emissoras como a Rede Bandeirantes, o SBT e, em maior intensidade, a TV Record na produção de telenovelas de autoria nacional, a Globo é a líder absoluta neste tipo de produção ficcional seriada no país e na América Latina – se não pelas dimensões de lucro anual, ligeiramente superadas pela mexicana Televisa, ao menos pelas qualidades estéticas que suas produções ostentam e pelo investimento constante em novos temas e abordagens, em uma relação de estreitamento constante com os anseios sociais de cada época.

Há décadas, a emissora mantém três horários fixos de exibição em sua grade de programação (às 18h, às 19h15 e às 21h), sendo cada um deles destinado a um segmento de público: enquanto o horário das 18h prioriza telenovelas históricas com ambientações de época, preferidas pelo público adulto, o das 19h15 dá ênfase a tramas voltadas ao público jovem, mais leves e de ambientação contemporânea. Já o horário

das 21h é geralmente ocupado pelas produções de autores consagrados como Manoel Carlos, Glória Perez, Gilberto Braga, Aguinaldo Silva, João Emanuel Carneiro, Benedito Ruy Barbosa e Sílvio de Abreu, entre outros.

O enfoque destas “tramas das oito” – termo que alude ao horário em que, antigamente, as produções eram exibidas –, geralmente mais densas e duradouras que as dos demais horários, é predominantemente ligado aos anseios de época, com alusões ao cotidiano e uma tentativa maior de aproximação com o público por meio de técnicas como o *merchandising* social e a transposição de fatos da vida real (eleições políticas, campanhas, eventos, tragédias, momentos históricos) à ficção. Predominam aqui, também, as tramas que contém cenas de violência e que abordam assuntos mais polêmicos, como a corrupção, a sexualidade, a pobreza, o tráfico de drogas, o aborto e a marginalidade.

Porém, nem só de alusões à vida diária do telespectador vive a atual ficção televisiva. Em alguns momentos, a trajetória da telenovela esbarra em eventuais investidas em novas paisagens, ambientes e culturas, em uma espécie de ensaio constante rumo à diversificação de tramas e enredos.

Dos anos 1960 até 2010, ao menos 51 tramas – a maioria da Rede Globo – inseriram, em suas tramas, cenas gravadas em ambientes “externos” ou “exóticos”⁵ em relação àquilo a que o repertório simbólico do telespectador está acostumado. Destas, 23 foram exibidas entre 2000 e 2010 (TONDATO, 2010) – o que aponta uma tendência recente em valorizar estas paisagens.

Há de se adiantar, é claro, que a presença dos cenários internacionais na ficção televisiva atual difere, e muito, daquela registrada no “folhetim exótico” dos anos 1960. O que, antes, era um recurso necessário para sustentar a ambientação das tramas em países e comunidades distantes da realidade brasileira – geralmente, por força de roteiros, nacionais ou estrangeiros, inspirados em lendas e obras literárias com grande apelo exótico – hoje se transformou em uma técnica para evidenciar os deslocamentos das personagens e tramas em diferentes espaços de socialidade – espaços substituídos pela imagem, capaz de tornar o ausente visível (KAMPER, 2001:14) –, mas sem perder

⁵ Ainda não entraremos no mérito da discussão sobre o exótico, que será aprofundada em alguns capítulos adiante. Deve-se adiantar, porém, que o termo não se restringe à aplicação em casos de distância geográfica ou espacial, aludindo, também, às “fissuras” e quebras identitárias (BHABHA, 1998) existentes dentro do próprio familiar.

os elementos identitários e de proximidade básicos, conforme evidencia Tondato (2010:11):

Se, num primeiro momento, a inserção de cenários gravados em terras estrangeiras na telenovela advinha de uma necessidade cenográfica, hoje a locação no exterior insere o receptor no contexto mundial, levando as histórias do cotidiano mais próximo para terras estrangeiras, sem perder a estratégia da verossimilhança (TONDATO, 2010:11).

Podemos dizer, então, que se está diante de uma resignificação e retorno do “estrangeiro” na telenovela? Talvez tal assertiva seja equivocada porque, na verdade, ele *nunca esteve fora* da ficção. Somente ganhou novos moldes, deixando de ser um imperativo associado às tramas exóticas e folhetinescas para figurar como um recurso narrativo convencional, típico em tempos de globalização.

Conforme veremos, a permanência integral das tramas em ambientes considerados “exóticos” é bem menos comum que essa utilização de alguns cenários internacionais.

Nossos objetos de estudo, as telenovelas “Caminho das Índias” (2009) e “Duas caras” (2007), são, cada qual à sua maneira, exceções da teledramaturgia em que a ambientação em dois universos “exóticos” – o mundo indiano e as favelas cariocas, respectivamente – é crucial para o desenvolvimento da trama, influenciando nos enredos das personagens e no próprio mote central da história. Este será o foco da análise que se pretende elaborar ao longo deste texto.

Antes, porém, devemos atentar para outro aspecto crucial à compreensão dos mecanismos com que a telenovela enuncia, narra e apresenta ao espectador os conteúdos de suas tramas. A discussão sobre as funcionalidades e atribuições das narrativas televisivas – sejam de ficção, sejam jornalísticas – é rica em polêmicas e, a nosso ver, não pode ser deixada de lado.

Até porque, para compreender as formas de enunciação do exótico ficcional, suas categorias e representações, parte-se do pressuposto de que, mais do que apenas um instrumento de escape, fuga do cotidiano e lazer descompromissado, a telenovela (e, num sentido mais amplo, a própria narrativa de ficção) pode, sim, servir como instrumento de ampliação da experiência e de mediação entre o telespectador e a realidade que lhe é distante ou estranha.

Em um estudo centrado na produção do acontecimento noticioso na atualidade, Muniz Sodré argumenta que “o discurso informativo, acionado pelo tempo, constrói uma imagem de unidade de funcionamento do cotidiano” (SODRÉ, 2009:87). A mesma ideia de produzir “efeitos de realidade” e construir um quadro de referências, a nosso ver, pode ser encontrada nas tramas ficcionais da telenovela brasileira. Resta saber quais as possibilidades e tendências da aplicação deste recurso na produção audiovisual contemporânea.

3. A INFORMAÇÃO DENTRO DO LAZER: TELENOVELA E INFOTENIMENTO

Nas linhas anteriores, procuramos estabelecer conexões entre a prática de narração e a ascensão de novos dispositivos tecnológicos – que, gradativamente, tornaram as narrativas midiáticas elementos de inserção dos consumidores de informação em seu próprio contexto sociocultural. Em outras palavras: relatos documentais ou de ficção, na migração da oralidade para o texto impresso e o audiovisual, ganharam em abrangência, público e, sobretudo, em influência na consolidação de visões de mundo de seus consumidores.

Também observou-se que narrativas como a telenovela podem ser instrumentos de documentação da realidade e da época que inspiram suas tramas, em maior ou menor medida; e, conseqüentemente, que a linguagem do audiovisual, embora passível de eventuais percalços, é capaz de processar e “traduzir” o real na forma de imagens e textos de grande complexidade e potencial técnico. O que, no entanto, diferencia o discurso ficcional daquele que nos é apresentado diariamente como informação? Seria esta um gênero mais nobre e fidedigno – ou apenas *diferente* – de narração do mundo, de transmissão de saberes e/ou olhares?

Antes de partimos à procura de respostas ou direcionamentos para aprofundar tais questões, uma breve reflexão sobre a presença do lazer e do entretenimento na cultura humana é necessária, de forma a mostrar que a importância do lúdico, embora disfarçada sob o prisma da lógica racional da Modernidade, nunca deixou de ser levada em conta nas produções culturais das sociedades. Em seguida, serão discutidas as condições de elaboração e as características do texto dito jornalístico; a ideia é observar como suas estruturas foram impregnadas pela lógica do entretenimento midiático atual, chegando à fusão ou cruzamento entre informação e lazer nos discursos informativos – cujo maior produto é um gênero híbrido que, na pesquisa em comunicação, tem sido denominado *infotenimento*.

Nossa intenção com este percurso é, enfim, mostrar a possibilidade de aplicação de tal noção, também, à análise de discursos no âmbito da ficção – mais precisamente, na telenovela brasileira que versa sobre o exótico em suas diferentes acepções. Tendo em vista que, conforme proposto por Moore (apud BUONANNO, 2004:342), os consumidores da programação televisiva podem “vagar, sem se deslocar de sua própria

casa ou de sua própria poltrona, entre diferentes e distantes localidades” a partir da experiência de recepção, entende-se que é fundamental avaliar em que medida a telenovela cumpre seu papel ao enunciar realidades distintas àquele que a toma como objeto de lazer – e, por que não, informação.

3.1. ENTRETENIMENTO: VALOR E ELEMENTO ARTICULADOR DA CULTURA

Se, em um rompante de ousadia e sabedoria, alguém ousasse traçar uma história minuciosa da cultura humana e a registrasse em livro, a obra poderia ter inúmeros títulos. Um deles, mais óbvio, poderia ser algo como “História da cultura”; o outro, à primeira vista confuso, porém tão lúcido quanto o anterior, poderia ser “Entretenimento, história e cultura”. Isso porque, mesmo não sendo sinônimos, os dois termos estão intimamente ligados; refletir sobre as práticas de transmissão, produção e perpetuação cultural é, necessariamente, pôr o elemento lúdico que as compõe em primeiro plano. Pensar neste, enfim, como elemento constitutivo da identidade e da vida em sociedade – desde os tempos pré-modernos até a consolidação dos meios de comunicação de massa.

Ao discutirmos a prática de narração no capítulo anterior, esbarramos na função central de todo e qualquer ato comunicativo ou enunciativo: expressar visões de mundo, consolidá-las, perpetuar saberes e, de alguma forma, contribuir para a estabilização de toda experiência humana no contexto em que se situa. Não por acaso, diversos autores veem a cultura como o sistema complexo responsável por solidificar tais práticas – seja a partir de narrativas e relatos, seja a partir de ações ou práticas capazes de explicar e tornar mais fácil a vida em sociedade. Nossa intenção, nas próximas páginas, é ver em que medida a cultura, a narrativa e o entretenimento estão entrelaçados – e de que forma tal característica se manifesta nos produtos midiáticos contemporâneos.

Não são poucos os que trabalham a partir da perspectiva de que toda ação ou produção humana está inserida na correnteza de determinados processos ou práticas culturais. A constatação de Morin (1975:81) é de que a cultura *stricto sensu*, responsável por “conduzir” a humanidade, é “um sistema generativo de alta complexidade”, dentro do qual se elabora o padrão social de uma época – sua razão e sua lógica, por assim dizer. Nesse sentido, a cultura tem papel fundamental ao entrar em cena, já que “deve ser transmitida, ensinada, aprendida, isto é, reproduzida em cada

novo indivíduo no seu período de aprendizado (*learning*) para poder autoperpetuar-se e perpetuar a alta complexidade social” (MORIN, 1975:81).

Ao mesmo tempo em que reproduz certa “racionalidade” ao perpetuar tradições, porém, toda cultura também se reveste de “mitologia, magia, mito, religião”; por isso mesmo, contém atividades e fazeres de natureza lúdica, responsáveis por tornar a vida mais suportável e *prazerosa*. Como diz Dejavitte (2008:49), a recreação está associada “à promoção do aprimoramento do indivíduo”. Eis a raiz do entretenimento, que hoje associamos, de forma tão precipitada quanto ingênua, aos meios de comunicação contemporâneos e à cultura pós-moderna.

Divergentes, quando não polêmicas, as visões teóricas sobre o entretenimento, geralmente, apresentam-no como um dos valores fundamentais – e ambivalentes – do mundo moderno. Há, no entanto, um ponto de consenso: o de que a dimensão lúdica, ao contrário do que nos diz o senso comum, transcende e, de certa forma, até independe da consolidação dos meios de comunicação e da denominada cultura capitalista. Tal perspectiva busca resgatar o caráter constitutivo e socializador do lazer, presente desde as sociedades mais primitivas, ao invés de acusá-lo de negligenciar a realidade e conduzir ao escapismo e à alienação (HUIZINGA, 2005; TRIGO, 2003; BYSTRINA, 1995).

Um dos teóricos que mais buscou discutir a questão e contextualizá-la historicamente, Johan Huizinga (2005) vê nas atividades de natureza lúdica – os “jogos” por ele denominados – duas funções essenciais: a luta por alguma coisa ou a representação de algo. Segundo o autor, o caráter *representativo* do lúdico opera, principalmente, “no processo de construção de imagens, ou imaginação” (HUIZINGA, 2005:29), tornando-se “um acompanhamento, um complemento e, em última análise, uma parte integrante da vida em geral” (HUIZINGA, 2005:12). Na tentativa de melhor conceituar o jogo, o autor afirma que:

Poderíamos considerá-lo uma atividade livre, conscientemente tomada como ‘não-séria’ e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material (...) (HUIZINGA, 2005:16).

O semiólogo Ivan Bystrina também aponta que a cultura, produzida e ressignificada a partir dos textos produzidos em seu seio, tem como característica

central a presença do lúdico como “mola propulsora da atividade do ser humano”. Levando adiante as ideias de Morin, o autor aponta que, mais do que servir para nos exilar do cotidiano, os jogos “têm a finalidade de nos ajudar na adaptação à realidade, além de facilitar sobremaneira o aprendizado, o comportamento cognitivo” (BYSTRINA, 1995:15).

Apesar de se concentrar nas competições e jogos de natureza física, o raciocínio de Huizinga é fundamental para compreender o lugar ocupado pelo entretenimento na vida social; ao ver do autor, podemos considerar que “a verdadeira civilização não pode existir sem um certo elemento lúdico”. Isso porque, na concepção moderna, a civilização “implica a limitação e o domínio de si próprio” (HUIZINGA, 2005:234), e processos de natureza criativa – como a própria produção mental de imagens, já discutida anteriormente – tendem a ornamentar essa vida de restrições e exigências, “ampliando-a” e revestindo-a de cultura e, por que não, *vida* (HUIZINGA, 2005:12).

Da mesma forma, Morin (1975) e Bystrina (1995) centralizam seus estudos no campo cultural, associando a ludicidade às produções mais significativas deste. Ao afirmar que o entretenimento é, ao mesmo tempo, evasão e elemento constitutivo da realidade, mera distração e componente essencial da *psyché* humana, os autores apontam que entender esta oscilação é uma das bases para se analisar a transição do lazer para o campo das mídias ao longo do século XX.

3.1.1. O lazer midiático

Ora visto como o “triunfo da emoção sobre a razão” (DEJAVITE, 2008:40), do “caos sobre a ordem, do id sobre o superego, do abandono dionisíaco sobre a harmonia apolínea” (GABLER apud TRIGO, 2003:34), ora como um ícone de decadência de uma cultura baseada em consumismo, prazeres imediatos e ligações frouxas (BAUMAN, 2005a), o entretenimento que atualmente se incorporou à produção de bens simbólicos é indissociável dos meios de comunicação surgidos a partir dos anos 1900. Segundo Trigo (2003:179), a consolidação desse modelo teve sua base na América do Norte e gradativamente atingiu todos os pontos do planeta, com o benefício das novas tecnologias e do processo de globalização.

Com uma discussão orientada para os tempos atuais, o autor associa o conceito atual de entretenimento à busca pelo prazer e pela quebra do cotidiano, da realidade

opressiva; tudo através das imagens que o cinema, a televisão, os jornais e revistas proporcionam ao consumidor contemporâneo – disperso socialmente, sem dúvidas, porém integrado a uma economia global de conteúdos e bens de lazer e distração que costuma agregar interesses díspares e tornar cada vez mais turvas as distinções de gosto e classe.

Segundo ele, “mais do que enfeite ou um *plus* burocrático, o entretenimento é uma promessa de estilo de vida que reúne bom humor, alto astral e benefícios subjetivos porém altamente gratificantes” (TRIGO, 2003:148-149). Na base dos produtos destinados ao lazer, estão temas repetidos incessantemente; “uma série de comédias, dramas, choros, melodramas, ingenuidade pueris, textos fáceis, cenários fantásticos, trilhas sonoras e efeitos especiais” (TRIGO, 2003:32), elaborados de forma sistemática e consumidos sem grande dificuldade.

Neste contexto, vê-se que a função de escapismo ou distanciamento da rotina atribuída ao lazer ganha mais relevância; conseqüentemente, distrair-se se torna um processo gradativamente mais vinculado à sensação, à emoção e à fruição (AMARAL, 2008:64). Seja assistindo a uma novela, filme ou *talk-show*, seja lendo um livro *best-seller* ou jogando videogame, a intenção humana é, sempre, fugir e ao mesmo tempo aprender a lidar com seu cotidiano, ampliando o próprio leque de experiências – não à toa, atividades consideradas desta esfera dita “não racional” têm cada vez mais espaço e valor em segmentos como a publicidade e os ambientes empresariais e em discussões sobre o aprimoramento da qualidade de vida.

A questão do suposto “escape psíquico” permitido pelas narrativas da mídia é discutida por Dejavite (2008:49) sob uma perspectiva crítica. Segundo a autora, neste processo em que “o indivíduo se afasta de situações dominantes e reais de seu cotidiano e se desloca para os estados simbólicos e imaginativos”, há uma dupla funcionalidade: a primeira é orientar o imaginário e incentivar a criatividade individual; em segundo lugar, porém, há o viés comercial, de “busca por maior audiência” – no contexto atual, tal aspecto é muitas vezes considerado predominante. Cabe àquele que consome os produtos culturais saber discernir, nestes, a presença de tais direcionamentos e usufruir deles de forma crítica.

Não é difícil compreender em que medida nosso objeto de estudo, a telenovela brasileira, se encaixa nesse contexto. Não se deve esquecer que o segmento audiovisual, por ser um dos ícones da cultura contemporânea – não só na América Latina –, fornece

“uma matriz de desorganização-organização das experiências temporais” (CANCLINI, 2000:363) aos consumidores de sua programação; portanto, vive, necessariamente, em relação com índices de audiência e aceitação, inserido na economia de bens simbólicos que conduz as engrenagens do mercado cultural.

Concebido, inicialmente, como um produto destinado ao segmento feminino doméstico, em tempos de ascensão e consolidação da indústria televisiva, a novela é hoje, como já vimos, a principal referência do entretenimento midiático brasileiro, atendendo às demandas psíquicas de centenas de milhares de consumidores ávidos pelo lazer e pela vivência de fantasias “garantidos” na TV aberta.

Conforme aponta Bulhões (2009:52), ao consumir o gênero ficcional, o telespectador “paga por um produto que lhe possibilite uma experiência que module suas emoções e suas sensações em direção ao prazer, ao encantamento ou ao lúdico”. Veremos mais adiante que a incorporação de temas reais e cotidianos na ficção televisiva existe, porém sempre em relação com conteúdos capazes de suscitar a imaginação do público. O que, de certa forma, mostra que as noções do lúdico como *elemento articulador* da cultura e da “sobrevivência psíquica” (BYSTRINA, 1995) humanas permanecem atuais, mesmo diante dos novos suportes tecnológicos e questionamentos levantados pela contemporaneidade.

Munidos destas reflexões sobre a presença e influência da ludicidade no contexto dos meios de comunicação, poderemos, em seguida, analisar as diferenças e intersecções contemporâneas entre o discurso informativo – aqui, tratado como um gênero jornalístico por excelência – e a lógica do entretenimento. A ideia é inicialmente compreender este fenômeno no jornalismo para, mais adiante, propor a existência de seu contrário – ou seja, a possibilidade de haver transmissão de conhecimento de relevância sobre o outro – no universo da ficção seriada.

3.2. O DISCURSO INFORMATIVO E O INFOTENIMENTO

Folhear um jornal diário de uma grande cidade, seja lá qual for o Estado, país ou hemisfério planetário, é o tipo de experiência que nos impõe um contato imediato com um sem-número de informações. Textos, fotos, artes, gráficos, títulos, legendas – sobre os mais diversos temas locais, regionais, nacionais, globais... – “falam” ao leitor de

forma simultânea; exigem dele, por natureza, certa capacidade de absorção e interpretação condizente com tal volume de conteúdos.

Mas apreender o turbilhão de informações da contemporaneidade não é, apenas, uma questão de capacidade cognitiva; há que se considerar a *forma* com que discursos e sentidos são construídos nas representações midiáticas. Há muito – e esta reflexão levantamos para, mais adiante, aplicá-la à ficção seriada brasileira – a leitura do mundo a partir delas depende de estruturas textuais agradáveis, facilmente compreensíveis e, até, prazerosas (ou *divertidas*) de se consumir.

Chega-se, enfim, à conclusão – indigesta para uns, natural para outros – de que o entretenimento, este antigo e duradouro pilar de sustentação emocional das sociedades cuja trajetória e influência discutimos no tópico anterior, “invadiu” as redações de jornais e emissoras e, hoje, caminha de mãos dadas com a informação (e vice-versa). Ou melhor: de que ambos os “lados da moeda” só existem em conjunto. As transformações vividas no segmento da comunicação social no século XX, como se vê, não concernem apenas aos suportes tecnológicos, mas também à própria noção do que seria informar o público – e isso não tardou a despertar pensamentos inquietos na reflexão sobre o jornalismo.

É desse ambiente, à primeira vista estranho a um texto que pretende analisar a ficção, que extraímos uma das noções mais pertinentes à análise dos produtos midiáticos contemporâneos: a de infotainment ou *infotainment*, capaz de interpretar as estruturas e formatos que se infiltraram em campos tão distintos quanto os noticiários econômico e internacional, a prática política e, no sentido inverso, como veremos, a própria ficção televisiva.

Antes de compreendê-la, porém, é necessário discutir, mesmo que brevemente, de que forma se estrutura o relato informativo, quais suas funções e regras básicas de elaboração. Nossa intenção não é oferecer um panorama completo da questão – muitas são as perspectivas e posições a respeito da comunicação denominada “jornalística” –, mas apenas pontuá-la para, mais adiante, cruzar seus elementos principais com aqueles presentes nas narrativas que agregam elementos de infotainment.

Entre as várias modalidades de comunicação, a que comumente se define como informativa tem como premissa principal ser uma atividade de mediação de conhecimento (BENEDETI, 2009:49) associada à promoção da democracia, à defesa do interesse público e, também, ao “conforto” e à “segurança” de seus consumidores-

espectadores, fornecendo a eles um mapa de orientação diante da realidade (SODRÉ, 2009:96-97).

Fortemente baseada no ideal de transparência e rigor racional que permeou o pensamento moderno, a comunicação informativa tem como pilar de sustentação de seu discurso a *objetividade* – que, segundo Sponholz (2009:18), pode ser entendida como “a adequação de uma representação à realidade”; sua capacidade, enfim, de aproximar a “realidade midiática” produzida pelo jornalismo do mundo que a inspira. A argumentação dominante era, enfim, a de que a comunicação de massa seria um instrumento para estar em sintonia com o cotidiano, crescendo *a partir de e*, ao mesmo tempo, reiterando os ideais democráticos das sociedades modernas; promovendo, ao mesmo tempo, tanto a manutenção de paradigmas quanto a renovação deles (BENEDETI, 2009).

A perspectiva de que o mundo concreto poderia ser transmitido “nu e cru” aos consumidores de informação – sempre a partir de critérios seletivos que levam em conta a relevância e as rotinas produtivas deste tipo de discurso (WOLF, 1996:217) –, porém, foi superada conforme os esforços no sentido de compreender a comunicação de massa foram fortalecidos.

A ideia de uma chamada “teoria do espelho”, na qual o jornalismo seria capaz de reproduzir integralmente o real, acabou cedendo espaço à visão *construtivista*, que pressupõe que, assim como ocorre em outros discursos – como o artístico, o publicitário, etc. –, o noticioso também resulta de um processo intersubjetivo, em que “interagem factores de natureza pessoal, social, ideológica, histórica e do meio físico e tecnológico” (SOUSA, 2003:3) capazes de modificar, em medidas variadas, o conteúdo elaborado e *produzir uma realidade à parte*. Por natureza, tal conhecimento é seletivo e simplificador, já que:

Segue as mesmas regras que um ser humano obedece para entrar em contato com a realidade. Só alguns aspectos do mundo exterior são absorvidos. A realidade midiática apresenta a realidade primária através de uma extrema redução de complexidade (SPONHOLZ, 2009:105).

De qualquer maneira, para autores como Benedeti (2009) a informação transmitida nos meios de comunicação pode – e *deve* – tentar se aproximar ao máximo do ideal de relatar o mundo fidedignamente nas representações midiáticas. Segundo a

autora, alguns dos critérios mais relevantes para uma avaliação da qualidade informativa são a veracidade, a comunicabilidade, a pluralidade, a liberdade, a socioreferencialidade, a inteligibilidade e, por fim, a transmissibilidade (BENEDETI, 2009:119-120).

Em suma: para corresponder às suas funções historicamente definidas, o discurso jornalístico precisaria ser plural, atrelado à verdade, compreensível, livre de amarras ideológicas e – sobretudo em tempos atuais – difundido no maior espectro possível de meios e veículos. Este ideal, embora difícil de ser plenamente atingido, é perseguido até hoje e define boa parte das ações e *routines* produtivas do jornalismo.

Há, porém, um fator de interferência neste processo: a ascensão, ao longo do século XX, de uma cultura mercantil, aliada à concorrência crescente entre segmentos e veículos de comunicação, fez com que a produção do discurso informativo ficasse, cada vez mais, associada à conquista de audiência e de públicos variados e às leis econômicas.

Gradativamente, tais imperativos passaram a exercer influência sobre os relatos das mídias. A ascensão da imagem audiovisual e sua hipervalorização também conspiraram a favor de uma “totemização” (BAITELLO, 2005a:20) de sua lógica de apelo sensorial, que acabou por contaminar, conseqüentemente, também o discurso das mídias impressa e sonora – por vezes subjugando-os e submetendo-os aos ditames de uma suposta “indústria da imagem”, sob uma perspectiva mais crítica. O resultado, como diz Muniz Sodré (2009:129), é que:

O sensível (...) impõe-se à mídia como uma espécie de solo cultural, em virtude da afetação da esfera pública pelo mercado de bens e serviços, além das redefinições progressistas da cultura como entretenimento e de política como gestão eficaz do capital humano (SODRÉ, 2009:129).

Chega-se, portanto, à crise de paradigma levantada pela hipótese do infotimento – gênero de natureza híbrida, que agregaria informação e lazer em uma única estrutura discursiva capaz de se “infiltrar” em setores tão diversos como o mundo da política e o jornalismo de atualidade. Surgido nas análises de jornalismo dos anos 1980, porém deixado em segundo plano até meados dos anos 1990, o conceito alude a uma dupla transformação – tanto na *forma* quanto no *conteúdo* – por que passou o fazer noticioso na denominada “sociedade da informação”.

Conforme alerta Brants (1998:46), a base desta hipótese está no “crescimento da importância do sensacionalismo e das notícias de interesse humano, seguindo o exemplo da imprensa tablóide” – entendendo-se “interesse humano” por assuntos ligados à vida privada, às celebridades, à moda, aos esportes, à gastronomia, ao consumo e aos hábitos e estilos de comportamento, entre outros (DEJAVITE, 2008:42), em alusão (e, de certa forma, dando continuidade) ao noticiário denominado “light news” que já existia desde os tempos de consolidação da imprensa de massa.

O principal diferencial, agora, estaria na dupla articulação do conceito: oscilando entre os dois polos, o infotimento seria capaz tanto de tornar relatos jornalísticos atrativos e capazes de entreter quanto de agregar conteúdo de relevância a programas de lazer (BRANTS, 1998:50).

Alguns exemplos são os *talk-shows* e programas de auditório televisivos, que trazem, em sua programação, entrevistas com autoridades públicas e quadros ou reportagens de “serviço” e/ou ligados à cidadania, ou mesmo os tradicionais jornais impressos que publicam colunas sociais e suplementos de bem-estar, saúde e comportamento. No eixo contrário, há, também, telejornais e reportagens impressas de temas econômicos, políticos ou de cunho social que recorrem a recursos linguísticos como a coloquialidade, a personalização e a valorização do sensível à hora de repassar conteúdos informativos. Em nosso caso, como veremos adiante, propomos que se pode encontrar telenovelas – produtos de ficção cuja função básica é entreter – que expõem conteúdos culturais de relevância, auxiliando o telespectador no processo de aquisição de conhecimento sobre o real.

Seja na forma ou no conteúdo, enfim, as narrativas de infotimento tendem a amplificar o apelo ao lúdico que compõe significativamente os processos cognitivos humanos. Ao analisá-las, Dejavite (2008:41) aponta que as matérias, relatos e textos do gênero, ao mesmo tempo que fornecem informação de relevância ao leitor-espectador, “satisfazem nossas curiosidades, estimulam nossas aspirações, possibilitam extravasar nossas frustrações e nutrem nossa imaginação” – portanto, agregam à função de base da comunicação informativa aquela que pertencia originalmente ao entretenimento: servir como válvula de escape, distração e até de adaptação às pressões e dificuldades do cotidiano. Função esta que, como já discutimos, pode trazer consequências tanto positivas quanto negativas ao processo de formação sociocultural do consumidor de informação contemporâneo.

As perspectivas mais críticas tendem a apontar a presença do entretenimento nos relatos informativos como um fator de enfraquecimento – ou mesmo esvaziamento – de seus conteúdos. Em um estudo focalizado na televisão, meio técnico em que o dilema informação *versus* lazer, formação *versus* alienação mais se faz evidente, Sodré (1977) afirma que, ao instituir uma linguagem e uma ideologia próprias, a imagem audiovisual (por extensão, também os produtos elaborados sob tal suporte) tende a desenvolver uma espécie de “monopólio” da fala, incapaz de dar voz e permitir a elaboração de uma perspectiva crítica do telespectador:

Do ponto de vista de uma comunicação real, o monopólio instituído pela televisão não se explica simplesmente pelo controle econômico das fontes de informação, mas pelo controle ideológico da fala, isto é, da possibilidade de resposta do ouvinte. A diversidade ou multiplicidade das fontes não quebra o monopólio, porque o essencial deste não está no controle dos meios de produção, mas no processo de significação, isto é, no controle do código (SODRÉ, 1977:42-43).

Mesmo a formação de uma *cultura de massa* que atinja todos os estratos deste público, para Sodré, é negativa e não democratizante, já que ela não exprimiria valores de nenhuma classe em particular, sendo, na verdade, uma forma de homogeneizar conteúdos e alimentar modelos de aceitação passiva do público (SODRÉ, 1977:77-78). Da mesma forma, Sartori (2001), em sua crítica vigorosa à lógica da visualidade televisiva, aponta que, ao invés de auxiliar na formação de telespectadores mais conscientes e críticos, a imagem tende a diverti-lo a ponto de fazê-lo se habituar a um consumo descompromissado e “desatento” da informação midiática.

Tais idéias em muito condizem com a perspectiva do teórico Guy Debord a respeito do espetáculo. Ao afirmar, em uma assertiva clássica, que, nas sociedades atuais, as relações entre sujeitos tendem cada vez mais a ser mediadas por imagens (DEBORD, 1997:14), de forma que o *parecer* subjuga o *ter* e o próprio *ser* da humanidade, o autor acaba por levantar as evidências da ascensão de uma cultura cada vez mais baseada no superficial, no visual, no atrativo, no sensível – e ninguém melhor para instituí-la que a mídia:

O espetáculo nada mais seria que o exagero da mídia, cuja natureza, indiscutivelmente boa, visto que serve para comunicar, pode às vezes chegar a excessos. (...) Assim como a lógica da mercadoria predomina sobre as mais diversas ambições concorrenciais de todos os

comerciantes (...), também a rigorosa lógica do espetáculo comanda em toda parte as exuberantes e diversas extravagâncias da mídia (DEBORD, 1997:171).

Como, no entanto, a mídia comete suas “extravagâncias” ao produzir discursos que, ao invés de informarem, estimulam o consumismo e a aparência e promovem a alienação? A resposta, em grande parte, estaria na hipertrofia ou *hipervalorização* do entretenimento e do lazer, capazes de “brincar” e “jogar” com os interesses básicos do consumidor de informação contemporâneo ao mesmo tempo em que os prejudicariam. Mais uma vez recorramos às palavras de Debord (1997:140), para quem “a consciência espectral, prisioneira de um universo achatado, limitado pela tela do espetáculo (...), só conhece os interlocutores fictícios que a entretêm unilateralmente”.

Ir além desta crítica incisiva e algo apocalíptica – muito embora válida – à fusão entre informação e entretenimento nos discursos da mídia, no entanto, é necessário para que pensemos nas possíveis contribuições da intertextualidade entre informação e lazer às sociedades contemporâneas. É importante, nesse sentido, pensar inclusive que, muito antes da ascensão do gênero, a comunicação de massa já era, por natureza, não apenas informativa, como também persuasiva e destinada a entreter (DEJAVITE, 2006:75).

De maneira apropriada, Benedetti (2009:25) afirma que a informação jornalística, muitas vezes sem intenções ocultas ou perversões mercadológicas, “também orienta, emociona, diverte, mobiliza, rompe preconceitos e expõe curiosidades”, sendo capaz, inclusive, de reformular estruturas e modos de olhar para si mesmo e para o mundo, ao mesmo tempo em que promove um consenso natural a respeito dos fenômenos e elementos que compõem a realidade.

Ou seja: se, por um lado, a comunicação de massa associada ao entretenimento teria o potencial de “enfraquecer” ou “superficializar” as notícias de relevância, tornando-as meros produtos de consumo e revestindo-as de futilidades e fórmulas fáceis de linguagem, por outro poderia servir para ampliar seu espectro de abrangência, servindo como instrumento de difusão de conteúdos e consolidação de uma “cultura” de informação legítima e com maior capilaridade social. Com foco no segmento audiovisual, Martín-Barbero (2004:27) diz que, diante das transformações culturais geradas pela comunicação de massa, é essencial desenvolver uma crítica:

Capaz de diferenciar a *indispensável denúncia* da cumplicidade da televisão com as manipulações do poder, e os mais sórdidos interesses

mercantis, do lugar estratégico que a televisão ocupa nas dinâmicas da cultura cotidiana das maiorias, na transformação das sensibilidades, nos modos de construir imaginários e identidades (MARTÍN-BARBERO, 2004:27).

Segundo o autor, observar a reinserção de práticas lúdicas na cultura atual exige um olhar duplo, portanto – por um lado, criticar suas “perversões” e interações com a lógica mercantil; por outro, entender como, a partir dela, se perpetuam tradições e “o apego a formatos na fidelidade à memória e [n]a sobrevivência de gêneros desde os quais ‘funcionam’ novos modos de perceber e de narrar, de fazer música ou de brincar com as imagens” (MARTÍN-BARBERO, 2004:227).

Tal raciocínio se encaixa em nossa reflexão sobre a necessidade de se desenvolver um olhar crítico – porém, não necessariamente negativo ou pessimista – sobre a possibilidade de o infotimento ter se tornado indissociável dos discursos veiculados nas mídias – e, também, trazer-lhes algum benefício. A partir de agora, passaremos a concentrar nossos esforços na tentativa de, com base nas reflexões trazidas por este conceito, identificar e analisar a intertextualidade latente entre as dimensões lúdica e informativa da telenovela brasileira. A ideia, nas linhas seguintes, é encontrar as brechas na estrutura da dramaturgia televisiva pelas quais o conhecimento e, especificamente, a *informação cultural*⁶, mesmo que revestida – ou disfarçada – do mais puro lazer midiático, nela se faz presente.

3.3. AS DIMENSÕES LÚDICA E INFORMATIVA DA FICÇÃO SERIADA

A princípio, pensar em informação quando se assiste a uma novela, filme, série ou qualquer outro gênero ficcional na televisão não parece ser muito prudente. Mais que por preconceito, nossos olhares a respeito deste tipo de produção, por força de tradição, tendem a enquadrá-lo como “mero” entretenimento ou lazer; como uma espécie mais, digamos, fantasiosa ou imaginativa de representação da realidade. Informar-se no sentido estrito, sob esta perspectiva, mais teria a ver com a leitura de um jornal ou revista ou com a assistência de um noticiário telejornalístico; àqueles que consomem

⁶ Aqui, uma distinção se faz necessária para explicar o que será discutido no restante do trabalho: quando tratamos de “informação cultural”, não nos referimos ao conceito de informação trabalhado anteriormente – aquele ligado ao discurso jornalístico. A intenção, com este termo, é falar de conhecimentos, discursos e conteúdos (*informações*, enfim) associados às culturas que são objeto das narrativas que estão sob análise.

ficção, restam os prazeres e o encantamento algo inebriantes propiciados pelo lúdico midiático.

Conforme vimos anteriormente, porém, as possibilidades de representação do real no campo da narrativa vão muito além do que o senso comum nos indica. Nossa intenção é a de contextualizar os conceitos trabalhados anteriormente no eixo da telenovela brasileira; para isso, recorreremos a alguns exemplos de inserção da informação cultural nas narrativas e cruzaremos as funcionalidades, estruturas e diálogos de ambas as modalidades aqui discutidas – informativa e de entretenimento –, propondo não a *existência* bruta de informação jornalística na ficção, mas sim sua relevância no processo de vivência do real protagonizado pelo telespectador.

Legítimos retratos de sua época, de expressões e reconstruções dos fenômenos nela ocorridos, os relatos audiovisuais da telenovela compõem junto àqueles que os consomem um duplo fluxo, fornecendo bases sobre o mundo e ao mesmo tempo ajudando-os a “reimaginá-lo”; é o que, em alusão às imagens produzidas por aparatos técnicos, Flusser (2008:68-69) denomina o “*feedback* imagem-homem”.

Todo ato de narração, do diálogo presencial à telenovela que chega à sala de estar do brasileiro, contém funções sociais condizentes com a importância da narrativa na consolidação das culturas nas sociedades. Além de servir como instrumento de perpetuação de saberes e de enriquecimento da imaginação, cabe a ela, como já vimos, fornecer bases para a estabilidade psíquica do homem e, inclusive, de certa forma, “aconselhá-lo” – é a perspectiva de autores como Benjamin (1996:200), para quem a verdadeira narração:

Tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é *um homem que sabe dar conselhos* (grifos nossos).

Vê-se, portanto, que a dimensão “pragmática” do ato de narração precede o estabelecimento de uma cultura que prioriza os relatos produzidos no suporte audiovisual; cresce e se amplifica, porém, diante das novas possibilidades por ele oferecidas. Isto é de extrema importância para compreendermos as bases do diálogo entre as dimensões lúdica e informativa que se pretende identificar na ficção seriada. Nossa perspectiva é a de que, além de apenas produzir ou “simular” efeitos de real ao

criar uma realidade de representações (BORGES, 2008:84), mídias como a televisão também podem conter informações e conteúdos de relevância em seus discursos, mesmo quando estes se apresentam sob as molduras de um divertimento descompromissado.

Ao propormos a existência de narrativas capazes de agregar informação cultural de relevância ao mesmo tempo em que divertem – a partir do uso de recursos linguísticos e estéticos os mais variados –, apontamos a telenovela como o produto de ficção por excelência capaz de levar tal noção à prática na TV aberta brasileira.

Isso porque, ao incorporar temas do cotidiano, em um constante fluxo entre a ficção e o mundo concreto (WOLTON, 2006:163), e, ao mesmo tempo, elaborar um conteúdo e linguagem padrões orientados a uma faixa “mediana” de público, agregando segmentos socioeconômicos variados (MELO, 1988), as novelas têm em mãos dois elementos de força singular no contexto das mídias: *penetrabilidade* e *atualização* constante de seus temas e discursos. O que lhes confere um espaço à parte nos processos cognitivos protagonizados pelo telespectador médio brasileiro.

Não à toa, há tempos a observação dos recursos, usos e apropriações dessas narrativas começou a conquistar espaço no segmento acadêmico. Diversos estudos no campo dos estudos culturais e de recepção (LOPES et al, 2002; FERIN, 2006; COSTA, 2000; GOMES e ROSA, 2009; JACKS, 2009; POLICARPO, 2009) apontam que a ficção seriada transcende sua função básica de entreter no horário nobre da TV aberta, servindo, também, como instrumento de reiteração de identidades nacionais, de produção de visões de mundo, de consolidação de percepções sobre si mesmo e o outro e, até, de reformulações ou questionamentos identitários.

Um leque cada vez mais amplo de análises aponta, também, que as narrativas ficcionais podem conter certa função “pedagógica”, seja no sentido de incentivar a busca de receptores por realidades e dados nela apresentados em outros produtos informativos, no de fomentar processos deliberativos e debates associados às abordagens de temas de gênero e sociais nas produções (HAMBURGUER, 1998; MARQUES, 2002), ou mesmo no de fornecer bases para uma suposta “educação social” ou “sentimental” de seus telespectadores (ALMEIDA, 2003) e de lhes enunciar realidades distantes – o que constitui nosso objeto de estudo e será problematizado no capítulo seguinte. Há, inclusive, estudos que apontam que a influência da telenovela na formação do telespectador pode ser semelhante ou até superior à de um telejornal

(BACCEGA, 2003), e que, por meio de algumas obras suas, temas antes inexistentes nas esferas de discussão podem ganhar força a ponto de influenciar tomadas de decisão – inclusive na política. Como diz Hamburger (2000:30), “ao longo da história da televisão, novelas (...) têm captado e expressado assuntos polêmicos, legitimando o tratamento público de questões anteriormente confinadas às alcovas”. Como negar, então, o potencial das tramas ficcionais de trazer à tona informações diversas, ao mesmo tempo em que diverte telespectadores com suas imagens deslumbrantes e personagens míticos?

Por ter acompanhado, ao longo de sua consolidação no mercado nacional, a sequência de transformações por que o país passou desde a década de 1960 até a virada do século XXI, a telenovela brasileira sempre esteve em sintonia com o universo sociocultural de seus espectadores. A descrição do contexto de sua época e a capacidade de “cimentar” e “colar” seus elementos (VELHO, 2002:117), funções básicas das representações sociais, estão no centro destas “narrativas da nação” (HALL, 2001)⁷ capazes de dizer, em alguns minutos de imagem e discurso, quem nós fomos, somos, seremos – ou mesmo seríamos.

Não é fácil encontrar quem ainda não tenha assistido ou ouvido falar sobre algum grande evento do universo social brasileiro que tenha obtido espaço no campo da ficção televisiva: dramas, tabus e polêmicas, escândalos da efervescente vida social do país. Não nos referimos somente às questões de maior escala, como também aos componentes da vida privada; temas familiares, enlaces afetivos e sociais e pequenos traços comportamentais cujo principal ponto de referência é o próprio cotidiano do público telespectador.

Todos pertencem ao complexo raciocínio dos sistemas de representação da ficção televisiva, capazes de construir imagens ou perspectivas de realidade que fomentam processos de identificação junto ao público. Tal lógica tem relação direta com a posição do autor no processo de produção do texto da telenovela: além de escrevê-lo, ele não deixa de vivenciar o mundo concreto e inseri-lo, conscientemente ou não, na narrativa – esta, cada vez mais próxima e capaz de suscitar mudanças no real:

⁷ A expressão é utilizada por Hall para aludir às representações que enfatizam a sustentação histórica de determinados elementos socioculturais de um povo ou “nação”. Ao ver de Hall, a legitimação cultural depende das “estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 2001:87).

A inclusão do cotidiano, seus temas políticos, econômicos, sociais, seus comportamentos mecânicos se dá numa lógica ficcional que tem por referência a lógica cultural daquela sociedade. Assim, as transformações que ocorrem no nível ficcional, a solução de tensões, o encaminhamento de soluções de problemas passam a sugerir soluções possíveis no nível do real, pois estão todos imersos na mesma história cultural: dramaturgos e espectadores (BACCEGA, 2003:10).

Os efeitos da inclusão de elementos da vida concreta na teledramaturgia não estão somente nas linhas básicas dos enredos centrais; também figuram nas gírias e no comportamento das personagens, nos cenários, na atmosfera política e cultural e na estética em geral (moda, arquitetura, design, etc.). Tudo aquilo que pertence a nosso imaginário social e rende bons enredos e tramas é ficcionalizado, absorvido do real e condensado em forma de narrativa. Observa-se, portanto, um trabalho duplo da ficção: manipular ou de certa forma explorar o imaginário coletivo (MARTÍN-BARBERO, 2004a:76), estimulando-o ao mesmo tempo – e na mesma medida.

Munidos destas reflexões, podemos identificar e analisar brevemente alguns dos elementos da ficção seriada que apontam a presença das dimensões informativa e lúdica em seu discurso. A primeira tem relação com os seguintes aspectos: a *atualidade* e *adaptabilidade* de seus temas, sua capacidade de *descrição* e suas *estratégias de aproximação do real* e seu potencial de *produção e compreensão de discursos identitários*. Já a segunda, a princípio mais natural aos olhos do senso comum, diz respeito à *sensorialidade*, à *estética* da ficção, ao apelo *emocional* e, em um escopo mais amplo, às próprias formas e padrões com que o discurso dramaturgico é trabalhado – sendo a estrutura mais natural e reconhecível entre elas a linguagem melodramática.

3.3.1. A diversão que informa – ou a informação que diverte?

A paisagem é reconhecível: um dos morros situados na zona sul do Rio de Janeiro, daqueles que oferecem uma vista privilegiada dos bairros nobres à beira-mar. O contexto, perturbador – traficantes trocam tiros e correm por entre as vielas e becos que compõem a favela, em uma cena cinematográfica que, ao que tudo indica, mostra a disputa por liderança em espaços demarcados pela violência. Sandrinha (Aparecida Petrowky), esposa de Benê (Marcello Melo), ouve tiros e corre, desesperada, para fora de casa. O que ela temia aconteceu: após ser ameaçado e perseguido por meses, seu marido acabou assassinado a tiros por rivais do tráfico. Além da moça – que, não havia

muito, abandonara a vida confortável com sua família para viver no morro –, Benê também deixa um filho pequeno por criar; o jovem é, ao que tudo indica, mais uma das problemáticas vítimas-agentes da criminalidade carioca.

A cena em questão, da telenovela “Viver a vida”, de autoria de Manoel Carlos, exibida na Rede Globo no horário das 21h entre 2009 e 2010, é um bom exemplo de como a ficção televisiva pode se revestir de elementos de *atualidade* à hora de compor suas histórias, cenários e personagens. Tão comum quanto necessário à manutenção comercial do gênero, o recurso de adaptar temas “quentes” à ficção e torná-la mais verossímil ou “realista” é, talvez, uma das principais chaves de acesso para identificar a informação, no sentido de *conhecimento*, em seu discurso. Talvez – e principalmente – por fazer alusão a um dos imperativos mais significativos de toda enunciação jornalística na contemporaneidade.

Em seu trabalho sobre a presença e a posição da figura feminina na teledramaturgia brasileira, Hamburger (1998) toma como base a perspectiva de que a ficção amplifica as polêmicas e questões que dominam o debate público durante seu contexto de exibição. Além da questão da posição social da mulher, outros exemplos elencados pela autora, como a discussão sobre corrupção e adultério na telenovela “O homem que deve morrer” (1971), e a sobre sexo antes do casamento em “Selva de pedra” (1972), apontam uma preocupação crescente não apenas em “incorporar temas do âmbito público em suas narrativas teoricamente voltadas para o universo privado” (HAMBURGUER, 1998:469), como também em criar novas representações para uma sociedade que vivia uma época de intensas mudanças tecnológicas, sociais, culturais e políticas.

A telenovela se constituiu desde o início, portanto, como um “fórum” ou espaço de discussão em potencial, em que poderiam circular assuntos os mais variados de caráter *atual e/ou relevante*. Em suma: assim como no discurso informativo tradicional, cujas características analisamos anteriormente, são de extrema importância na ficção televisiva a relevância social e a proximidade espaço-temporal dos assuntos, assim como a capacidade de usar os suportes midiáticos a seu favor para elaborar uma sequência de imagens capaz de descrever ou enunciar ao máximo a complexidade das questões e elementos do mundo concreto.

Não à toa, vários fatos e momentos marcantes da história brasileira foram utilizados como referência nas telenovelas das épocas correspondentes – a explosão da

era *disco* em “Dancin’ Days” (1978), as crises políticas dos tempos de redemocratização em “Vale tudo” (1988) e “Deus nos acuda” (1992), a liberalização das mulheres em “Gabriela” (1975) e a lógica do mundo das celebridades nacionais em “Top model” (1989) e em “Celebridade” (2003) são alguns dos exemplos a que podemos recorrer nesse sentido.

No espectro das abordagens de temas sociais “quentes” ou polêmicos, alguns casos mais recentes podem ser citados na dramaturgia da Rede Globo: o consumo de drogas em “O clone” (2001) e “Passione” (2010), a esquizofrenia em “Caminho das Índias” (2009), a síndrome de Down em “Páginas da vida” (2006), a reprodução assistida em “Barriga de aluguel” (1990), a imigração ilegal em “América” (2005), a questão dos Sem Terra em “O rei do gado” (1996), a anorexia alcoólica e a deficiência física em “Viver a vida” (2009), a violência doméstica em “Mulheres apaixonadas” (2003), a doação de medula e a leucemia em “Laços de família” (2000), o homossexualismo feminino em “Torre de Babel” (1998), o advento da internet e o desaparecimento de crianças em “Explode coração” (1995), entre tantos outros. Muitas dessas abordagens, classificadas como *merchandising social* – tema a que não dedicaremos atenção especial neste texto, por ser extenso e passível de uma discussão à parte –, têm relação direta com a inclusão de conteúdos e informações de relevância no seio das tramas das telenovelas, sendo, muito provavelmente, os mais chamativos exemplares destes na ficção televisiva.

Conforme vimos, há, neste caráter de mediação entre o real e a representação, entre a atualidade e o discurso sobre ela, herança ou influência direta da estrutura de repasse de conteúdos da informação jornalística. Como aponta Sponholz (2009), considerar a “realidade midiática” uma resignificação da realidade primária pressupõe compreender que, antes de mais nada, a informação é um discurso sobre o mundo, e não ele próprio; portanto, assim como na estrutura do relato jornalístico, o discurso de ficção tende, naturalmente, a buscar aproximação com o real concreto, sendo constitutivo e interpretativo, ao invés de reflexivo, de seus elementos.

Mas não é apenas devido ao interesse em incluir nas representações elementos de atualidade – inserindo suas imagens, como diria Flusser (2008), na “correnteza” de sua época – que a ficção se vale deste recurso. Por trás, há um interesse específico: o de torná-la um *locus* de acesso à identidade, ou a fragmentos/elementos desta, facilmente acessados pelo telespectador durante o processo de consumo das narrativas de ficção.

Discutiremos a questão de forma mais aprofundada no capítulo seguinte, porém, de antemão, é necessário compreender que, no contexto dos meios de comunicação de massa, conforme alerta Hall (2001:48), as identidades culturais são elementos indissociáveis das representações, sendo *formadas* e *transformadas* no interior delas. E, a nosso ver, a telenovela é um dos produtos constitutivos da identidade brasileira de maior penetrabilidade social.

Conforme apontamos anteriormente, uma das funções primordiais de toda produção ficcional é servir como um local de formação identitária para aquele que a consome, configurando, assim, possíveis narrativas “nacionais” que, embora fragmentárias e naturalmente simplificadoras, tentam ao máximo sintetizar no texto da representação a complexidade do universo social que lhe serve de base. Indo adiante neste raciocínio, Hall (2002:327) postula que “é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos”.

Faz parte do que denominamos a dimensão informativa da ficção sua capacidade de enunciar os vários elementos que compõem uma suposta “identidade nacional”, servindo como instrumento de acesso, conhecimento e, também, de reformulação desta. Como veremos, há várias quebras, fissuras e problemáticas concernentes às identidades narradas atualmente (BHABHA, 1998); porém, tão ingênuo quanto acreditar na existência de um único “jeito de ser brasileiro” a ser representado na ficção é acreditar que esta – que o diga o próprio discurso informativo tradicional – tem capacidade de apresentá-lo integralmente.

Deve-se pensar que, retomando o raciocínio de Muniz Sodré (2009), o discurso da ficção pode, sim, promover ou simular – ao expressar parte significativa do real, ao exprimir questões atuais e ao buscar inserir o telespectador em seu próprio universo de forma mais completa – uma imagem de funcionamento do cotidiano. Talvez de maneira menos intencional, talvez sob moldes menos tradicionais e por meios nem sempre ortodoxos, mas nem por isso menos relevante.

Há que se ter em mente, porém, que isso não anula a *natural predominância do elemento lúdico* à hora da condução e elaboração das tramas televisivas. Como já vimos, a prática de narração, a cultura humana e o entretenimento caminham de mãos dadas, em uma relação de dependência mútua – e tal lógica não poderia ser subvertida em um produto como a telenovela, cuja base de existência está justamente nas

interações com a lógica e os padrões da indústria cultural, nas suas tramas fragmentadas e consumidas com menor concentração e interesse do que as do cinema ou de programas informativos convencionais, por exemplo (SADEK, 2008:69).

A presença da dimensão lúdica na telenovela está condicionada aos próprios limites de sua linguagem: muito embora possa se dispor a amplificar debates públicos, expor temas “sérios” e agregar informação verdadeira ou objetiva, o ficcional tende a, “antes de tudo, divertir e levar prazer, ajudar a aliviar as tensões da vida diária, ser um canal para (...) uma pausa nas exigências do cotidiano massacrante e tedioso” (BULHÕES, 2009:49-50). Pode inserir questões de relevância em suas narrativas, mas não possui o “compromisso” de discuti-las aprofundadamente; mais que isso, tende a levá-las para posterior debate público. Além de sê-lo na teoria, é assim visto *na prática* pela maioria de seus telespectadores.

A questão aqui levantada, portanto, não é a capacidade de a telenovela ser um produto informativo por excelência, e sim a de também poder ajudar seu público no processo de compreensão do real; mais que informar de forma estrita, ela trabalha *com e a partir* da informação cultural, cruzando-a com a ficção à hora de produzir seus relatos. Como já vimos, opor ficção e realidade é uma perspectiva limitadora (BULHÕES, 2009); tão errônea quanto, porém, é a de acreditar que a ficção tem a obrigação natural de ser *real*. Como apropriadamente diz Sodré (2009:167), “o texto jornalístico pode ser retoricamente ficcional, mas não fictício, enquanto o literário comporta o ficcional e o fictício”.

Ou seja: diferentemente da comunicação jornalística – que pode absorver um estilo e uma estética próprios às narrativas ficcionais ao informar, mas sem, sob hipótese alguma, “mentir” –, a ficção seriada reserva a si o direito de modificar aspectos da realidade; a famosa “licença poética”. Sua obrigação não é ser real, e sim se apresentar como “realista”, *verossímil* – é aí que entram as estruturas de enunciação informativa, que, embora capazes de fornecer dados importantes da realidade, não subjugam a função de entretenimento que compõe a matriz discursiva da telenovela brasileira.

A lógica do lazer midiático se faz presente em todos os níveis de elaboração do discurso da ficção televisiva: desde suas tramas e histórias, mais ou menos embasadas nas fórmulas, nos dualismos e nas simplificações inerentes à linguagem melodramática e à estrutura básica de narração (CAMPEDELLI, 1987; MARTÍN-BARBERO, 2004),

até as estruturas de suas personagens, a elaboração dos cenários em que as histórias se passam e as trilhas sonoras e figurinos utilizados.

Fazendo nossas as palavras de Johan Huizinga (2005), devemos recordar que o lúdico possui certa função poética ou de imaginação, servindo ao enriquecimento da experiência humana. Exemplar típico do *modus operandi* da linguagem televisiva, a telenovela utiliza o potencial deste lado “não-racional”, sensorial e emotivo humano para compor suas narrativas e torná-las mais acessíveis e atrativas junto ao telespectador ávido por lazer e consumo. Tomando novamente as palavras de Sodré (2009:231) em sua análise sobre o acontecimento e aplicando-as à ficção, investe-se em uma “dimensão dramática, movida a afeto”, em que os consumidores encontram conforto e “balizas cruciais para a memória coletiva dos fatos”.

Conforme já alertamos, há duas consequências possíveis: a primeira, positiva, é a de que a representação se valha destes componentes lúdicos para auxiliar e fortalecer as experiências do público, bem como para tornar a condução de suas tramas mais agradável e acessível a diferentes segmentos e públicos; a segunda é a de que o entretenimento seja manipulado ao ponto de torná-lo escape, fuga e alienação da realidade, servindo como mero instrumento de obtenção de audiência e sucesso comercial. Nossa perspectiva é a de que, se unidas e corretamente utilizadas, as dimensões lúdica e informativa tendem a dialogar, enriquecer a experiência de consumo dos produtos midiáticos e enquadrar-se na primeira opção.

No caso da telenovela brasileira, quando aplicados, esses recursos permitem ao espectador assistir a um produto de ficção mais rico em conteúdos, ao mesmo tempo em que não o forçam a abdicar do divertimento propiciado pelas tramas televisivas. Os vários exemplos de telenovelas da Rede Globo que citamos anteriormente, em cujas tramas temas como corrupção, saúde pública, violência doméstica e urbana e sexualidade foram abordados de forma concomitante à sua discussão pública na sociedade, servem para ilustrar tal possibilidade.

Recorrendo às palavras do teórico Vilém Flusser (2008), podemos, enfim, afirmar que, com a telenovela, a difícil tarefa de “decifrar” e compreender o mundo-texto – entendido como a realidade complexa e múltipla que se nos apresenta diariamente – pode se tornar mais simples e, inclusive, *divertida*. E isso sem maiores consequências ou danos à qualidade da informação cultural que se pretende repassar.

Assim como, no sentido inverso, autores como Brants (1998) e Dejavite (2006; 2008) já haviam apontado que um noticiário jornalístico pode ser bem mais do que a leitura de um relatório repleto de números e discursos impessoais, assistir à telenovela pode ser bem mais que uma rendição ao escapismo possibilitado pela mídia audiovisual. Seja qual for o ponto de partida, informar-se com a diversão ou divertir-se com a informação pode ser uma experiência bem mais frutífera do que os críticos fervorosos da contemporaneidade tentam nos fazer crer.

3.3.2. Rumo a uma análise crítica da ficção

O percurso teórico que realizamos ao longo deste capítulo buscou resgatar algumas características centrais do entretenimento, contrapondo-as e, por fim, mesclando-as às noções tradicionalmente atribuídas ao discurso informativo tradicional. Além disso, analisou-se a disseminação do infotimento na comunicação jornalística, propondo-se, em seguida, a possibilidade de – em um fluxo inverso – o discurso da ficção televisiva trazer informação cultural de relevância ao público. Nossa intenção: mostrar que o diálogo entre as dimensões lúdica e informativa da ficção poderia dar certo – não necessariamente no sentido estético, mas no de fornecer um caminho diferente para analisar as telenovelas que tratam do exótico em suas diferentes acepções.

Propomos o gênero como uma fonte válida de informação cultural para o telespectador, tendo em mente que a ficção televisiva amplia perspectivas ao agregar interesse humano às suas tramas, investindo em temas atuais ao mesmo tempo em que fornece informações de relevância ao público telespectador – desde noções de cidadania até orientações sobre solução de problemas cotidianos, reivindicação de direitos e dados sobre universos socioculturais regionais, nacionais ou mesmo de outros países.

Tal hipótese, porém, não é lançada com a ingenuidade de considerá-la unanimidade ou mesmo garantia de qualidade de conteúdo na ficção televisiva. Se quisermos identificar uma ficção que consiga reunir elementos suficientes para ser considerada *informativa*, ao mesmo em que *lúdica*, é preciso tentar analisá-la minuciosamente e reconhecer nela um equilíbrio positivo entre o entretenimento e a informação cultural.

Consumir uma telenovela de qualidade, em consonância com os parâmetros aqui definidos, deve ser, simultaneamente, uma experiência divertida e de aprendizado; deve

aliar recursos como a coloquialidade, a personalização, a simplificação e a presença de elementos repetitivos (destinados à identificação) à difusão de conteúdos verdadeiros, fiáveis e socialmente relevantes.

Se, conforme alerta Dejavite (2006:55), deve-se evitar uma visão preconceituosa e restrita sobre a presença do entretenimento nos produtos culturais contemporâneos, por outro é essencial reconhecer as limitações e riscos que implicam a adoção de seus padrões. Por isso, na etapa seguinte deste trabalho, apontaremos algumas problemáticas concernentes à figuração do exótico na telenovela brasileira para, enfim, partirmos à observação de cenas das telenovelas “Caminho das Índias”, de Glória Perez, e “Duas Caras”, de Aguinaldo Silva. A opção por dois objetos de análise, como veremos, foi a forma encontrada para contemplar duas estruturas de enunciação do “distante” – seja numa acepção geográfica/espacial ou sociocultural do termo – que dizem respeito à problemática da informação cultural na ficção televisiva.

Somente a partir de um procedimento cuidadoso, que alie as reflexões a respeito do ato de narração, da inserção da telenovela no campo da informação cultural e da lógica do entretenimento às estruturas narrativas de nossos objetos de análise, é que se poderá confirmar a viabilidade de considerar a teledramaturgia brasileira um instrumento válido de acesso à informação sobre si mesmo e o outro.

PARTE II – O PRÓXIMO E O DISTANTE NOS DISCURSOS DA FICÇÃO

A cultura detesta a simplificação.

Franz Fanon

A identidade depende da diferença.

Kathryn Woodward

Não é difícil, ao ouvir qualquer conversa informal em que o tema telenovela seja levantado, ouvir de telespectadores – mesmo que assíduos – opiniões nada favoráveis à forma com que a ficção ressignifica o cotidiano nacional. “Novela é só Rio de Janeiro e São Paulo. Quando muito, Salvador ou alguma outra cidade do Nordeste”, dizem uns; “As histórias só falam de amor, mocinho e bandido, são todas iguais”, criticam outros; “Tudo é mostrado de um jeito artificial, forçado”, “Você acha mesmo que a vida da classe média é assim?”, apontam os mais cétricos.

Como já vimos, porém, entender e analisar a teledramaturgia demanda um olhar que alie discursos críticos a uma visão mais abrangente a respeito do processo de representação da realidade – e, ao que tudo indica, opiniões como as acima expostas não encontram coro nos índices de audiência e na permanência do gênero na grade televisiva brasileira.

Há, de fato, algo de muito relevante por trás dos clichês e dos jargões estilísticos que irritam – mas entretêm – tanta gente no processo de transposição do cotidiano para a ficção midiática. Por trás de tanta crítica, algum dispositivo ou estrutura de representação parece conseguir, simultaneamente, suscitar nosso *desejo natural de identificação* e alimentar nosso *fascínio pelo outro e pelo diferente* ao longo do processo de recepção ou consumo de narrativas.

É fato que, hoje, tornou-se regra geral atribuir às telenovelas brasileiras a função de representar, em suas histórias, os costumes, hábitos e demais componentes da identidade cultural do país. Alvo de estudos de vários campos científicos e de conhecimento, das teorias da comunicação à psicologia, da história à sociologia e a antropologia, esta técnica de narrativa audiovisual é capaz de condensar dizeres, fazeres e saberes que reproduziriam – em maior ou menor escala, dependendo do referencial adotado – a complexa essência cultural brasileira.

Polêmicas à parte, tal ideia merece ser levada em conta ao se observar os contextos de consumo da telenovela no Brasil: como vimos nas páginas anteriores,

difícilmente algum fenômeno sociocultural recente passou em branco pelas produções de ficção televisiva. Com suas narrativas seriadas baseadas em apropriações do cotidiano, estas gradativamente se tornaram relevantes espaços de elaboração, consolidação e difusão de elementos identitários nacionais; fato que se reflete não somente em lucros e índices de audiência, como também na repercussão de seus temas, na longevidade do formato e, inclusive, em seu sucesso fora dos limites territoriais do país.

Tal funcionalidade faz com que a telenovela assuma, nas palavras de Figueiredo (2003:80-81), “o papel do contador de história dos velhos tempos”, servindo como um produto de consumo, mas, também, como uma narrativa ficcional capaz de “penetrar no cotidiano do espectador, de forma que ele possa rever-se na própria realidade”. Além de construir representações de certos temas, enfim, as narrativas audiovisuais de ficção têm a capacidade de publicizá-los e modificá-los/atualizá-los em um complexo processo intersubjetivo; processo que, conforme as discussões aqui já levantadas, diz respeito não somente à telenovela, como também a todas as demais narrações desenvolvidas ao longo da história.

Além de um produto destinado ao entretenimento e a um consumo descompromissado, a telenovela pode, sim, ser uma importante plataforma de enunciação – e mais: uma fundamental informadora ou mesmo formadora de opinião, capaz de criar agendas, sustentar ou derrubar tabus e propor novos olhares e percepções para um universo social dinâmico e plural. Nosso trabalho, porém, tem a intenção de ir além da identificação das heranças e naturezas estruturais da telenovela e de suas dimensões lúdica e informativa, cujas bases teóricas já discutimos nos capítulos precedentes.

Se, de fato, pode-se falar na possibilidade de o discurso da ficção televisiva conter informação cultural de relevância para o telespectador, quais seriam as implicações disto no eixo de sua constituição identitária? E, de forma subjacente – e aqui nossos interesses ganham maior projeção –, quais as consequências disto quando as narrativas propõem uma abordagem centrada em universos socioculturais e simbólicos distantes do telespectador? *Para que (e a quem) serve e qual o potencial enunciativo do discurso ficcional que trata do exótico em suas variadas acepções?*

Essas questões são levantadas desde já para que, gradativamente, possamos respondê-las, conforme raciocínios a respeito da questão da identidade, da alteridade e

das várias formas de contato, conflito e troca intersubjetiva com o outro forem articulados. Os três capítulos seguintes servirão para aprofundá-las, sempre levando em conta o papel de predominância das representações sobre a formação de identidades culturais na contemporaneidade (HALL, 2001), as oscilações e fissuras identitárias dos grupos sociais pós-modernos ou pós-coloniais (BHABHA, 1998) e a capacidade de a ficção televisiva apresentar, analisar, observar e propor visões de mundo, olhares e viabilizar o processo de “consumo” ou (re)conhecimento do outro protagonizado pelo telespectador brasileiro.

Na primeira etapa, trataremos da questão da identidade e da alteridade e dos fluxos contemporâneos da cultura e da tradição, com seus desdobramentos subsequentes no campo da identificação e das experiências de contato com o exótico nas representações midiáticas. No capítulo seguinte, abre-se espaço para uma discussão mais específica a respeito da demarcação de fronteiras entre o próximo e o distante, bem como para a elaboração dos conceitos de exótico *geográfico* e exótico *sociocultural* e para a análise das posturas tomadas diante do contato com a alteridade.

Por fim, a terceira parte partirá de uma perspectiva mais crítica para analisar os processos de resignificação do exótico e “consumo” da alteridade, discutindo as possíveis adaptações e as questões da espetacularização e do empobrecimento do conteúdo cultural exógeno a partir da transição da tradição rumo ao discurso midiático audiovisual.

Para melhor exemplificar a questão, optamos por aplicar tal hipótese à análise de duas produções ficcionais recentemente exibidas no horário das 21h da Rede Globo de Televisão: as telenovelas “Caminho das Índias”, de Glória Perez, e “Duas Caras”, de Aguinaldo Silva. Conforme já explicado anteriormente, as obras em questão têm como principal semelhança a proposta de abordar ambientações classificadas como exóticas; como principal diferença, o tipo de outro que apresentam e a forma com que o tratam em momentos distintos das tramas.

De um lado, o mundo indiano, com todas as suas distinções e correspondências em relação à rotina sociocultural do Brasil; com suas tradições, seu sistema de castas e suas cidades caóticas e fascinantes. De outro, o “exótico dentro do familiar” ou, valendo-nos de um clichê válido, o “estranho que mora ao lado” – cuja representação mais óbvia no contexto do Sudeste do país seja, talvez, o mundo das favelas cariocas,

complexas em suas socialidades, regras de convivência, problemáticas e estruturas geográficas e culturais.

Optamos por selecionar dez cenas ou sequências que expõem tais universos, cinco de cada telenovela, para desenvolver análises ao longo do próprio texto dos capítulos seguintes; desta forma, pode-se desenvolver um olhar mais complexo sobre a produção de ficção sem a necessidade de ultrapassar, separar-se de ou transpor a construção de raciocínio que viemos desenvolvendo ao longo das páginas anteriores sobre a intertextualidade do lúdico e do informativo nas narrativas em áudio e vídeo de TV.

4. DA IDENTIDADE À ALTERIDADE

Tão importante quanto discutir os elementos que caracterizam o texto de ficção, comparando-o às narrativas que o precederam e analisando sua inserção no campo das mídias e seu potencial de enunciação cultural, observar as possibilidades e efeitos de seu consumo no campo da configuração identitária é uma questão cuja discussão se torna imperativa para compreender o exótico na telenovela brasileira.

Ao trabalhar com elementos e textualidades não necessariamente pertencentes ao repertório cognitivo do público, o gênero acaba por propor novas formas de (re)formular identidades e vivenciar a alteridade – a *experiência através e por meio do outro* por excelência, como veremos mais adiante – no processo de consumo da programação televisiva. Tais noções merecem atenção especial e serão discutidas ao longo deste capítulo – que inicia nossa tentativa de aplicar os raciocínios propostos à análise de cenas das telenovelas “Caminho das Índias” (2009) e “Duas Caras”.

À hora de abordar, nas páginas anteriores, a prática de narração e seu estabelecimento como fio condutor da cultura nas sociedades, já havíamos sinalizado a importância que os relatos produzidos pelo homem possuem para estruturar sua *psyché*, sua cultura e sua visão de mundo – que, naturalmente, acaba repassada e perpetuada no seio das histórias narradas através dos séculos. Nesse sentido, as ideias de “narrativa da nação” e de “identidades partilhadas”, defendidas por Hall (2001:87), nos parecem apropriadas ao apontarem que mesmo a percepção que grupos sociais desenvolvem a respeito de si mesmos é indissociável das representações simbólicas, essas “estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas”.

Ao discutir a formação das identidades em tempos atuais, o autor desenvolve uma perspectiva construtivista da realidade – tomando-a ao mesmo tempo como matéria-prima e *objeto* das representações. Também se analisa o consumo destas como um processo em que a identificação é elemento-chave. Identificar-se em relação a algum tipo de produto de consumo (em nosso caso, o texto audiovisual), necessariamente, depende de um mínimo compartilhamento de experiências, vivências e saberes – *códigos culturais*, enfim – entre sujeitos receptores e produtores de conteúdo; sendo que tais códigos aludem a algum grupo ou corpo social cuja essência, se é que ela de fato existe, se deseja transmitir a partir do produto de consumo.

Levando tais raciocínios adiante, Hall (1997:7) postula que é necessário pensar na identidade, nesse sentido, como “o resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles)”; uma relação de duplo fluxo, enfim, em que sujeito e configuração identitária são ressignificados conforme interação entre si e “englobam” um ao outro.

Não é difícil perceber a correspondência entre a lógica de consumo e perpetuação de mercado do gênero telenovela e os conceitos discutidos pelo autor. Qual seria a matriz de aceitação de um folhetim televisivo, afinal, caso suas histórias fossem absurdas e deslumbrantes viagens pelo mais profundo imaginário do dramaturgo? Como suas personagens e intrigas tomariam revistas, *websites* e conversas cotidianas, modificariam a agenda pública e gerariam transformações sociais de grande impacto – no Brasil e no exterior – caso fossem incompreensíveis para a grande maioria do público telespectador?

Está-se novamente diante, portanto, da essência do ato narrativo (aqui, representado pela telenovela): lê-lo, assisti-lo, consumi-lo, enfim, é não apenas uma experiência de distração e divertimento, como também um aprendizado para melhor entender a si mesmo – e, conseqüentemente, fixar-se simbolicamente na realidade. Como diz Bulhões (2009:105) em sua análise sobre a ficção midiática, a narrativa é “um campo poderoso de captação e inserção de nossa subjetividade”. E a telenovela, como vimos, é um dos gêneros que mais conseguem levar à prática esta proposição no contexto da mídia audiovisual brasileira.

Há, porém, um elemento desestabilizador neste processo: a crescente circulação, em contextos e temporalidades socioculturais os mais variados possíveis, das produções e narrações na denominada mundialização ou globalização da cultura. Este movimento simultaneamente social, cultural, político e econômico, cujas periodicidade e características já foram estudados à exaustão (BAUMAN, 2005; MAGALHÃES, 1998; CANCLINI, 2000; MARTÍN-BARBERO, 2004), passa a tornar questionável a existência de identidades sociais ou individuais consistentes em contextos cada vez mais dinâmicos e fragmentários – e, refletindo tal instabilidade, a rigidez e o vínculo com a tradição originalmente atribuídos às narrativas entram em crise.

Talvez, neste momento, seja mais adequado sair, mesmo que temporariamente, do âmbito das representações que compõem nosso objeto de estudo para refletir, de

maneira mais geral, a respeito do componente ou personagem principal desta quebra de paradigmas: a individualidade – e a *noção de si mesmo* nela contida –, que foi profundamente modificada ao ter tido parte majoritária de seu processo de constituição assumido pelas narrativas da mídia.

4.1. IDENTIDADES FRAGMENTADAS: ENTRE O SER E O ESTAR-NO-MUNDO

Embora pareçam óbvias e simples, perguntas típicas de redes sociais do tipo “Quem sou eu?” costumam dar alguns minutos de dor de cabeça e trabalho mental ao internauta à hora de ser respondidas. Não é difícil entender por quê – tão difícil quanto definir a própria identidade e assumi-la é externá-la, “narrá-la” de alguma forma, mesmo que em algumas poucas linhas ou caracteres. O motivo principal: a característica de processo contínuo, não fixo, de assimilação, interpretação e reinvenção constante que define a existência humana desde o início – e, hoje, mais do que nunca.

O cenário em que tais oscilações se desenvolvem atualmente é, por natureza, propulsor dessa característica: a modernidade (ou pós-modernidade) tecnológica, com suas comunicações em tempo real, suas mídias de impacto global e suas infinitas insurgências identitárias que, aos poucos, redefinem formas de enxergar a realidade e se encaixar nela e ganham alguns minutos – ou segundos – de atenção por parte do público consumidor de informação.

Na discussão sobre a transição dos relatos verbais e escritos para o contexto das mídias eletrônicas, foi apontado que os códigos e formatos dos novos suportes surgidos exigiram adaptações na estrutura de narração. Isso porque eles próprios são ícones de um período, por muitos classificado como “Era da informação” ou da globalização, em que a produção e difusão de conteúdos ampliou exponencialmente sua velocidade e eficácia técnica.

O campo da cultura e o da identidade, em especial, foram afetados duplamente: por um lado, a consolidação de uma indústria de produções midiáticas, informativas, de distração ou de ambos, passou a estimular a padronização – ou *homogeneização*, recorrendo a um termo de maior impacto – e/ou “modulação” de elementos culturais autênticos ou genuínos aos imperativos do mercado (CANCLINI, 2000; MARTÍN-BARBERO, 2004:102).

Por outro, identidades e elementos culturais passaram a ter as mídias “a seu favor” para se perpetuar ou ganhar visibilidade; como caixas de ressonância, esses dispositivos enunciam e tornam conhecidas tradições e saberes antes restritos à territorialidade e a sua existência nos eixos da tradição e da ancestralidade. Diz Woodward (2000:21):

A globalização (...) produz diferentes resultados em termos de identidade. A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade.

Mais um ponto de relevância: é preciso reconhecer que a concepção segundo a qual “ter uma identidade seria, antes de mais nada, ter um país, uma cidade ou um bairro” (CANCLINI, 2000:190) entrou em crise com o fenômeno da globalização; destes territórios, em que “a identidade é posta em cena, celebrada nas festas e dramatizada também nos rituais cotidianos”, passou-se a uma época em que as mídias exercem o papel de enunciar ao homem quem ele é, como ele está e qual seu universo cultural de contato imediato.

Porém, tal processo submeteu a tradição, os saberes e valores das sociedades à tensão e fragilidade naturais do mercado de bens culturais. Se for verdade que, conforme aponta Bhabha (1998), toda cultura é narrada, também pode-se afirmar que, na atualidade, a difusão de conteúdos nas mídias torna as identidades culturais e sociais enunciadas cada vez mais frágeis e sujeitas às mudanças e fluxos.

A identificação em relação ao que se vê nos aparelhos televisores, impressos e conteúdos digitais se torna mais fácil; em contrapartida, “desligar-se” ou “desconectar-se” e assumir novas identidades torna-se um processo cada vez mais corriqueiro e simples, o que gera uma sobreposição das conexões em relação aos vínculos – tanto no eixo das relações dos homens entre si quanto no da constituição da individualidade (cf. BAUMAN, 2005). Martín-Barbero (2004: 153), ao discutir o fenômeno, afirma que as identidades mediatizadas têm “temporalidades menos ‘longas’” e são “mais precárias, dotadas de uma plasticidade que lhes permite amalgamar ingredientes que provêm de mundos culturais bem diversos, e portanto atravessadas por trechos descontínuos”.

A consequência é que o impacto desta lógica cultural que prioriza a instabilidade, a velocidade e a mutação constantes sobre a individualidade é evidente – tornando-a tão “ultrapassada” e longínqua quanto indesejável, em um contexto de narrativas gradativamente mais híbridas⁸, desterritorializadas e múltiplas em suas referências. Diante do contato constante com novos discursos, fica cada vez mais difícil falar de essências, autenticidades e culturas engessadas nas vidas cotidianas das sociedades. Diz Hall (2001:75) sobre o assunto:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (...), dentre as quais parece possível fazer uma escolha.

O resultado é uma tendência de predominância do *estar* sobre o *ser* entre os indivíduos que compartilham, produzem e conhecem cultura no contexto das mídias. As narrativas – informativas, de entretenimento ou de *infotainment* – retornam ao raciocínio neste momento, por figurarem como o veículo de base de transmissão da tradição e um dos recursos primordiais do processo de produção de conteúdos midiáticos.

O processo de consumo – dos relatos ou de produtos a ele relacionados, como bens materiais –, que será por nós discutido de maneira mais aprofundada no quinto capítulo, é outro elemento importante para compreender a fluidez identitária: por meio dele, “compram-se” ou “adquirem-se” olhares, conhecimentos, saberes e visões de mundo que reformulam a individualidade. Por outro lado, tais hábitos difundidos por meio dos *mass media* tendem a promover uma homogeneização gradativa; e este embate torna as identidades contemporâneas tão complexas quanto conflitivas.

De forma tão ousada quanto adequada, Bauman (2005:43) propõe, em seu raciocínio sobre as novas socialidades, que “entre a rápida sucessão de fichas simbólicas de identidade comumente usadas e a endêmica instabilidade das escolhas que

⁸ O debate sobre os processos de hibridação é longo, mas o olhar de Canclini (2000:19) sobre a tendência à troca e à interlocução entre diferentes culturas merece atenção. Segundo o autor, a ideia de uma prática social “pura” ou “discreta” tende a perder força na contemporaneidade, a partir dos fluxos da globalização e do maior contato entre tradições, costumes e anseios dos diferentes povos, cujo resultado são estas culturas “hibridizadas” ou simplesmente “híbridas”, resultantes de processos históricos de transformação.

recomendam, a busca da individualidade significa uma luta para toda a vida”. Da mesma forma, Bhabha (1998:76-77) afirma que a identificação, hoje, “nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada (...) – é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem” – portanto, estado efêmero e transitório por excelência.

Tal “luta” por identidade e individualidade, no entanto, não precisa ser necessariamente vista sob um ponto de vista negativo; como afirmamos, uma disseminação global de culturas pode fragilizá-las por um lado, mas não deixa de torná-las mais visíveis e contribuir para sua amplificação por outro. No sentido de propor a insurgência das singularidades sociais nas narrativas da mídia, Martín-Barbero (2006:63) acredita que:

Para que a pluralidade das culturas do mundo seja positivamente levada em conta, é indispensável que a diversidade de identidades nos possa ser contada. Narrada em cada um dos idiomas e, ao mesmo tempo, na linguagem multimídia em que hoje se realiza o movimento das traduções – do oral ao escrito, ao audiovisual, ao informático, e nesse outro, ainda mais complexo e ambíguo: o das apropriações e das miscigenações.

A perspectiva adotada neste texto segue no mesmo rumo: de forma geral, o fenômeno de mundialização da cultura e das identidades sociais pode trazer, também, efeitos positivos, ao menos no que concerne à possibilidade de as narrativas midiáticas servirem para a ampliação das experiências de contato com a realidade vivenciadas pelo consumidor-espectador.

Conhecer a si mesmo por meio das representações simbólicas pode contribuir para sua socialização e formação da individualidade; e produtos como a telenovela, ao enunciarem em contextos variados elementos da vida social do país, são instrumentos essenciais de constituição identitária nesse sentido. É preciso reconhecer que, conforme diz Canclini (2000:326), “nos intercâmbios da simbologia tradicional com os circuitos internacionais de comunicação, com as indústrias culturais e as migrações, não desaparecem as perguntas pela identidade e pelo nacional”. Ao seu rol de funções, que amalgama tanto o entretenimento quanto a enunciação cultural, a ficção agrega, portanto, a de formadora de identidades sociais em tempos de constante questionamento, reformulação e reafirmação delas.

Há, porém, uma questão subjacente que não pode ser deixada de lado. A inserção das produções e narrativas culturais no campo das mídias, como já argumentamos, não apenas é capaz nos apresentar aquilo que é tido como familiar. Por lidar com grande multiplicidade de elementos e textos – mesmo que unificados sob o mesmo código –, advindos dos mais diferentes universos e temporalidades sociais ao redor do globo, os dispositivos de difusão informacional são, também, mediadores entre o “Eu” e o “Ele”. E é a *alteridade*, o processo ou experiência de vivenciar o outro, conhecê-lo ou “desfrutar” de sua realidade, que figura como uma das questões-chave para compreender a inserção do exótico na ficção midiática.

4.2. VIVER E “EXPERIMENTAR” O OUTRO NA FICÇÃO

Não há nada que o pós-modernismo global mais adore do que um certo tipo de diferença: um toque de etnicidade, um ‘sabor’ do exótico e, como dizemos em inglês, *a bit of the other*. (HALL, 2002:319)

A despeito de todas as críticas historicamente feitas à forma com que a mídia homogeneiza, simplifica, empobrece ou mesmo “esvazia” a realidade em suas representações (ADORNO & HORKHEIMER, 1985; BAUDRILLARD, 2003, BARTHES, 1980), não é possível que se negue a existência eventual de elementos de novidade ou inovação junto aos códigos comuns, aos clichês, aos padrões e às repetições que são diariamente inseridos nas narrativas da TV, do rádio, da web e dos impressos.

Um dos grandes paradoxos da pós-modernidade tecnológica, a tendência mútua/simultânea de valorização do igual e de inserção do novo – ambos os processos associados à busca por sucesso comercial e audiência dos produtos da mídia –, tem relação direta com a questão que se pretende discutir aqui: a de que, se por um lado, as estruturas midiáticas têm o “compromisso” de retratar o próximo em seu discurso, para fomentar processos de identificação, por outro também têm a ganhar à hora de fomentar experiências ou vivências de alteridade no processo de consumo de seus produtos.

Discutimos anteriormente a perspectiva de que uma das funções básicas dos processos de identificação é consolidar e formalizar as identidades sociais e individualidades. Porém, é preciso acrescentar a esta noção a de que reconhecer e vivenciar outras culturas e universos, pessoalmente ou por meio das mídias eletrônicas,

também ajuda no processo de constituição identitária; como diz Lopes (2004:15, grifo nosso), “a afirmação de uma identidade se fortalece e se recria na comunicação – *encontro e conflito* – com o outro”.

Por conta do alcance e potencial técnico dos meios de comunicação, nenhuma época se tornou tão favorável a estes encontros e conflitos como a contemporaneidade. Paralelamente ao movimento de fragmentação identitária promovido pelo fenômeno de globalização, apresentar o novo, o diferente – o exótico, enfim – nas narrativas e enunciados se tornou um fenômeno cada vez mais corriqueiro. Discutir as qualidades e dimensões do exótico será nosso propósito no capítulo seguinte; porém, o processo viabilizado por sua abordagem é aquele associado à noção de alteridade, que merece especial atenção por compor uma complexa estrutura de significação junto à percepção da identidade.

Tomando a história da telenovela brasileira como objeto, pode-se perceber que a figuração do outro em suas tramas nunca foi de todo excluída. Desde os tempos do folhetim exótico de Glória Madagan, na década de 1960, a ambientação das histórias em paisagens européias, árabes e orientais era corriqueira; embora muito diferentes das obras atuais em relação à abordagem, como já discutimos ao conceituar o gênero telenovela, tais exemplos mostram que viver – e experimentar – a alteridade é, assim como no caso da identificação, um processo cada vez mais viabilizado e necessário para a sobrevivência comercial das mídias.

Questão delicada – no sentido de complexa e difícil de analisar em termos simplificadores – inclusive na experiência real ou cotidiana, sem quaisquer mediações tecnológicas, a alteridade pode ser entendida como a experiência do outro e/ou por meio/através do outro; ou seja, o fenômeno de vivenciar, num plano concreto, imaginal ou especulativo, situações ou contextos diferentes do que é considerado pelo indivíduo como “familiar”. Um dos recursos mais naturais para promovê-la é por meio de consumo das denominadas *narrativas de alteridade* – categoria em que podemos incluir, como será visto mais adiante, as telenovelas que compõem nosso objeto de estudo.

Tal processo possui relação direta com o deslocamento da *tradição à tradução* no campo da cultura – fenômeno, por sua vez, discutido e relacionado por Homi Bhabha (1998) à questão da diferença cultural. Diante de representações cada vez mais difundidas em escala global – e mais simplificadoras, por conta de seu vínculo aos

processos e formatos midiáticos –, o autor acredita que “as designações da diferença cultural interpelam formas de identidade que, devido à sua implicação contínua em outros sistemas simbólicos, são sempre ‘incompletas’ ou abertas à tradução cultural” (BHABHA, 1998:228).

De acordo com Bhabha, a cultura contemporânea, mediada por dispositivos tecnológicos ou transmitida oralmente, impõe à consolidação da identidade um processo de tradução – de leitura, análise e adaptação do discurso “alheio” à compreensão e à identidade própria. Existir e ter consciência de si mesmo, sob esta perspectiva, seria “ser chamado à existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou *locus*” (BHABHA, 1998:75); ou melhor, como afirma Woodward (2000:9), em suma, “o ‘eu’ se define em relação ao ‘tu’ ou ‘ele’”. O deslocamento da tradição (rigidez, estabilidade identitária) à tradução (fragmentação, questionamento, deslocamento, mutação), portanto, proporia novas formas de experimentar a alteridade, não apenas para a satisfação de curiosidades individuais, mas sim para a consolidação de identidades e para o estabelecimento de fronteiras entre grupos sociais e suas referências.

A reflexão de Bhabha evidencia que se tornou difícil falar em identidades fixas, tampouco em “eus” que não dependem da alteridade para existir; além disso, mesmo no seio das narrativas e textos culturais, há fissuras e quebras que, por um lado, demarcam territórios culturais e, por outro, evidenciam a fragilidade de todo trabalho de representação/simbolização – tema a que dedicaremos atenção especial no capítulo seguinte. Por ora, torna-se necessário pensar nas problemáticas que envolvem as formas de enunciação de culturas capazes de promover “viagens simbólicas” (BUONANNO, 2004) *na e por meio da* narrativa ficcional midiática.

No caso aqui proposto, acredita-se na possibilidade de a telenovela brasileira, além de um produto destinado à identificação imediata do público telespectador para com o universo que lhe é apresentado, figurar, também, como uma *narrativa de alteridade* por excelência – entendendo-a como um texto culturalmente produzido que promove processos imaginativos (no sentido de produção de imagens), especulativos, vivências “virtuais” e de substituição junto a seus telespectadores consumidores à hora em que aborda, em suas tramas, universos distintos daqueles em que estes vivem.

A análise das funções da ficção midiática empreendida por Bulhões (2009) é útil para nossa perspectiva. Segundo o autor, além de figurar como “extensão” da vida cotidiana, essas narrativas também são capazes de expor o “discordante”, o “diferente”,

de forma a alimentar a imaginação mais livre do telespectador – e tal processo gera iguais ou semelhantes níveis de fruição aos de um texto cultural completamente familiar.

A ótica aqui adotada é a de que a narrativa midiática convida o público a uma atitude “vicária”: “de bom grado, substituímos de maneira simbólica a nossa identidade por uma alteridade, passamo-nos por um outro para que ele execute, ‘por procuração’, o que não é possível em nossa existência cotidiana” (BULHÕES, 2009:112). Ao mesmo tempo, portanto, em que “comportam o universo familiar e intimista que tanto favorece o reconhecimento”, os textos de ficção fornecem “situações, personagens e cenários idealizados e transfigurados o suficiente para promover a substituição” (BULHÕES, 2009:117).

A tensão entre identidade e alteridade é, portanto, elemento-chave para se empreender uma análise significativa sobre os mecanismos de representação do exótico na ficção seriada. Até que ponto se “pode” ou “deve” ir à hora de abordá-lo? De que forma a alteridade deve ser vivenciada, para que não afaste, ao invés de atrair espectadores ávidos por um mínimo de identificação? Em suma: como falar do estranho sem causar estranhamento?

A resposta está na adaptação dos discursos exógenos aos códigos e textos de maior familiaridade – processo a que a indústria audiovisual está acostumada, já que, como afirmarmos, o movimento de globalização/mundialização em que está inserida caminha, paradoxalmente, rumo à revalorização dos elementos locais. Como diz Flusser (2008:20-21), as imagens, em especial, podem propor símbolos ou elementos culturais novos, “mas estes serão decifráveis apenas contra o fundo ‘redundante’ do código estabelecido. Imagem desligada da tradição seria indecifrável, seria ‘ruído’”.

Indo adiante no mesmo raciocínio, Martín-Barbero (2006:61) oferece uma visão interessante sobre as representações da diferença na mídia. Segundo ele, quando adaptada ao discurso dos meios de comunicação:

A identidade local é (...) conduzida para se transformar em uma representação da diferença que a faça comercializável, isto é, submetida a maquiagens que reforçam seu exotismo e a hibridações que neutralizem suas classes mais conflitivas. Que é a outra face da globalização, acelerando as operações de desenraizamento com as quais tenta inscrever as identidades nas lógicas dos fluxos.

Em resumo, o raciocínio que conduzimos neste capítulo, até agora, aponta alguns movimentos na questão da identidade que são essenciais à hora de compreender os mecanismos da ficção midiática: (a) a fragmentação das identidades ao longo do processo de globalização/mundialização da cultura; (b) o movimento dialético entre a homogeneização cultural e da individualidade e a revalorização dos localismos/regionalismos no campo da cultura; (c) a conseqüente inserção da alteridade como valor e recurso estético nas narrativas midiáticas; e (d) a adaptação do discurso de alteridade a elementos e códigos comuns que possibilitem a existência simultânea da identificação e da vivência do outro no processo de consumo dos textos de ficção.

Levantar e discutir os conceitos como fizemos até agora, no entanto, não é suficiente para uma compreensão do fenômeno de representação do exótico que tomamos como objeto nas telenovelas “Caminho das Índias” e “Duas Caras”. Devemos, neste sentido, recorrer a algumas cenas ou sequências que exprimem, na prática, a aderência das hipóteses aqui levantadas ao contexto da ficção seriada brasileira.

4.3. IDENTIDADE E DIFERENÇA NAS NARRATIVAS DE ALTERIDADE

A seguir, será feita a apresentação, descrição e análise de três cenas – duas de “Caminho das Índias” e uma de “Duas Caras”. São elas: “Puja vence as eleições”, exibida no final do capítulo de 4/9/2009 e no início do de 5/9/2009, e “Morte e velório de Raj”, exibida em 8/9/2009, ambas da primeira telenovela, e “Invasão e tiroteio na Portelinha”, de 3/1/2008, da trama de Aguinaldo Silva.

Como veremos, todas, em maior ou menor medida, apresentam elementos que apontam a possibilidade de inserção da alteridade na ficção seriada, não somente para fins de lazer ou escapismo, como também para, voluntariamente ou não, viabilizar a transmissão de informação cultural de relevância nas narrativas seriadas de televisão. E isso ao mesmo tempo em que se mantém o potencial de identificação necessário à manutenção comercial do gênero.

4.3.1. “Puja vence as eleições”

O momento em que esta sequência ocorre está entre os de maior tensão no núcleo indiano da obra de Glória Perez. O motivo superficial: a disputa política durante

as eleições para representante da comunidade em que vivem as personagens. Há, porém, um pano de fundo que torna a questão mais complexa – o sistema de castas (classes sociais hierarquicamente estabelecidas, determinadas historicamente) vigente, embora não mais institucionalizado, naquele País, que faz com que os candidatos representem não apenas interesses particulares, como também demandas, valores e tradições associados às castas a que pertencem.

De um lado, em defesa da classe mais conservadora, está Opash Ananda, personagem de Tony Ramos e pai do mocinho Raj (Rodrigo Lombardi). Representante da elite, o candidato é tido como favorito na disputa e não se sente ameaçado por sua principal opositora, Puja (Jandira Martini) – uma *dalit* ou “intocável” (casta mais baixa no sistema social indiano) que é apoiada pelos que defendem a igualdade e a dissolução do sistema de castas.

A princípio, Puja decide se candidatar por estímulo de seus colegas, mas não se sente à vontade com a disputa – não só pela falta de recursos, como também pela falta de representação e legitimidade que um *dalit* possui. Porém, membros da elite, como o brâmane (casta mais alta do País) Shankar (Lima Duarte), gradativamente passam a declarar apoio a ela. O resultado é surpreendente: Puja é declarada vencedora, mesmo após as sondagens de voto indicarem a possibilidade de vitória de Opash.

A cena que pretendemos analisar, que ficou distribuída entre o final de um capítulo e o início de outro na reta final da telenovela, começa com a movimentação nas ruas. Uma multidão portando cartazes e bandeiras de campanha se aglomera na principal avenida da cidade.

Nervoso, Opash questiona ao sacerdote Pandit (José de Abreu) sobre o risco de Puja ganhar; este, por sua vez, afirma que o candidato deve ficar tranquilo, pois ainda havia urnas sendo apuradas que pertenciam a uma aldeia tradicional, cumpridora dos costumes, cujos moradores “jamais iriam votar numa Dalit”. Questionado por Opash se havia “consultado os astros”, Pandit responde: “*Arebaguandi*⁹! Não precisava incomodar os astros para isso”.

⁹ Entre os elementos marcantes que a autora Glória Perez utiliza à hora de inserir a alteridade no texto de “Caminho das Índias” estão as expressões em *hindi*, idioma oficial da Índia. O recurso faz com que os diálogos mesquem o português a algumas expressões locais, como “are baba”, “tchalô”, “firanghi”, “baldi”, “mamadi”, “tchatcha”, entre outras – “arebaguandi” é uma expressão de surpresa ou ênfase, muito semelhante ao “Ô meu Deus!” brasileiro. Muitas das falas em *hindi* são traduzidas pelo interlocutor logo após serem faladas. Dedicaremos atenção especial a este assunto mais adiante.



Figura 1. Puja (Jandira Martini) comemora vitória nas eleições

Alguns segundos depois, uma voz no alto-falante anuncia, finalmente, que a vencedora é Puja. Os *dalits* comemoram a vitória soltando fogos e lançando confetes; do outro lado da aglomeração, os poucos votantes de Opash observam, estupefatos, a vitória da “intocável”. Shankar sobe ao palanque e faz um discurso a favor da igualdade, afirmando que a eleição de Puja faz com que as altas castas estejam redimidas após “séculos de injustiça” – sobre sua voz, são postas imagens de *dalits* andando pela rua, maltrapilhos e cabisbaixos. Apesar de ficar revoltado com o resultado, Opash aceita sua derrota, para surpresa de seus familiares e de Pandit.

A cena traz, desde sua concepção, elementos que apontam a maneira com que a alteridade é ressignificada no contexto da ficção seriada brasileira. Ao telespectador brasileiro médio, há um assunto familiar – as eleições e a tensão decorrente da disputa – mesclado a um contexto que lhe causa estranheza – o de um certame político marcado por uma espécie de “luta simbólica” entre castas que representa a segmentação de classes indiana.

Tal interação em muito condiz com a perspectiva defendida nos tópicos anteriores: a de que se, por um lado, as narrativas veiculadas nos meios de comunicação têm a capacidade de ampliar a enunciação cultural, por outro são naturalmente submetidas a formatos capazes de adaptar – ou traduzir – seu conteúdo, deixando-o minimamente inteligível.

O *elemento de familiaridade*, nesse sentido, é materializado na disputa entre as personagens Puja e Opash – representativas de um quadro familiar no contexto político

nacional e internacional: o das dualidades e embates eleitorais de nações democráticas. Portanto, compõem parcela significativa das representações clássicas, capazes de fomentar processos de identificação que, além de gerar maior aceitação sobre seus conteúdos, criam certa “sensação de pertencimento” a partir de um sistema classificatório de demarcações simbólicas que geram percepções de universalidade sobre o mundo real (WOODWARD, 2000:40).

Ao longo de “Caminho das Índias”, a construção de figuras de liderança em torno de ambos – Puja como representante dos pobres e oprimidos, e, também, de membros da elite de mentalidade mais moderna, como o brâmane Shankar; Opash como um ícone da elite conservadora indiana, em cujas residência e família se desenharam os eventos, cenários e enlances afetivos e matrimoniais mais majestosos – foi gradativamente realizada; a cena em questão é apenas o ponto crítico, em que duas visões de mundo daquele país são postas à prova.

É a cisão possibilitada pela abordagem do sistema de castas que deixa clara a inserção do outro na narrativa da cena em questão de “Caminho das Índias”. O mesmo embate político que figura como “familiar” aos olhos do telespectador acostumado com eleições e disputas por cargos no Brasil pode se apresentar como exótico – a partir do momento em que a *diferença cultural* entre o País e a Índia retratada na ficção seriada é exposta. Este é o momento em que o desejo de se identificar com o que aparece na tela do televisor se torna o desejo de conhecer o diferente e, conseqüentemente, enxergar melhor a si mesmo:

A demanda da identificação – isto é, ser *para* um Outro – implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade. A identificação (...) é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem (BHABHA, 1998:76-77).

Mais um elemento a se levar em conta é que Shankar e Opash, inimigos por conta de sua visão de mundo, porém “semelhantes” por pertencerem, ambos, às mais altas castas do sistema social indiano, também materializam duas figuras ou tomadas de posição comuns em tempos de constante questionamento e fragmentação identitários: a abertura à modernidade e a defesa da tradição.

Recorrendo às palavras de Ghandi, Shankar justifica sua atuação em favor dos *dalits*, mesmo sendo um brâmane, com a frase: “Se ages contra a justiça e eu te deixo

agir, a injustiça é minha”. Aplaudida após dizê-la, a personagem acaba exprimindo uma contraposição ao posicionamento de Opash, cuja família vive integralmente os costumes mais antigos da Índia– e considera o sistema social de castas parte dessa tradição imutável.

A revolta de Opash em relação à derrota resulta em uma frase emblemática, dita ao sacerdote Pandit logo ao início do capítulo de 05/09/2009, em resposta aos argumentos do discurso de Shankar: “Justiça... vira o mundo de cabeça para baixo, desafia a criação de Brâman... e fala em Justiça!”. A forma com que avalia a eleição de Puja, considerando-a um desafio e uma afronta aos costumes, faz com que Opash personifique, em alusão ao raciocínio de Stuart Hall a respeito das insurgências identitárias contemporâneas e seus possíveis efeitos negativos, “a resistência agressiva à diferença; a tentativa de restaurar o cânone da civilização (...); o retorno às grandes narrativas da história, da língua e da literatura (...); a defesa do absolutismo étnico” (HALL, 2002:321-322).

Da mesma maneira, pode-se ver que, mesmo sob os ditames supostamente “empobrecedores” das representações que a mídia faz do outro (BARTHES, 1980), que serão por nós abordados no último capítulo deste texto, a exposição da alteridade em “Caminho das Índias” não necessariamente eliminou as fissuras e fragilidades identitárias presentes naquele País. Na realidade, por meio de sua trama, a ficção acaba por exprimir as tensões contemporâneas já discutidas a respeito da noção de si mesmo, amplamente questionada e modificada em relação às identidades “datadas” (WOODWARD, 2000:11), por meio das personagens Opash, Shankar e Puja – peças individuais que se encaixam à hora de compor o complexo mosaico social indiano.

Cabe a nós, por fim, aproveitar a cena da eleição de Puja para identificar elementos de informação cultural à hora da enunciação da alteridade. Logo após o resultado ser anunciado, como afirmamos, o brâmane Shankar sobe ao palanque para discursar a favor do fim da segregação por castas na Índia. Ao longo de sua fala, a personagem aponta a manutenção secular do costume de desvalorizar os *dalits* e mantê-los marginalizados, vivendo de esmolas e trabalhos braçais, sem quaisquer perspectivas de ascensão social.

Tanto a natureza do texto de Shankar quanto as imagens mescladas ao longo da fala, que mostram *dalits* vagando pelas ruas da comunidade, apontam a possibilidade de haver uma enunciação de moldes informativos – ou, de certo modo, *documentais* – em

meio às imagens de exotismo que compõem a cena. Mesmo a trilha, que ao longo da comemoração da vitória de Puja insiste em sonoridades hindus, passa a uma base de sintetizador de tons épicos na hora em que se fala sobre a questão da exclusão social.

Tais recursos entram em consonância com nossa perspectiva de que a informação cultural pode penetrar em todas as esferas das representações midiáticas, sejam rotuladas como informativas ou de entretenimento, sinalizando, no fluxo em que analisamos – a entrada da informação nos produtos de entretenimento –, uma união entre o “sensível”/“espetacular” (SODRÉ, 2009) das cenas de exotismo e a enunciação de costumes e tradições da Índia ao público telespectador, que, muitas vezes, entra em contato com tal realidade pela primeira vez por meio do discurso ficcional midiático. A cena aqui posta em questão representa um avanço e uma exemplificação prática nesse sentido.

4.3.2. “Invasão e tiroteio na Portelinha”

Poucos cenários são tão significativos à essência da história de “Duas Caras” como a Portelinha. Supostamente inspirada em uma comunidade real da zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, a favela é o espaço em que se desenha a maioria dos relacionamentos, conflitos, tramas paralelas e romances que permeiam a trama. Mesmo personagens pertencentes ao núcleo de alta classe, como o advogado Barreto (Stênio Garcia) e sua esposa Gioconda (Marília Pêra), a dona de universidade Branca (Suzana Vieira) e a jovem Júlia (Débora Falabella), vivem às voltas com gente e com negócios que envolvem a invasão, que é “governada” pelo líder comunitário Juvenal Antena (Antônio Fagundes) e vive pacificamente, em uma realidade à parte da que é comumente atribuída às favelas cariocas.

Não por acaso, uma das cenas que promovem o encontro de praticamente todos os núcleos da trama ficcional é o dia em que um grupo de bandidos rivais de Juvenal decide invadir a favela. A sequência que iremos analisar em seguida, exibida no capítulo de 03/01/2008, com alguns desdobramentos nos dois episódios seguintes, trata deste momento em cerca de 20 minutos – e é um bom exemplo de como a alteridade e a vivência do outro podem ocorrer, mesmo diante de representações em que predominam elementos de identificação e códigos linguísticos comuns.

Sob uma trilha sonora típica de filme de suspense, o criminoso Lobato (Paulo César Pereio), traficante de outra favela e grande rival de Juvenal, chega com seu bando à frente de um buraco que foi feito em um terreno vizinho ao muro de proteção da comunidade – erguida, por sua vez, em um terreno onde, originalmente, seria construído um condomínio de luxo. Do outro lado, uma festa regada a samba e cerveja comemora uma campanha a favor do líder Juvenal – que, nessa etapa da trama, disputa a liderança da comunidade com seu ex-pupilo Evilásio (Lázaro Ramos), às vésperas de uma eleição de vereador.

Pouco a pouco, os bandidos começam a se infiltrar na Portelinha. Lobato dá ordens a todos e prevê o resultado da operação: “Eu quero a Portelinha... e a cabeça de Juvenal Antena. A favela vai ficar linda, toda iluminada... só de tiro rolando para tudo que é lado!”, ironiza. Após receber uma série de tiros na quadra de festas da favela, os moradores se escondem em suas casas. Juvenal e seus aliados políticos, como Guigui (Marília Gabriela) e o deputado Narciso (Marcos Winter), trancam-se no centro comunitário e decidem responder à mesma altura.



Figura 2. Juvenal (Antônio Fagundes) aponta bazuca para invasores da Portelinha

É quando o líder abre um alçapão em seu escritório e retira uma série de armamentos pesados lá de dentro – desde submetralhadoras e pistolas até uma bazuca, que usa para assustar Lobato e seu bando com um único tiro. Já saindo do centro, ele entrega as armas aos colegas e, quando questionado pelo deputado Narciso sobre a origem do material, responde: “Depois eu te conto. É história do meu passado negro”.

A cena que se desenha em seguida é a única em que a violência predomina no ambiente da Portelinha em toda a história de “Duas Caras”. Por cerca de três minutos, ao som do clássico “Danúbio Azul”, de Tchaikovsky, assiste-se a uma grosseira troca de tiros entre Juvenal e seus aliados e a gangue de Lobato – alguns moradores decidem entrar na briga, munidos de escopetas e pistolas cedidas por Juvenal. Ao mesmo tempo, Gioconda (Marília Pêra), a esposa do advogado Barreto (Stênio Garcia), está escondida junto a um grupo de moradores dentro do templo evangélico da comunidade. Uma das moradoras, a jovem Rebeca (Paola Crosara), decide sair e morre alvejada pelos criminosos, o que revolta a dona de casa de classe média alta.

A polícia cerca a comunidade – em nenhum momento, no entanto, intervém no conflito – e, gradativamente, personagens como Branca (Suzana Vieira) e Barreto chegam à entrada, preocupados com familiares e amigos que estavam no local à hora da invasão. A sequência encerra depois que Juvenal, Guigui e Evilásio conseguem conter a quadrilha, matando Lobato após ele fazer a filha do líder comunitário refém. Além do criminoso e de Rebeca, também morre durante o incidente a mãe-de-santo da Portelinha, Dona Setembrina (Xica Xavier), vítima de um ataque cardíaco. Após passar mal, Juvenal também é tido como morto, mas logo “ressuscita”, para a felicidade de seus eleitores.

A cena suscita várias reflexões a respeito da vivência de alteridade em uma trama que aborda dramas sociais brasileiros: a primeira que se deve levantar diz respeito à maneira com que o mundo das favelas em geral é retratado a partir da Portelinha. Tida como uma comunidade de referência na trama de “Duas Caras”, ela difere do padrão normalmente atribuído a suas semelhantes por não possuir um núcleo de tráfico estruturado no comando, tampouco toques de recolher ou invasões policiais e confrontos armados recorrentes. Inspirada em favelas “pacíficas”, a Portelinha foi criada no intuito de retratar uma possibilidade de convivência harmônica entre pobreza e não-violência no problemático contexto sociocultural da capital carioca.

Sob sua tutela está Juvenal Antena, que, a despeito de seu passado obscuro e de seus eventuais devaneios autoritários, é visto como um “padrinho” e um benfeitor pelos moradores – tal qual um típico anti-herói. A forte presença de um núcleo religioso (evangélicos e umbandistas) e de várias personagens que têm sua rotina de trabalho enfatizada durante a história também ajudam a reforçar a imagem de uma favela de

gente “séria” e “batalhadora” – termos, aliás, corriqueiramente usados por Juvenal para descrever os moradores ao longo da trama.

Com a invasão e o tiroteio na Portelinha, portanto, quebra-se esta representação de certa forma romântica e idealizada da comunidade. O único elemento que permanece é a organização espacial – as casas, muito bem cuidadas e organizadas, e as ruas limpas, embora feitas de terra batida. Porém, é importante observar que a construção, em um primeiro momento, de uma representação pouco comum daquele universo – comumente associado à pobreza extrema e à violência, sobretudo no âmbito da ficção audiovisual – já faz com que “Duas Caras” seja, por excelência, enunciadora de uma identidade social fragmentada desse tipo de comunidade, repleta de fissuras que desestabilizam uma percepção unívoca sobre a realidade. Uma trama originalmente propensa à identificação, por ser ambientada dentro de uma grande metrópole brasileira, portanto, passa a ser território fértil para vivências ou experiências de alteridade.

Alguns recursos estéticos e narrativos podem ser levantados para explicar tal raciocínio. O primeiro deles diz respeito à forma com que Juvenal reage à invasão da comunidade. Para surpresa geral – inclusive de Lobato –, o líder da favela “pacífica” não só tinha armamento pesado guardado para emergências, como decidiu distribuí-lo entre seus colegas para defender-se do bando – além de usar uma bazuca militar para “dar um susto” no rival.

A postura de apontar a existência de um “poder paralelo” na Portelinha, em que o tiroteio é resolvido pelos próprios moradores, sem auxílio da polícia ou do poder público, faz com que as representações indiquem a existência de uma sociedade – e uma socialidade – à parte nesse tipo de comunidade.

A própria figura de Juvenal reitera esta distinção: popular e “dono da rua” aceito pelos moradores, representa a tradicional figura do líder comunitário, autoritário e paternalista na mesma medida – quase um “miliciano”, por ter, inclusive, um grupo de capangas denominado “Os sete anões”. Por meio da personagem, pode-se ter acesso a essa realidade “distante”, embora próxima geograficamente (dedicaremos atenção especial à questão das modalidades de exotismo no capítulo seguinte), de forma a compreender e consolidar visões ou percepções sobre ela a partir do consumo da ficção seriada.

Em geral, as imagens de violência urbana que compuseram a sequência de invasão da Portelinha em “Duas Caras” possibilitam à maioria de telespectadores

brasileiros que não conhece de perto a realidade das favelas cariocas uma experiência de alteridade muito comum na ficção audiovisual: a de “viver” ou vivenciar o submundo, os guetos e as microssociedades que compõem a vida nas periferias nacionais. É um caso em que, como fiz Flusser (2007:113), as mídias nos oferecem, enquanto instrumentos de mediação imagética entre o homem e o complexo mundo-texto, “coisas que não podemos experimentar diretamente”.

Um recurso interessante, nesse sentido, foi o de associar as imagens de criminosos trocando tiros com moradores e figuras políticas da comunidade à inusitada trilha sonora de “Danúbio Azul”, de Tchaikovsky. A valsa, comumente utilizada em cenas de maior leveza e romantismo no segmento audiovisual, produz uma sensação de distanciamento na sequência, como se as imagens de violência compusessem um momento “etéreo”, alheio à realidade da Portelinha. Os sons de ambiente (tiros, gritos) ficam, inclusive, mudos enquanto a trilha é utilizada.

Mais um elemento que favorece a percepção do universo social da Portelinha como “outro” é a presença da personagem Gioconda, de Marília Pêra, à hora da invasão e do tiroteio. Representante, conforme seu comportamento ao longo da trama, de uma certa classe média alta fútil e desinteressada em relação a questões sociais, a esposa do inescrupuloso advogado Barreto muda após vivenciar a morte da jovem Rebeca e passar pelo drama de ter a vida sob risco junto a um grupo de evangélicos da Portelinha.

O estado de choque em que Gioconda fica após o incidente – perceptível à hora em que, encerrado o tiroteio, ela reencontra o esposo e a cunhada à porta da favela, com as mãos sujas de sangue – indica que sua percepção sobre a realidade foi modificada; pode-se identificar que a própria personagem expõe, dessa forma, a vivência concreta da violência urbana – a mesma que, por meio da imagem audiovisual, das representações de “Duas Caras”, é oferecida ao telespectador à hora em que assiste à cena por nós analisada.

É este o momento em que a personagem, assim como o público que assiste à sequência, toma consciência de uma socialidade “outra”; de uma lógica (ou ritmo) social que, embora compartilhe alguns elementos com a que é tida como familiar – a presença de um líder que faz as vezes de poder público, a existência de um sentimento de compartilhamento de interesses e anseios entre os moradores à hora de defender a Portelinha –, difere amplamente da sua a ponto de ser *exótica* – em uma acepção sociocultural do termo, como veremos adiante.

Tal processo, como já vimos, condiz com a experiência de alteridade, em que a vivência *através e por meio* do outro conduz, simultaneamente, a uma demarcação mais forte das próprias singularidades e uma percepção amplificada das disparidades e diferenças culturais em questão. Tais ideias em muito condizem com a perspectiva do semiólogo Iuri Lotman, para quem “tomar conciencia de si mismo en el sentido semiótico-cultural significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas” (LOTMAN, 1998:28).

Por fim, podemos questionar a existência de uma enunciação cultural verdadeiramente relevante na cena de invasão da Portelinha. Diferentemente da cena de “Caminho das Índias” anteriormente analisada, em que os discursos das personagens buscam trazer informações que explicassem a profundidade do discurso cultural que era representado/ressignificado, todas as questões associadas à invasão da favela – a história de rivalidade entre Lobato e Juvenal, a forma com que o líder conseguiu as armas e de que maneira as usou ao longo da estruturação da comunidade, o porquê da inércia da polícia em invadir o local do tiroteio, etc. – ficam sem resposta, priorizando-se a *dimensão estética da alteridade*; a saber, as cenas de tiroteio, correria e violência.

Como veremos nas demais cenas que serão analisadas de “Duas Caras”, porém, nem sempre a ficção de Aguinaldo Silva se exime de agregar informação cultural à linguagem de entretenimento natural às narrativas seriadas. As atitudes tomadas diante das diferentes dimensões de exotismo e alteridade, bem como os riscos trazidos por representações estereotípicas/arquetípicas da realidade da favela carioca, serão abordados nos capítulos seguintes com maior detalhamento.

4.3.3. “Morte e velório de Raj Ananda”

Para finalizar as análises relativas às questões da identidade e da alteridade no seio da ficção midiática, retornaremos nosso raciocínio à telenovela “Caminho das Índias”, de Glória Perez. Desta vez, a cena ou sequência que baseará a argumentação subsequente, exibida em 08/09/2009, também nas últimas semanas da trama, é a que contempla a suposta morte de Raj, marido da protagonista Maya Meetha (Juliana Paes). Por conta de um acidente sofrido pelo trem em que ele estava, em que não teria havido sobreviventes, são realizados diversos rituais de velamento e cremação que envolvem

toda sua família – não apenas seus pais e irmãos, como sua esposa e seu filho recém-nascido Niraj.

A sequência que analisaremos se divide em várias partes e se estende por praticamente todo o capítulo: a primeira, que vai até o “velório” de Raj, se inicia com a notícia do acidente. Após ser avisado em casa sobre o incidente, assistindo a uma reportagem na televisão, Opash (Tony Ramos) avisa Maya que irá buscar notícias do filho e ela, nervosa, começa a fazer preces em *hindi*, com o filho no colo.

Após um “intervalo” da história central da telenovela, com cenas do núcleo brasileiro, a ação se transfere para o hospital em que os corpos das vítimas do acidente estão guardados. Junto aos outros dois filhos, Ravi (Caio Blat) e Amithab (Danton Mello), Opash pensa reconhecer o filho ao ver, em um dos corpos desfigurados do necrotério, uma medalha que lhe fora dada de presente por Maya.

Ao voltar para casa e ser questionado sobre o que havia acontecido, Opash afirma às mulheres da família: “Minha boca não consegue falar”. Automaticamente, Maya começa a chorar, desesperada, junto à matriarca Indira (Eliane Giardini) e à cunhada Camila (Ísis Valverde) – uma brasileira que se uniu à família ao casar com Ravi, o mais novo entre os filhos homens. Todos, então, iniciam os ritos e práticas do velório de um indiano da alta casta – e a cena, como analisaremos mais adiante, possui todos os elementos que comporiam uma enunciação de alteridade capaz de contribuir para a formação cultural do telespectador.

Pandit (José de Abreu) comanda o ritual e o inicia chamando Maya para perto do “cadáver” de Raj – que está enrolado em uma tira de pano branca e estirado no chão, conforme manda a tradição local. As demais mulheres tentam controlá-la, mas a suposta viúva fica fora de si, tentando tocar o corpo de Raj e gritando para Opash: “Sogro, sogro, não!”. Em seguida, duas serviçais da casa vêm e começam a quebrar todas as joias e adereços da protagonista. As mulheres da família observam a cena, deprimidas; somente a vilã Surya (Cléo Pires) sorri, ironicamente. Nesta hora, uma amiga da família que assiste à cerimônia diz: “Ela está viúva. Sua vida terminou”.



Figura 3. Maya (Juliana Paes) adota figurino branco, sinalizando viuvez, após a suposta morte do marido

Após mais uma sequência de cenas no núcleo brasileiro, retorna-se ao sofrimento de Maya. As formalidades encerram após ela se vestir de branco, sem suas roupas coloridas e joias. A brasileira Camila assiste à cena chorando muito, ao lado de Laksmi (Laura Cardoso), mulher mais idosa da família, que permanece séria e não se emociona com a cerimônia. Surpresa, Camila pergunta: “Gente, por que é que vocês tão fazendo isso com ela?”. Ao que Laksmi logo responde “Porque uma viúva não precisa se enfeitar, não precisa de enfeites. Seu marido está morto”. Após uma curta pausa, em que se mostra Maya chorando, continua: “Uma mulher é metade do seu marido. Ela devia se atirar na pilha e queimar junto com ele. Assim faziam as viúvas antes da Índia ser contaminada pelos *firanghis* [estrangeiros]”.

Menos nervosa, Maya pega um perfume seu e, ao cheirá-lo, passa a lembrar dos momentos românticos que vivenciou junto a Raj. Ao fundo, a trilha sonora passa a ser a de um jazz com saxofone. As imagens ganham tons azulados e mais turvos – padrão que sinaliza os *flashbacks* da telenovela.

Após o devaneio da protagonista, retorna o diálogo entre Laksmi e Camila. “Sabe o que diz a lei? Que uma viúva deve sofrer até a morte, casta e preservada. A viúva que se conservar pura e fiel ao marido recebe o paraíso”, diz a idosa. “É preciso dar um banho no bebê. É ele que irá acender o fogo do pai. Um banho sem perfume, sem sabonete”, completa, em referência a Niraj.

Volta-se, em seguida, para o sofrimento da família. A matriarca Indira chora muito e é consolada por Opash e por Pandit, que pede para que ela se acalme, de forma a não “assustar o morto” e “impedir ele de encontrar o seu caminho”. O sacerdote volta ao discurso “pedagógico” e afirma uma série de crenças religiosas da Índia antes de confirmar que o corpo de Raj será levado ao rio Ganges, para “escapar da roda das encarnações”. Ao mesmo tempo, Opash pega o neto Niraj no colo e faz um discurso emocionado, afirmando que ele será a memória viva de Raj.

O final da cena, então, é feito à beira do rio. Pandit explica que, antes de ser cremado, o corpo de Raj deu várias voltas pela cidade em um cortejo, “para confundir o morto e ele não voltar para casa”. Somente os homens participam desta última etapa, e Opash, revoltado, mantém a tese de que Shankar, seu rival, teria alguma coisa a ver com a morte de Raj, por tê-lo amaldiçoado de alguma forma. Em casa, Maya conversa com Camila sobre sua viuvez e o fato de Surya saber que Niraj não é filho de Raj.

Quando o suposto cadáver do co-protagonista está prestes a ser queimado, Pandit faz um discurso repleto de analogias e frases comuns às religiões (ocidentais ou orientais), afirmando que o sofrimento da família Ananda é desnecessário, já que sua alma está a caminho de um local superior. Em seguida, a jangada com o corpo em chamas é lançada nas águas do Ganges.

Esta sequência crucial para o início do desfecho da obra de Glória Perez, que apresenta a suposta morte e velório de Raj junto aos rituais de viuvez de Maya, surpreende não apenas pela quantidade de elementos associados à alteridade como, também, pela utilização explícita da linguagem melodramática comum às demais produções de ficção seriada como elemento básico de identificação.

Heroína clássica, Maya passa por todas as dificuldades típicas de uma protagonista folhetinesca ao longo da trama de “Caminho das Índias”: desde o primeiro amor frustrado (Bahuan, o *dalit* criado por Shankar que prioriza a ascensão social e acaba distanciando-se da amada ao longo da história) até o enfrentamento das armações de uma vilã invejosa (Surya) e das ameaças de ter seu grande segredo – a paternidade de Niraj não é de Raj, mas sim do *dalit* Bahuan (Márcio Garcia) – descoberto, a trajetória da jovem indiana é marcada por sofrimento, tragédias e privações. Quando Raj descobre seu segredo e briga com a esposa, ao descobrir que Niraj é filho de Bahuan, resolve fazer uma viagem de trem e sofre o acidente, deixando-a desamparada até que se descubra que ele está vivo.

O trágico acontecimento é utilizado como mote para abordar algumas das diferenças culturais entre Brasil e Índia na narrativa ficcional. O momento em que o corpo de Raj chega à casa da família Ananda, por exemplo, é emblemático nesse sentido: diante do desespero de Maya, as demais mulheres, resignadas diante de uma tradição secular do universo cultural indiano, não podem fazer nada além de crer que a vida da jovem “acabou”.

A intensidade com que a protagonista expressa sua angústia, culpa e desespero, sobretudo na hora em que toca o corpo de Raj e tem suas joias e vestimentas confiscadas, em muito condiz com uma das regras básicas do melodrama que permeia as obras de ficção televisiva: o olhar intimista sobre a subjetividade das personagens. Como diz Bulhões (2009:115), de fato, a narrativa folhetinesca midiática “parece dedicar-se a ‘olhar de perto’” os sujeitos que nela existem.

Porém, a presença da linguagem do melodrama, a nosso ver, configura-se como mero elemento *acessório*, de proximidade e identificação, no contexto da cena analisada. As representações ali expostas, em geral, têm como premissa básica fomentar experiências de alteridade – tendo-se como outro o mundo indiano, na sequência explorado em seu viés religioso e cultural à hora de lidar com a morte de entes queridos. Pouco a pouco, como veremos mais adiante, os discursos das personagens centrais e a condução das imagens e sonoridades de ambiente ajudam a estabelecer o sentido destas informações “estranhas” ao telespectador brasileiro, em uma clara aproximação entre as linguagens informativa e de entretenimento.

Outro ponto essencial de se abordar, em relação à cena, é a presença de personagens que exercem papéis “fronteiriços”/ “estrangeiros” e de “tradutores” – no primeiro caso, Camila, e Laksmi, Pandit e a amiga da família presente no velório, no segundo. A inserção e participação ativa deles no processo de *contato* e *tradução* das informações sobre o outro são essenciais para se compreender a narrativização da alteridade proposta no núcleo estrangeiro de “Caminho das Índias”.

Casada com Ravi após conhecê-lo pela internet, Camila exerce, em vários momentos da trama, o papel de “mediadora” entre os conteúdos exóticos e o público, vivenciando, no plano da ficção, a experiência de contato com o outro que é permitida no processo de consumo da narrativa de “Caminho das Índias”. Como veremos em outras cenas mais adiante, os diálogos travados entre ela e outros personagens amplificam esta possibilidade.

No caso da cena da morte de Raj, sua reação de surpresa aos rituais tradicionais, em que a viúva Maya tem seus trajes e joias confiscados, aponta a necessidade de compreensão da cultura estrangeira; conseqüentemente, ao estranhá-la e vê-la, inclusive, como cruel – ao perguntar, indignada, por que os membros da família Ananda faziam aquilo a Maya –, a personagem de Camila acaba por estabelecer delimitações e julgamentos em relação ao outro. Tal processo, afirma Woodward (2000:41), é natural e necessário à hora da reafirmação da identidade e da individualidade a partir da troca intercultural:

As formas pelas quais a cultura estabelece fronteiras e distingue a diferença são cruciais para compreender a identidade. A diferença é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições (...), em que as identidades são construídas por meio de uma clara oposição entre ‘nós’ e ‘eles’.

As reações de Camila não passam despercebidas de Laksmi – personagem que, assim como Opash, representa a resistência à modernidade e o apego às antigas tradições indianas, só que em medida muito maior. Preconceituosa com estrangeiros e sempre irritada com o comportamento das mulheres atuais, a idosa explica a Camila o porquê da “punição” da viúva afirmando que, sob esta condição, a mulher está quase morta, não devendo se embelezar ou perder a pureza, e que, em tempos mais antigos, a esposa deveria, inclusive, suicidar-se para não permanecer na terra sem seu companheiro.

A personagem de Laura Cardoso exerce, portanto, o papel de tradutora, explicando os conteúdos culturais exógenos à brasileira que não os compreende; a aderência do diálogo à ideia de narração da alteridade se justifica pelo fato de que, além de ajudar a personagem ficcional a entender as tradições indianas, Laksmi também acaba por explicá-las ao público telespectador, em sua maioria não conhecedor das nuances e singularidades daquela paisagem sociocultural.

No mesmo rumo, as falas do sacerdote Pandit a Maya, a Indira e aos demais personagens que participam do velório e da cerimônia de cremação buscam explicar, de forma simples e resumida, alguns elementos pertencentes àquela tradição. A diferença, porém, reside no fato de que, ao invés de insistir em explicações detalhadas em relação ao exógeno, as falas a ele atribuídas tentam, também, facilitar sua compreensão ao compará-lo ou adaptá-lo ao que é familiar ao consumidor da narrativa.

Tal proposta fica clara quando o corpo de Raj é conduzido pelas ruas em cortejo para, enfim, ser cremado às margens do rio Ganges. Recorrendo a uma série de lugares-comuns das religiões, Pandit fala sobre a transcendência da matéria e a curta duração da vida, reforçando a expectativa de uma melhoria nas condições humanas após a morte – tais ideias, embora revestidas de outro discurso e com propósitos diferentes na religiosidade indiana, são trazidas em “Caminho das Índias” com alguns elementos de familiaridade para facilitar a recepção da informação. O recurso, natural às narrativas de alteridade, como já falamos, ajuda o telespectador, nas palavras do teórico Tzvetan Todorov, a “apreender o desconhecido com o auxílio do conhecido” (TODOROV, 1993:124).

Em relação aos elementos estéticos, percebe-se que a sequência em questão – que, como a trama, em geral, investe na exuberância visual de suas imagens de exotismo – mantém o tom de abordagem da alteridade, com sonoridades que enfatizam o exótico musical (música indiana) e cenários que refletem outro universo sociocultural; mesmo a cena em que Opash reconhece o filho no hospital mostra uma ambientação diferente da que é atribuída a instituições de saúde pública no Brasil, mais limpa e organizada – embora, também, caótica.

Porém, a preocupação em “enraizar a ficção no real” (BARTHES, 1973:33) a partir de informações e elementos de orientação espaço-temporal, por meio do detalhismo cultural dos diálogos e da sequência de cenas, indica que, ao invés de utilizar a imagem audiovisual para disfarçar a eventual pobreza de conteúdo, a narrativa em questão prefere tê-la como um *ponto a favor* da enunciação cultural – de enriquecimento da experiência por meio da representação, para ser mais específico.

Uma pequena exceção pode ser encontrada no *flashback* vivenciado por Maya à hora em que lembra do marido – em que uma trilha sonora melodramática/romântica, composta por jazz, e uma sequência de imagens semi-eróticas, mais aludem ao melodrama e à exploração da intimidade tão típicas à ficção televisiva convencional (BULHÕES, 2009) que à enunciação de elementos culturalmente distantes.

Em geral, a cena de “Caminho nas Índias” possui vários elementos que conspiram a favor da validade da hipótese de haver conhecimento e informação cultural de relevância no campo da ficção midiática – não concernente à veracidade do conteúdo, que não é objeto nem intenção de nossa análise, mas em relação à linguagem,

que alia as imagens exuberantes e a vivência melodramática do entretenimento midiático à enunciação de diferentes e complexos universos socioculturais.

Compreendida e posta em prática a dualidade identidade-alteridade no contexto da ficção midiática, resta a nós, agora, discutir a respeito das demarcações entre o próximo e o distante. Porém, diferentemente do raciocínio aqui empreendido, tentar-se-á deslocar a discussão para o eixo das categorias do *exótico*.

Afinal, o que tal termo significa e no que implica? Quais suas diferenças e interações com a ideia do “distante”, do “não-familiar”? Quais as implicações socioculturais e espaciais decorrentes da concepção sobre o outro? E que tomadas de posição resultam da perspectiva de um contato complexo com a alteridade – que não considere apenas o “Tu” ou “Ele” distante e isolado, mas também o próximo geograficamente? São estes os fenômenos e mecanismos que, de forma complementar ao raciocínio até aqui empreendido, pretendemos discutir nas próximas páginas.

5. O FAMILIAR E O EXÓTICO: FRONTEIRAS, INTERSECÇÕES E DIÁLOGOS

Embora essencial à compreensão dos processos de significação do outro nas narrativas ficcionais midiáticas, o raciocínio por nós desenvolvido no capítulo anterior a respeito dos diálogos entre a identidade e a alteridade no contexto das mídias não é capaz de dar conta da complexidade de tais fenômenos. Isso porque, necessariamente, pensar a respeito de elementos que favorecem a identificação e a experiência de conhecimento ou contato com o outro nos leva a novas questões. A principal delas: o que englobam e contêm, afinal, as categorias “familiar” e “exótico” – ou “próximo” e “distante”, como optamos por incluir no título deste trabalho?

Definir e adotar estes termos para avaliar, comparar, posicionar e até hierarquizar os fenômenos sociais e elementos culturais do mundo que nos cerca é um processo tão corriqueiro quanto passível de análise mais detalhada. Se, antes, argumentamos que a alteridade e a identidade fazem parte de um único processo dialético, visível como nunca em tempos de mundialização da cultura, agora é necessário que um passo adiante seja dado no sentido de entender quais apropriações se pode fazer do outro a partir das demarcações entre ele e a individualidade estabelecidas nas experiências de interação cultural nas mídias.

Tendo em mente que a ficção seriada e, mais especificamente, a telenovela brasileira têm no cerne de sua estrutura “a exploração de mecanismos do reconhecimento popular” (MARTÍN-BARBERO, 2004:135), mas também vivem em constante interação com elementos de alteridade, precisamos reconhecer e saber utilizar os mecanismos centrais do termo exótico – comumente associado, de forma reducionista e algo pejorativa, àquilo que “do estrangeiro me seduz” (MACHADO, 2008:98) – e seus usos na constituição de olhares sobre si mesmo e sobre os universos socioculturais que cercam o indivíduo.

Deve-se, para isso, compor nosso raciocínio em ao menos três direções. A primeira é discutir quais são as delimitações entre o que se identifica como familiar e o que é observado como alheio ou distante – recorrendo, para tal, às noções de exótico e de fronteira e à questão da formação dos universos socioculturais a partir do estabelecimento de distinções entre o “Eu” ou o “Nós” e o “Ele” ou o “Eles”, em consonância com a argumentação sobre as formações identitárias contemporâneas já

iniciada no capítulo anterior. Outro foco de atenção é a questão das fragmentações internas das identidades e a possibilidade de haver elementos externos ou marginais às representações e narrativas hegemônicas das sociedades.

Em seguida, chegaremos a uma definição teórica que justifica e organiza a escolha de “Caminho das Índias” e “Duas Caras”, simultaneamente, como objetos de estudo: a existência, sob nossa perspectiva, de ao menos duas categorias ou formas de exótico – uma associada à territorialidade e outra, mais complexa, associada também à temporalidade e às estruturas socioculturais. Como veremos na análise de três cenas que será feita na sequência, cada categoria remete às formas de abordagem da alteridade de uma das tramas em questão

Por fim, parte-se à interação entre culturas a partir do ato de enunciação ou diálogo para discutir as posturas comumente associadas ao contato com o outro – dos julgamentos de valor aos processos comparativos e de hierarquização de qualidades ou elementos de distinção e identificação. Para isso, recorreremos a autores que tratam da questão da alteridade, tais como Tzvetan Todorov, Renato Ortiz e Homi Bhabha, além de estudos relacionados à questão da cultura e da estruturação semiológica do discurso social, de autores como Ivan Bystrina, Iuti Lotman e Stuart Hall. Tal raciocínio será útil para que compreendamos de que forma a narrativa de ficção televisiva induz a formas específicas de categorização e hierarquização do próximo e do distante.

5.1. DEMARCAÇÕES ENTRE O PRÓXIMO E O DISTANTE – QUESTÃO DE REFERENCIAL?

Pois o outro deve ser descoberto. Coisa digna de espanto, já que o homem nunca está só, e não seria o que é sem sua dimensão social. (...) Pode-se dizer, um pouco grosseiramente, que a vida humana está contida entre dois extremos, aquele onde o eu invade o mundo e aquele onde o mundo acaba absorvendo o eu (...). (TODOROV, 1993:243)

A frase acima, dita por Todorov em sua clássica obra *A Conquista da América*, aponta um dos desafios – ou missões – mais complexos da contemporaneidade: saber descobrir, reconhecer, distinguir e, simultaneamente, usufruir e respeitar o outro, tendo-o como uma referência de distinção e um componente de aproximação do indivíduo em relação ao mundo que o cerca. Isso porque se, por um lado, compreender a realidade

depende da consolidação de identidades e imaginários locais, por outro também tem relação com a observação daquilo que nos é distante e a conseqüente tomada de posição em relação ao exógeno. Para entender o processo de significação da alteridade em “Caminho das Índias” e “Duas Caras”, deve-se discutir brevemente esta questão.

As definições comumente associadas ao familiar e ao exótico remetem àquilo que já discutimos anteriormente: a consolidação de visões sobre si mesmo e o estabelecimento de demarcações entre o indivíduo e os demais sujeitos ou grupos que diferem de si – histórica, política, social, comportamental e culturalmente. Para isso, é essencial que esteja minimamente claro quais elementos podem ser considerados “familiares” a determinado grupo ou universo social – o que, certamente, renderia infindáveis páginas de debates relativistas e pouco elucidativos. Nossa intenção, porém, é identificar quais mecanismos são utilizados para delimitar o familiar e distingui-lo de outros universos socioculturais.

No senso comum, define-se como familiar todo tipo de tradição, saber, fazer, código ou imagem cultural que se insere no “repertório simbólico compartilhado” (LOPES, 2004) de universos sociais estabelecidos. Mais que associá-lo à questão da consolidação da identidade – que figura mais como *causa* do que como *consequência* da agregação de elementos nesta categoria –, porém, podemos melhor compreender o familiar ao inseri-lo no campo da cultura.

Tal perspectiva é trabalhada, em especial, por Straubhaar (2004) à hora de discutir a inserção do gênero telenovela no cenário internacional. Por meio do conceito de *proximidade cultural*, o autor indica que a ficção seriada brasileira, a despeito de sua relação com a identidade do País, consegue mobilizar públicos e viabilizar processos de identificação quando consumida no exterior – isso por conta dos elementos comuns a várias regiões e universos culturais que são naturalmente inseridos ou adaptados às suas tramas.

A partir de elementos e recursos estéticos variados, cria-se uma perspectiva de pertencimento ou aproximação em relação àquilo que é exposto nas representações e discursos culturais. Os mecanismos para viabilizar a identificação no processo de consumo, apesar de baseados na linguagem, no entanto, também têm relação com “outros níveis de similaridade ou proximidade”, segundo o autor, como “vestimenta, tipos étnicos, gestuais, linguagem corporal, definições de humor, ideias sobre o

andamento da história, tradições musicais, elementos religiosos, etc.” (STRAUBHAAR, 2004:91).

O exemplo é rico não apenas por tratar de nosso objeto de estudo, mas por apontar que reconhecer algo como familiar é um processo que concerne não apenas à observação, ao olhar de quem consome as representações, mas também à *forma* com que o discurso ou enunciação é construído. Além disso, vê-se que, conforme já abordamos, o contexto de globalização e de ascensão das mídias tem papel fundamental à hora de modificar a percepção humana do que é próximo e do que é distante; como diz Lopes (2004:129), em seu debate sobre a ficção midiática exportada, “a transgressão de fronteiras nacionais é também a transgressão de universos simbólicos”.

Já a definição do que é “exótico” tende a ser mais facilmente compreendida com base no raciocínio oposto: aquele tipo de conteúdo que, a despeito das infindáveis tentativas de estabelecer códigos comuns e, de certa forma, homogeneizar a produção cultural humana (MARTÍN-BARBERO, 2004), continua a permanecer como um mistério – um código a ser decifrado, enfim – para variados públicos no processo de contato com as representações e discursos que o apresentam.

No tópico seguinte, iremos problematizar a discussão a respeito das formas e categorias de exotismo; porém, desde já, deve-se entendê-lo como uma extensão natural da concepção de “estrangeiro” ou “distante” – muito embora não seja, necessariamente, sinônimo destes termos, por ir além do espectro geográfico-espacial e considerar, também, as diferenças linguísticas, culturais, sociais e de temporalidade. Explica Machado (2008:98):

Há uma sutil diferença entre a maneira como empregamos a palavra ‘estrangeiro’ e a palavra ‘exótico’, embora os seus significados semânticos sejam bastante próximos (...). Mas ‘exótico’ acabou por receber uma conotação mais positiva, é *aquilo que me fascina no diferente*. (grifo nosso)

O que, há, então, de subjacente à identificação destes dois termos? Compreender (ou ao menos tentar fazê-lo) os mecanismos comumente atribuídos ao processo de distinção e estabelecimento de limites entre um e outro. Para isso, deve-se recorrer à noção de *fronteira* – que em muito nos explica de que forma os processos de categorização e interação entre culturas são encaminhados no contexto dos meios de comunicação.

5.1.1. Fronteiras e processos de regulação

Nossa intenção é apontar que, no processo de construção das representações nas narrativas de alteridade, um dos mecanismos mais comuns é o de trabalhar com elementos “fronteiriços”, capazes de simultaneamente apresentar familiaridades e exotismos – que, como já vimos, estimulam, na mesma medida, processos de identificação e vivências de alteridade – culturais, ou com recursos de “tradução” dos discursos exógenos para uma linguagem e forma mais próximas ao público consumidor do conteúdo; como diz Machado (2008:107) “o pretexto [da tradução] é sempre a comunicabilidade”.

As *fronteiras* que são estabelecidas entre universos e grupos sociais aludem aos estudos a respeito da semiosfera empreendidos pelo semiólogo da cultura Iuri Lotman (1998). Ao afirmar esta como “un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos com respecto a los otros” (LOTMAN, 1998:23-24), o autor aponta que, por meio de um trabalho progressivo de *identificação de semelhanças* e de *confronto com diferenças*, os núcleos de indivíduos que compartilham anseios minimamente próximos tendem a consolidar “bolhas” ou “redomas”, dentro das quais uma cultura é forjada e reforçada e fora das quais os outros ou “forasteiros” são posicionados pelos membros internos – muitas vezes com base em julgamentos de valor e hierarquizações que serão aprofundados mais adiante.

O que é novo neste raciocínio é precisamente a afirmação da existência de uma fronteira (ou “película”, como também denomina o autor), que tem como função principal auxiliar no processo de elaboração das organizações interna e externa da cultura, além de permitir intercâmbios e trocas eventuais entre os diferentes universos postos em contato. Por conta disso, gradativamente, sua capacidade de viabilizar um conhecimento amplo a respeito do outro tende a fazer com que os elementos socioculturais internacionalizados “se especializem”, sendo não mais “comuns” e “naturais”, e sim estruturas articuladas de distinção e fortalecimento de tradições e saberes específicos (LOTMAN, 1998:42).

Porém, por lidar com diferentes acepções de familiar e exótico – naturalmente, sempre dependentes ou limitadas a um referencial ou ponto de vista –, as fronteiras semiológicas tendem a exercer um papel não apenas de espaços de interação, como

também de barreiras contra a penetração desmedida de discursos exógenos. Está-se diante de uma das faces mais relevantes do processo de “regulamentação cultural” (HALL, 2002) que articula e organiza as vinculações, de forma a permitir que a “totalidade de textos” que compõem a cultura esteja organizada e a salvo de quaisquer desorganizações (BYSTRINA, 1995:13).

Esse papel de “defesa” das fronteiras semiológicas não só tende a fortalecer os dualismos “Eu-Ele” ou “próprio-alheio” no campo da cultura, como, também, ajuda a estabelecer métodos e padrões de adaptação de discursos exógenos incompreensíveis – ou *não-mensagens* – a uma linguagem minimamente inteligível (*informativa/enunciativa*) aos sujeitos sociais que o consomem:

La función de toda frontera y película (...) se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptivamente. (...) En el nivel de la semiosfera, significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio, así como la conversión de los no-mensajes externos. (LOTMAN, 1998:26)

Tal perspectiva é facilmente aplicável ao contexto da ficção seriada brasileira. Como veremos nas análises subsequentes, uma das questões cruciais no processo de ressignificação do outro nas narrativas midiáticas é saber adaptar seus discursos; seja por meio de recursos estéticos, seja por meio da própria existência de personagens ou núcleos que funcionam como tradutores de conteúdos culturais exóticos – no capítulo anterior, chegamos a iniciar a identificação destes por meio da análise das cenas de “Caminho das Índias” em que atuam as personagens Laksmi (Laura Cardoso) e Pandit (José de Abreu).

Identificar estas fronteiras, na realidade, significa compreender as possibilidades da regulação entre o familiar e o exótico no campo das representações culturais; é necessário, porém, ter em mente que o exótico é assim identificado, assimilado e compreendido a partir de um quadro de referências próprio do que o contempla, a partir de seu próprio prisma sociocultural – ou a partir do ponto de vista exposto nas representações, o que corresponde ao caso que aqui pretendemos analisar.

Um debate mais cuidadoso a respeito da relação entre a mídia – enquanto aparelho produtor de discursos ideológicos, e não apenas veiculador deles – e o conhecimento do outro viabilizado por suas narrativas será articulado no capítulo

seguinte; porém, deve-se reiterar mais uma vez que, na realidade, estuda-se aqui não a construção de olhares por parte do telespectador ou a veracidade das abordagens de exotismo realizadas na ficção televisiva, e sim *a natureza daquilo que é oferecido* a eles nestas narrativas.

Neste ponto, é preciso concordar com a perspectiva crítica, porém não necessariamente negativista, de Martín-Barbero (2004:102) sobre a impossibilidade de isenção ou imparcialidade das produções audiovisuais contemporâneas:

O que vemos na tela são imagens que resultam de outro olhar que lê e escreve ‘para nós’. E este olhar, o que fabrica as imagens, é bastante menos o do olho – consciência – da câmara ou do diretor e mais o dispositivo social, ideológico, que, enquanto conjunto de regras, enquanto código, materializa o processo de produção que regula o processo de emissão.

É importante ter isto em mente quando se observa a abordagem do exótico – que é apontado como tal, portanto, não apenas durante a recepção de conteúdos por parte do telespectador, mas, antes disso, no processo de produção das narrativas de ficção por nós analisadas. Não à toa, considera-se a mídia como um campo de força fundamental no processo de formação do eu e de conscientização a respeito do outro; isso porque, conforme alerta Lotman (1998:28), “tomar conciencia de si mismo, en el sentido semiótico-cultural, significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas” – e o que são as narrativas midiáticas, senão instrumentos de consolidação de uma visão ou consciência a respeito da individualidade ou da identidade social?

Nosso entendimento a respeito dos termos familiar e exótico, bem como a associação deles à noção de fronteira, porém, continuam não sendo suficientes para entender o funcionamento do campo da cultura humana em suas interações viabilizadas pela ficção midiática. Afinal, mesmo no interior de estruturas semiológicas ou culturais aparentemente bem definidas e enquadradas se pode encontrar “contra-culturas” ou “contra-narrativas” que, por um lado, evidenciam a fraqueza dos sistemas de formação identitária, já discutida no capítulo anterior, e, por outro, expõem a existência de múltiplas quebras e fissuras nas narrativas e noções do que são o próximo e o distante em relação ao universo sociocultural em questão.

5.1.2. Fissuras, quebras, contra-narrativas

Antes de associável ao campo das representações simbólicas, a questão aqui levantada concerne à própria consolidação dos universos culturais que são objeto de produção de discursos e enunciados. Recorrendo à discussão a respeito dos processos contíguos de globalização, de industrialização de bens culturais e de consolidação dos meios eletrônicos de comunicação, pode-se observar que, além do próximo e do distante, bem como das “fronteiras” que os delimitam, há uma categoria que não pode ser esquecida: o “estranho dentro do familiar” – cuja materialização mais clara está nas denominadas contra-culturas ou contra-narrativas, para utilizar os termos de Homi Bhabha (1998).

Ao discutir o processo de produção textual sobre as comunidades simbólicas contemporâneas – as “narrativas da nação” –, o autor explica que, há muito, não se pode falar em formações identitárias sem analisar as relações de poder que as produzem. No mesmo rumo, Woodward (2000:18-19) discute que, nelas, surgem não apenas as problemáticas das hegemonias e dominações, como também uma visão relativamente clara de que, assim como ocorre em outras dimensões da existência humana, como a ciência e a política, na cultura sempre haverá “o poder para definir quem é incluído e quem é excluído”.

O motivo para a existência de tais relações é simples: os processos em que identidades sociais são elaboradas demandam a inclusão e exclusão de determinados elementos socioculturais em suas definições coletivamente aceitas; além de simplificadoras por natureza, estas necessariamente reproduzem um pensamento hegemônico a respeito do “Eu” e de um “Nós” constituído. Entende-se, portanto, o óbvio, mas sempre válido de ser dito: “Identidades não são unificadas. Pode haver contradições no seu interior” (WOODWARD, 2000:14) – na realidade, *deve*.

Essa perspectiva introduz um elemento problemático no raciocínio empreendido até agora: para além do familiar e do exótico, há, também, o exótico “interno”, inserido em estruturas familiares, e elementos familiares externalizados nas narrativas de alteridade. Não à toa, adotamos a perspectiva de que, a despeito dos esforços teóricos que serão levantados mais à frente para incluir a postura diante da alteridade como elemento central, definir o que é familiar e o que é exótico não deixa de ser, também, *uma questão de ponto de vista*.

Mais que reconhecer a presença dos elementos de identificação na enunciação do outro – por nós já identificados, por exemplo, na permanência da linguagem melodramática e dos dramas românticos nas personagens exóticas de “Caminho das Índias” –, é preciso voltar olhares para as fragmentações que se sinalizam nas representações e identidades supostamente fixas dos grupos e sociedades.

Ao se contrapor aos essencialismos identitários, as fissuras mostram a problemática da inserção da cultura num campo de mundialização que torna algo datadas as dualidades nacional-estrangeiro e eu-outro (CANCLINI, 2000:362). Como diz Ortiz (2000:68), em sua análise sobre a construção de olhares em relação ao Oriente, os limites dentro/fora e centro/periferia não encontram mais aderência diante das características da nova configuração global dos processos culturais. Recorramos às palavras do autor:

Insularidade, nação, grupo. Encontramo-nos diante de territorialidades delimitadas a partir de um centro. Cada uma delas configurando uma identidade, uma especificidade envolta pela exterioridade de suas fronteiras. Há sempre um ‘nós’ e um ‘eles’, um ‘dentro’ e um ‘fora’, um ‘familiar’ e um ‘estranho’. Não devemos, porém, imaginar a identidade como algo ontológico, uma substância que ‘realmente existe’. (...) Uma identidade é sempre uma construção simbólica que se faz em relação a um referente. (ORTIZ, 2000:64)

A internalização das fragmentações e descentramentos do campo cultural por parte de estruturas identitárias tidas como fixas geram o que Bhabha (1998) denomina as “contra-narrativas da nação” – perspectivas subjugadas, esquecidas ou mesmo ignoradas nos processos de narração da identidade. São “subculturas” e pensamentos/imagens diferentes da realidade que não têm aceitação e legitimidade suficientemente amplas para figurar nas representações culturais hegemônicas.

Ver-se-á mais à frente que tal raciocínio, em muito, condiz com as diferentes acepções de exótico que podemos observar nos processos de narrativização da realidade – e com os olhares que nos são oferecidos na ficção sobre o outro. Uma das contribuições mais interessantes do pensamento do autor é associada à capacidade de enriquecimento das culturas e identidades a partir da diversificação de visões e perspectivas sobre um mesmo grupo social. Isso porque:

As contra-narrativas da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras – tanto reais quanto conceituais – perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais ‘comunidades imaginadas’ recebem identidades essencialistas. (BHABHA, 1998:211)

Há, portanto, um lado positivo na existência e nos eventuais questionamentos da tradição impostos por esse movimento: passa-se a se enxergar a relatividade das concepções de familiar e exótico. Mais que conceitos fechados, estes são perspectivas sempre abertas ao questionamento, por lidarem com uma realidade sociocultural marcada pela multiplicidade e pela complexidade, ontologicamente impossíveis de se resumir com perfeição.

Temas sobre os quais Català (2005:57), ao falar sobre as representações imagéticas, discorre de forma apropriada; ao afirmar que “cada fenómeno, para hacerse comprensible en toda su magnitud, debe ser iluminado desde diferentes ángulos y debe mostrar la ramificación en la que se proyectan todas sus potencialidades”, acaba por deixar claro que os fenômenos da vida social são bem mais complexos e multifacetados do que aquilo que nos é mostrado nas narrativas midiáticas contemporâneas – naturalmente sintetizadoras e interpretadoras da realidade que lhes inspira.

Em suma: vê-se que o processo de definição e regulação cultural que aponta a dimensão dos termos familiar e exótico não é apenas complexo do ponto de vista do sujeito consumidor de narrativas, como levanta uma série de questões que concernem à análise das estruturas textuais de ficção que transitam por entre as fronteiras, fissuras e esferas culturais que lhe fornecem diferentes histórias para contar – e, igualmente, variados *modos* de contá-las.

Partiremos agora a uma rápida discussão, de enfoque metodológico, a respeito das duas dimensões de exótico que pretendemos analisar nas cenas de “Caminho das Índias” e “Duas Caras”. A identificação dessas “duas faces” do termo também suscita uma argumentação em torno da postura – ou *atitude* – a respeito da contemplação da alteridade, sobretudo no contexto da ficção midiática brasileira.

5.2. AS DUAS FACES DO EXÓTICO: POSTURAS E PROCESSOS DE (RE)CONHECIMENTO

Anteriormente, falamos a respeito das várias acepções e de algumas possibilidades de uso dos termos exótico e familiar no contato com a realidade; por meio da comparação e do cruzamento entre eles e o processo identidade-alteridade, percebeu-se que a definição de uma perspectiva a respeito do outro e de si mesmo é uma questão de referência – tomando-se como base, para justificar e argumentar a respeito disso, as noções de fronteira e de contra-narrativas ou fissuras identitárias da contemporaneidade.

Tais observações nos levam à ideia central que sustenta a escolha simultânea de “Caminho das Índias” e “Duas Caras” como objetos de estudo. Afinal, ambas, cada qual à sua maneira, tratam do exótico – porém, em diferentes acepções, envolvendo não apenas o outro distante e isolado, mas também aquele que possui alguns elementos que configuram um processo de identificação mais claro e passível de ser vivenciado pelas audiências.

Ou seja: com base em pontos de vista, em referências de familiaridade e distanciamento construídos social e culturalmente, o olhar sobre a “realidade exótica” nas narrativas de ficção pode se apresentar sob diferentes molduras. Cabe a nós identificar as duas principais categorias com que o termo se apresenta nas telenovelas aqui discutidas: o exótico geográfico e o exótico sociocultural.

5.2.1. Exótico geográfico e exótico sociocultural

De um lado, o mundo das favelas da capital do Rio de Janeiro, surpreendente, rico em referências, fascinante e, a despeito de todas suas contradições e problemáticas, cativante – não só para turistas como, também, para grande parcela da população brasileira. As ruas estreitas, os eventuais (às vezes, nem tanto) lampejos de violência urbana, as casas de madeira e tijolo sem acabamento, o fluxo intenso de pedestres e a desorganização dos espaços comuns e vias de acesso, marcas de um Estado ausente e da existência de um ritmo e de uma estrutura sociais distintos longe de sua tutela.

De outro, uma Índia de certa forma indissociável da exuberância visual e do multicolorido que domina os filmes típicos de Bollywood. Os trajes suntuosos, as ruas

dominadas por pedestres, veículos e até animais – sem semáforos ou quaisquer sistemas de organização de tráfego –, as mansões de arquitetura médio-oriental contemporânea, os rituais religiosos, as relações familiares e as expressões em *hindi*, idioma local, intercaladas aos diálogos em português.

O que, afinal, “Duas Caras” e “Caminho das Índias” compartilham ao oferecer, em suas histórias, abordagens narrativas sobre locais tão diferentes como os acima apontados? Ao contrário do que o senso comum – sempre em tom pejorativo – nos indica, não apenas (embora *também*) as regras e padrões básicos da narração ficcional televisiva da Rede Globo de Televisão.

Ambas estão falando de “outros” – um, mais visível, que alia a distância territorial às diferenças culturais (“Caminho das Índias”), e outro cuja maior peculiaridade é a capacidade de figurar como exótico, mesmo quando internalizado em uma ambientação urbana facilmente reconhecível pelo público (“Duas Caras”) –, contrapondo-os e mantendo-os em contato com o próximo a partir de recursos estéticos variados para explicar transferências de eixos; sejam estes espaciais, socioculturais ou uma mistura de ambos (SADEK, 2008:125).

Há, certamente, correspondência entre a ideia anteriormente apontada das contra-narrativas e a existência do exótico sociocultural; isso porque, fugindo à regra do que tradicionalmente se associa ao termo, fala-se, sobretudo, de elementos culturais e grupos sociais que, embora inseridos num ambiente reconhecível, distinguem-se dele em vários aspectos.

Tendo como principal fator de distinção as qualidades e posturas culturais, o exótico sociocultural é o que, falando de modo mais simples, poderíamos denominar “o estranho dentro do familiar”; são as narrativas, costumes e tradições de grupos sociais que compartilham códigos com as representações legitimadas em seu ambiente, mas não a ponto de se configurarem como familiares aos sujeitos “de fora”. Este é o caso da favela carioca em “Duas Caras” – que é mostrada em uma trama que, paralelamente, versa sobre a classe média carioca, porém sempre apontando as várias diferenças entre o modo de vida dela e o dos moradores da Portelinha.

Já o exótico geográfico, de mais fácil identificação, é aquele associado ao “estrangeiro”, ao “forasteiro” e ao “estranho” que não apenas diferem nos costumes, como também na territorialidade. É neste eixo que oposições do tipo Ocidente-Oriente e Sul-Norte, bem como as hierarquizações por origem geográfica, costumam ser

construídas na forma dos discursos e representações. Como exemplar prático desta modalidade está o mundo indiano de “Caminho das Índias” – cujo leque de elementos que favorecem a alteridade é amplamente superior ao de conteúdos familiares ao público telespectador.

Entre estas duas categorias de exotismo, há uma tendência a se valorizar o exótico geográfico à hora de refletir acerca da alteridade. Segundo Todorov (1993:154), por exemplo, “a pedra de toque da alteridade não é o *tu* presente e próximo, mas o *ele* ausente ou afastado”; isso porque, mais do que buscar referências de aproximação entre si mesmo e o estrangeiro, a questão de relevância ao estudar o assunto é tentar compreender o exótico “mais distante”, que compartilha menos elementos em relação àquele com quem interage – nos contatos interpessoais ou mediados pelas representações.

A nosso ver, tal posicionamento é limitador e deve ser superado à hora de se analisar a ficção seriada brasileira; como veremos adiante, a abordagem da alteridade em obras como “Duas Caras” consegue, inclusive, mostrar-se mais complexa e rica do ponto de vista analítico do que a atribuída a textos de ficção associados ao exótico espacial.

Ao tratarmos do termo exótico e de suas categorias, fala-se, portanto, de um fenômeno de dupla face, que agrega a diferença cultural advinda das socialidades e dos costumes de uma mesma comunidade à experiência de contato com sociedades de outras nações, continentes ou até mesmo eixos globais – caso de “Caminho das Índias”, por exemplo.

O que nos figura como mais importante, porém, não é a mera identificação das categorias de exótico que analisamos. É, também, entender de que forma observar o outro pode fomentar processos de avaliação, análise e categorização de seus elementos culturais – seja com objetivos meramente instrumentais, seja sob uma perspectiva dialógica ou complexa, que valorize a vinculação e a ampliação da experiência humana a partir do contato com a alteridade. São estes processos que iremos discutir nas linhas seguintes.

5.2.2. Atitudes e posturas diante do outro

Diferentemente do que as aparências nos induzem a pensar, o processo de contato e diálogo com o outro (geográfico ou sociocultural) é muito mais um “conflito” – no sentido de embate, de interação ou argumentação altamente problemática – do que um diálogo descompromissado e respeitoso com o “forasteiro”. E isso muito antes de quaisquer problemáticas inseridas no processo pela ascensão dos dispositivos de mediação comunicacional.

Como já falamos, a base dos processos de hierarquização e de posicionamento do indivíduo a respeito da alteridade está associada às oposições binárias eu-outro ou eu-ele. Por trás delas, segundo autores como Bhabha (1998) e Woodward (2000), mais que formações identitárias naturais e sem vinculação com relações de poder, estão tomadas de posição que tendem “a desvelar desigualdades de poder e julgamentos arbitrários referentes a um dos dois, tido como ‘desviante’ ou ‘errante’ – o ‘outro’, enfim” (WOODWARD, 2000:54).

Embora não diga respeito diretamente a nosso objeto de estudo, a ficção televisiva, a questão precisa ser discutida – afinal de contas, podemos não ter como foco de análise o processo de recepção e consumo das narrativas de alteridade, mas, ao estudar cenas que pertencem a estas tramas, deve-se levar em conta a influência dos processos cognitivos mobilizados pelo contato cultural sobre o próprio processo de concepção das representações simbólicas do outro nas produções midiáticas.

Em seu trabalho minucioso sobre o contato cultural entre espanhóis e povos primitivos à época da conquista da América, Tzvetan Todorov (1993) aponta as várias formas de reconhecer a alteridade e compará-la a si mesmo. Com base nas experiências tiradas daquela situação, percebe-se que, do contato inicial até a formação de um olhar estável sobre o outro, o indivíduo tende a estabelecer uma sequência de três tomadas de posição – a saber, o julgamento de valor, o movimento de aproximação-distanciamento e a postura consequente de conhecer ou ignorar aquele que se lhe apresenta como distante. Nas palavras do autor:

Primeiramente, [há] um julgamento de valor (...): o outro é bom ou mau, gosto dele ou não gosto dele, (...) me é igual ou me é inferior (...). Há, em segundo lugar, a ação de aproximação ou de distanciamento em relação ao outro (...): adoto os valores do outro, identifico-me a ele; ou então assimilo o outro, impondo-lhe minha

própria imagem; entre a submissão ao outro e a submissão do outro há ainda um terceiro termo, que é a neutralidade, ou indiferença. Em terceiro lugar, conheço ou ignoro a identidade do outro. (TODOROV, 1993:183)

O processo, portanto, iniciar-se-ia com uma avaliação “vertical”, baseada em valores ainda simplistas e dualistas (bom-ruim; interessante-desinteressante), sem embasamento consistente, a partir da qual se desenrolam as demais etapas. Aproximar-se ou se distanciar do outro é, por natureza, processo que depende ou de uma identificação ou, no caso do processo de conquista da América pelos europeus, de uma certa “imposição” da própria imagem – ou seja, do extremo de “aderir” ao outro ao de cruel e friamente subjugar-lo. Há, ainda, a indiferença como elemento intermediário. E, por fim – e mais importante, em nosso caso –, define-se uma postura de conhecer a identidade do outro ou ignorá-la, seja por desprezá-la, seja por querer “anulá-la”.

A análise do autor é datada e alude a um momento histórico específico, mas ainda possui grande relevância por levantar posturas comumente atribuídas ao indivíduo no processo de observação do outro – mesmo que seja por meio dos produtos de comunicação contemporâneos. Uma das questões mais relevantes concerne ao próprio processo de identificação, até agora por nós visto como a assimilação algo “inocente” de elementos comuns a dois mundos culturais; na perspectiva do autor, identificar-se pode ser, também, uma forma de negar a especificidade alheia e abrir caminho para uma desvalorização da diferença (TODOROV, 1993:41), por julgá-la “desnecessária”.

Na outra ponta do processo, há, também, o risco de o reconhecimento das diferenças significar não o respeito à singularidade, mas o estabelecimento de fronteiras rígidas e a legitimação de relações de poder: o diferente não é *apenas* diferente – é, também, bom ou ruim, melhor ou pior em relação àquele que o contempla.

No caso de contatos em que há poucas semelhanças e muitas diferenças culturais entre os interlocutores, acredita Todorov (1993:73), tende-se a considerar o outro inferior, inclusive, já que “se não fala a nossa língua, é porque não fala língua nenhuma, não sabe falar” – uma metáfora, no caso, em relação ao compartilhamento de códigos que permitam um mínimo de comunicabilidade entre os sujeitos. Na falta de entendimento maior, mais fácil que reconhecer a própria limitação é ver o outro como “selvagem”, deixando de fazer maiores esforços para compreender sua linguagem e seu repertório cultural.

A possibilidade de escapar deste tipo de relação, que toma a alteridade como objeto, e não como sujeito agente, dotado de uma singularidade contributiva à consolidação de identidades sociais, é considerada essencial pelo autor. O melhor método para tal é o diálogo e a observação atenta das diferenças, buscando representá-las e internalizá-las na mesma medida em que se externa a própria individualidade – como diz Todorov (1993:128), “é falando ao outro (não dando-lhe ordens, mas dialogando com ele), e somente então, que reconheço nele uma qualidade de sujeito, comparável ao que eu mesmo sou”. No mesmo direcionamento, Morin (2002:95) diz que o outro, sob uma perspectiva compreensiva, deve ser percebido “como outro sujeito com o qual nos identificamos e que identificamos conosco”. Isso porque “compreender inclui, necessariamente, um processo de empatia, de identificação e de projeção”, mesmo que diante da diferença.

Não é difícil perceber que os autores encontram suas referências e ideais de base na filosofia do diálogo empreendida por Martin Buber (2001), que, ao trabalhar com as noções de Eu-Tu e Eu-Isso, já apontava que, se não equilibradas, estas duas formas de relacionar-se com o mundo externo e seus sujeitos – a primeira, sensorial, efêmera, recíproca, subjetiva e associada à *relação*; a segunda, prática, objetiva e instrumental, relacionada à *experiência* – (BUBER, 2001:52), cada qual dotada de suas qualidades e funções, não poderiam permitir uma experiência humana plena.

Segundo o autor, haveria riscos de que a tendência da humanidade a priorizar relações instrumentais¹⁰ e conexões mais simplificadoras das singularidades, em detrimento do estabelecimento de vínculos e do respeito e compreensão da alteridade, gradativamente enfraquecesse a própria consolidação do “Eu”. Isso porque este só “se realiza na relação com o Tu” (BUBER, 2001:13) e, de maneira mais geral, só consegue experimentar e vivenciar o mundo a partir da relação entre si mesmo e os sujeitos que o cercam.

Daí advém a famosa frase atribuída ao autor, “No princípio, era a relação”. Mais que comunicar-se, a base da vida humana estaria em se *relacionar* – seja com o próximo ou o distante, com o parecido ou com o diferente. O pensamento buberiano, que certamente se revela muito mais profundo do que poderíamos trazer para discussão

¹⁰ É preciso reforçar que, ao abordar a atitude Eu-Isso de forma específica, as teorias de Buber não a revestem de significação negativa. Pelo contrário: afirma-se que sua existência é necessária, já que “é uma das atitudes do homem face ao mundo, graças à qual podemos compreender todas as aquisições da atividade científica e tecnológica da história da humanidade” (BUBER, 2001:53-54).

neste texto, foi levantado aqui para complementar as ideias de Todorov e impor uma reflexão lúcida e enriquecedora sobre a importância da compreensão da alteridade na constituição do imaginário humano.

Há implicações diretas destas tomadas de posição e posturas discutidas sobre o conteúdo que é apresentado nos capítulos e cenas da ficção seriada que analisamos neste texto. Ora, se a produção do texto e das imagens da telenovela brasileira tem relação com apropriações feitas dos autores, roteiristas e diretores a respeito do outro, significa que as percepções e os olhares sobre o exótico por eles desenvolvidos são transferidos à produção, que, por sua vez, apresenta-os ao público telespectador.

Nossa perspectiva é a de que, ao trabalhar com o exótico em suas diferentes dimensões, “manuseando-o” livremente antes de levá-lo às audiências, a ficção seriada brasileira se reveste de importante funcionalidade: a de permitir contatos do telespectador nacional com elementos e universos socioculturais alheios a seu convívio cotidiano.

Por natureza, a forma com que sua narrativa ressignifica a realidade “outra” não será plenamente representativa de todos seus aspectos, tampouco permitirá uma experiência plena – já dizia Flusser (2008; 2007:116) que a grande virtude das imagens tecnicamente produzidas é de permitir um contato mais amplo com a realidade; o grande risco, o de essas mesmas imagens vedarem nossos olhos para outros aspectos do mundo, ao acostumar-nos a apenas uma parte deles. Ao dar acesso a elementos exóticos, a ficção midiática pode, portanto, suscitar diferentes maneiras de assimilar e interpretar o conteúdo de alteridade – da postura de reconhecimento do outro à de negação/inferiorização dele.

Porém, deve-se ter em mente que, sob nossa perspectiva, as representações midiáticas podem ser importantes instrumentos de enriquecimento da experiência humana, sobretudo no campo da interação e da interlocução cultural mediadas pela imagem da telenovela. Nossa ideia, a ser avaliada nas análises seguintes, é que este gênero é capaz de nos enunciar o exótico, incentivar-nos a compreendê-lo – e não apenas conhecê-lo – e, retomando um raciocínio anterior, informar-nos e nos entreter de forma simultânea, permitindo a existência de processos de aquisição de conhecimento cultural de relevância sobre o outro na ficção seriada da TV brasileira.

5.3. ABORDAGENS E FIGURAÇÕES DO EXOTISMO NA FICÇÃO

Seguindo a mesma linha de raciocínio, retomaremos, agora, nosso processo de análise de cenas de “Duas Caras” e “Caminho das Índias”. Desta vez, serão observadas duas sequências da telenovela de Aguinaldo Silva e uma da obra de Glória Perez. São elas, respectivamente: “Confronto entre Juvenal e Ferraço”, cena do capítulo exibido em 10/10/2007; “‘Prisão’ de Zé da Feira”, que foi transmitida em 27/05/2008; e “Casamento de Ravi e Camila”, que passou no capítulo do dia 21/05/2009 em “Caminho das Índias”.

Da mesma forma que nas análises do capítulo anterior, tivemos que intitular e delimitar a duração de cada uma das sequências por conta própria; algumas se distribuem ao longo de todo o capítulo em questão, como no caso da cena de “Caminho das Índias”, enquanto que outras ocorrem de uma única vez, com algumas consequências e desdobramentos sendo trabalhados em momentos posteriores da trama.

5.3.1. “Confronto entre Juvenal e Ferraço”

O embate entre as figuras de Juvenal Antena (Antônio Fagundes) e Marconi Ferraço (Dalton Vigh) é uma das forças motoras da história de “Duas Caras”. O líder comunitário da Portelinha e o vilão estão ligados por um conflito de interesses que se estende por toda a trama: de um lado, Juvenal coordena o processo de invasão e ocupação da favela, que, aos poucos, sedimenta-se como um bairro informal do Rio de Janeiro. Do outro, Ferraço, grande empresário do setor imobiliário, quer construir um condomínio de luxo em um terreno vizinho à comunidade e não concorda em tê-la por perto, com medo de que isso afaste possíveis compradores.

Embora possua alguns elementos polêmicos em seu caráter, como o passado obscuro e as tendências autoritárias à frente do centro comunitário da Portelinha, Juvenal busca, desde o início, defender os interesses de seus moradores. Tanto que, ao longo de toda a trama, Ferraço tenta suborná-lo, persuadi-lo e até ameaçá-lo, mas sem conseguir forçar ele e os moradores da favela a sair do terreno invadido.

A cena que escolhemos para análise é o primeiro momento em que o conflito das duas personagens é delineado, ainda na primeira quinzena de capítulos da trama, quando Ferraço, já rico e consolidado como empresário no Rio de Janeiro, é apresentado a

Juvenal – que, por sua vez, havia acabado de liderar o povoamento da Portelinha e já era tido pelos moradores como um “padrinho”.

Entre os elementos que mais entram em consonância com o raciocínio até aqui realizado estão a abordagem do exótico sociocultural e a presença de múltiplas facetas de alteridade e proximidade cultural por meio da estruturação das personagens e seus discursos. Além disso, também se deve levar em conta alguns recursos estéticos que promovem (ou reiteram) o clima de rivalidade e ódio desenvolvido entre elas.

A conversa se desenvolve em um terreno baldio vizinho à favela. Juvenal recebe Ferraço e o questiona sobre as razões de sua vinda. O empresário explica que sua preocupação é com o sucesso comercial de seu empreendimento, que seria prejudicado pela vizinhança pobre: “Ninguém vai querer comprar um apartamento de luxo ao lado de uma favela, não acha?”, diz.

Ao ser questionado por Juvenal se havia, então, desistido do condomínio, ele responde que está apenas “se cercando de alguns cuidados”. Ao que o líder comunitário prontamente responde: “Por exemplo, saber se eu vou mandar o meu povo pular a cerca e invadir o seu terreno?”. Em resposta, Ferraço diz querer saber bem mais que isso e lhe pergunta: “Qual é o seu preço?”.

A partir deste momento, a conversa ganha contornos de tensão, com uma trilha sonora pesada e diálogos mais ríspidos. “Se o problema for pra onde levar o seu povo, eu posso doar um terreno que acabei de comprar em Vargem Pequena”, oferece o empresário, em referência ao bairro da Zona Oeste carioca. Juvenal vai levando a conversa na brincadeira, e chega a comentar que “o céu”, para ele, seria morar na cobertura do condomínio de Ferraço: “Já pensou? Eu, lá no alto, fazendo um churrasco de picanha na beira da piscina?”. Ferraço oferece até 150 mil dólares para que os favelados sejam “enxotados” do local.

É quando Juvenal muda o tom e diz que ficou “emputecido” com a proposta que lhe foi feita, afirmando que tal realidade não coincide com a sua e com a de “seu povo” – em referência aos moradores da Portelinha. Ao ouvir mais uma proposta de Ferraço, o líder se descontrola e desfere um soco na cara do vilão. Um capanga que assiste à cena aponta uma escopeta na direção de Juvenal, mas é reprimido por Ferraço, que ameaça o líder comunitário dizendo que irá cobrá-lo pela agressão “na hora certa”.

A frase final de Juvenal é emblemática: “Não se preocupe que não vou mandar o meu povo pular a cerca e invadir o seu terreno, sabe por quê? Porque eu quero que

continue assim, vazio, desvalorizando cada vez mais. Esse é o meu preço!”. Após dizê-la, vira de costas e vai embora encontrar os moradores da comunidade para incitá-los a ocupar e atrair mais moradores ao terreno, sob o olhar cheio de ódio de Ferraço, e ainda faz uma provocação ao capanga do vilão, que conhece dos “tempos de farda” (não é explicado o que tal expressão significa ao longo da novela; da mesma forma, Juvenal não dá a entender que frequentou o Exército ou foi das forças de Segurança Pública em algum momento de sua vida).



Figura 4. Juvenal (Antônio Fagundes) lidera invasão do terreno após discutir com Ferraço (Dalton Vigh)

O capanga sugere a Ferraço sabotar a Portelinha: “De vez em quando um botijão de gás explode na favela e aí causa o maior incêndio...”, sinaliza. Mas o empresário diz que aquilo não é necessário, “pelo menos por enquanto”. A cena encerra com a imagem de Juvenal entrando na Portelinha sorridente, cumprimentando todos os moradores, enquanto Ferraço assiste à cena da janela de seu carro. Vem à sua mente a lembrança da última vez em que levou um tapa na cara, ainda jovem, quando era pobre. No mesmo capítulo, mais à frente, é feita uma passagem de tempo na história de “Duas Caras”. De braços abertos e sorrindo, Juvenal assiste ao crescimento e expansão da favela ao longo dos anos.

Mais uma vez, um dos destaques desta sequência, no quesito narrativo, é a figura de Juvenal Antena. Durante o resto da trama, trabalha-se sua imagem em um sentido

dúbio – por um lado, um líder comunitário preocupado com os rumos da favela; por outro, um homem autoritário e paternalista, “viciado” pelo poder –; aqui, no entanto, sua face heróica é posta em primeiro plano.

Além de enfrentar o rival, ironizá-lo e dar-lhe um soco na cara, a personagem passa a segunda metade da cena sob a mira de uma escopeta. Mesmo assim, não muda sua postura – chega até a provocar o capanga, mandando-lhe um beijo e dizendo que ele “tem um lugar” em seu coração. Ao negar a fortuna oferecida pelo vilão e dizer que aquilo não condiz com sua vida, tampouco com a dos demais moradores da Portelinha, Juvenal deixa claro um recado: é um líder comunitário íntegro e incorruptível, o que, ao menos no que concerne à “venda” da favela, se comprova verdadeiro durante toda a trama de “Duas Caras”.

Essa representação algo “apolínea” e retilínea do perfil psicológico de Juvenal alude às perspectivas de Joseph Campbell (1990) sobre a figura do herói na narrativa mitológica. Em seu estudo, o autor levanta uma série de etapas por que este tipo de personagem central passa em seu processo de autodescobrimento e combate às dificuldades e impasses para a concretização de seus objetivos.

Em geral, segundo ele, “a façanha convencional do herói começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa, ou que sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade” (CAMPBELL, 1990:138) – caso da situação de Juvenal, que passa a ter a liberdade e a autonomia da Portelinha questionadas pelas intenções inescrupulosas de Marconi Ferraço. Da mesma forma, faz parte das reivindicações do líder a integração dos moradores da favela à sociedade, inclusive questionando o fato de o empresário não desejá-los perto do condomínio de luxo.

Um dos elementos fundadores do perfil psicológico de Juvenal é sua afeição ao uso de termos como “meu povo”, “minha gente” e “minha favela” à hora de se referir à Portelinha e aos seus moradores. Cruzando um discurso tipicamente populista a um perfil político de certa maneira informal – líder comunitário –, porém legitimado no universo social da favela, a personagem é uma das principais chaves de acesso ao que denominamos o *exótico sociocultural* de “Duas Caras” – que, à primeira vista, parece-nos uma simples narrativa de ambientação urbana carioca, propensa à identificação imediata.

Essa percepção de Juvenal como um líder quase “mítico” da comunidade é intencional. Segundo o autor Aguinaldo Silva, a ideia sempre foi construir a personagem como um populista aparentemente bom para com a Portelinha, porém de passado e caráter dúbios – mas a percepção do público acabou pendendo para o lado positivo, o que influenciou a (re)construção de sua história ao longo da narrativa de “Duas Caras”. Em pesquisa do site oficial de “Duas Caras”, 66% dos telespectadores participantes disseram considerar Juvenal herói, e não bandido¹¹.

A posição de Ferraço durante o diálogo também merece atenção. Ao oferecer um terreno distante para os moradores da favela serem transferidos, além de tentar subornar o líder Juvenal com uma vultosa quantia em dinheiro, o vilão entra em consonância com a perspectiva de Todorov (1993:73) a respeito do contato desinteressado ou dominador com o outro; no caso, a interação entre diferentes universos socioculturais (o mundo empresarial e o da favela), materializada nas personagens, é desenvolvido em termos meramente instrumentais sob a perspectiva do empresário.

Não lhe interessa reconhecer aquele universo e seus sujeitos, tampouco conviver com eles; sua vontade é apenas “sumir” com o outro em questão, ignorando-o em favor de uma concepção particularista do que seria melhor para sua realidade. Tal perspectiva, incorporada na oposição entre Ferraço e Juvenal em “Duas Caras”, é, naturalmente, imposta ao telespectador e figura como uma espécie de “leitura preferencial” (HALL apud FERIN, 2006:25) a respeito da questão. Deve-se levar em conta os riscos e potencialidades desta abordagem na elaboração de um discurso dotado de elementos informativos ao consumidor médio de telenovela.

De qualquer maneira, no entanto, percebe-se que a abordagem do próximo e do distante dentro de um mesmo universo sociocultural, a partir das duas personagens, ajuda a enriquecer as representações e imagens que são construídas a respeito da identidade nacional, apontando suas fissuras e subdivisões. Como diz Bhabha (1998:209), a questão mais pertinente em tempos de mundialização “não é simplesmente a ‘individualidade’ da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população”.

¹¹ Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL179689-5606,00-FAVELA+SABOREIA+SEUS+DIAS+DE+FAMA+COMO+A+PORTELINHA+DA+VIDA+REAL.htm>>, acessado em 22/11/2010, às 14h52.

Em termos estéticos, a cena é bastante simples e, diferentemente de outras sequências abordadas neste trabalho, não agrega muitos elementos de enunciação cultural à estrutura básica de entretenimento audiovisual. Seguindo um padrão há muito identificado nas produções de ficção, sobretudo as de caráter mais melodramático, o diálogo entre Juvenal e Ferraço é exibido quase todo em planos fechados nos rostos das personagens, explorando suas expressões e reações às falas e interlocuções de uma maneira quase claustrofóbica (BULHÕES, 2009:115).

Porém, não se busca agregar ao discurso dos rivais, recheados de palavras de efeito, ironias e ameaças, uma fundamentação concreta para os argumentos apresentados – o de Ferraço: favelados não podem estar ao lado de um condomínio de luxo; o de Juvenal: a Portelinha não pode sair daquele terreno sob hipótese alguma. Permanece-se, sobretudo, no plano dos dualismos e da exploração dos sentimentos, das emoções e do perfil psicológico – do íntimo, enfim – das duas personagens.

Da mesma forma, a introdução de uma trilha sonora em tons pesados – padronizada em todas as cenas em que Marconi Ferraço pratica suas vilanias na trama de “Duas Caras” – a partir do momento em que Juvenal começa a negar as propostas do vilão somente ajuda a reiterar o caráter dramático da cena, sem enriquecê-la efetivamente dos pontos de vista estético e narrativo no que concerne às abordagens do próximo e do distante ficcionais.

O final da primeira etapa da cena, em que ele entra na Portelinha e cumprimenta os moradores sob um olhar nada amigável de Ferraço, bem como a imagem do líder comunitário de braços abertos, assistindo ao crescimento da favela, indica muito mais a utilização de elementos melodramáticos e a exploração dos dualismos morais e ideológicos típicos da narrativa televisiva de ficção do que uma tentativa de agregar informação cultural sobre os dois universos em questão – o familiar do urbano-tradicional e o exótico da favela carioca – às estruturas de base da narrativa de entretenimento.

5.3.2. “Casamento de Ravi e Camila”

Uma das características mais marcantes de “Caminho das Índias” é a presença de cenas que enfatizam os costumes religiosos e matrimoniais do universo sociocultural indiano. Ainda mais do que em “O Clone”, de 2001, que exibiu os costumes do

Marrocos, Glória Perez investiu em uma abordagem que reforçou os contornos de exotismo do Oriente Médio, com a inserção de expressões em *hindi* nos diálogos, a priorização do núcleo estrangeiro em boa parte da trama e, inclusive, com a construção de personagens que protagonizavam processos de contato e interação cultural. Ravi (Caio Blat) e Camila (Ísis Valverde), indiano e brasileira que se conhecem pela internet e acabam casando, são um bom exemplo.

Filho homem mais novo de Opash (Tony Ramos), seguidor fiel dos costumes do País, Ravi enfrenta a resistência de parte da família à hora em que se envolve com a jovem brasileira; do lado oposto, os pais de Camilla ficam extremamente felizes com seu casamento, por vê-la com perspectivas de enriquecimento ao lado de um jovem da alta casta indiana.

A sequência que pretendemos analisar, exibida no capítulo de 21/05/2009, contempla a cerimônia de casamento de Camila e Ravi. Além da noiva, vêm do Brasil, para participar da festa, sua mãe Aida (Totia Meirelles), seu pai César (Antônio Calloni) e sua madrasta Ilana (Ana Beatriz Nogueira). Como é tradição entre os membros da alta casta do País, o noivo faz um desfile pelas ruas da cidade antes de seguir ao local da cerimônia. O cortejo é acompanhado pelos familiares – os homens vão à frente; as mulheres, atrás – e animado por dançarinos.

Os rituais se iniciam com a chegada do noivo ao local. Pandit (José de Abreu), como sempre, é quem celebra a cerimônia. Para começar, ele chama as famílias dos noivos para trocar oferendas e bendizeres, além de assistir junto aos convidados o momento em que o casal troca presentes. É quando César e Ilana começam, visivelmente, a estranhar os costumes locais, trocando comentários em sussurro.

A sequência de ritos é, ao mesmo tempo em que uma notável incursão pelo exótico geográfico, uma investida da narrativa de “Caminho das Índias” pelo caminho do humor. Feliz com o casamento da filha, César não entende quando Pandit lhe pede que segure uma colher com água, representando as lágrimas de tristeza pela saída da filha de casa, e depois despeje o líquido no chão. Sua resposta causa certo desconcerto no ambiente: "Isso é bom! Ela cresceu! Vai viver a sua própria vida!", diz, sorridente. Os indianos se espantam com sua frieza e, contrariado, Opash empurra a colher para que a água caia.

À esposa, o pai de Ravi, que resistiu até o último momento ao casamento, confidencia: “Está vendo por que esse tipo de casamento não pode ser? Nós não

acreditamos nas coisas em que eles acreditam, e eles também não acreditam nas coisas em que nós acreditamos!”. Raj (Rodrigo Lombardi), de mentalidade mais moderna, até tenta dissuadir Opash, explicando-lhe que no Brasil os costumes são outros, mas sem sucesso. Na sequência, é pedido a César que lave os pés do noivo, de forma a simbolizar sua súplica aos deuses para que Ravi entre no casamento tão puro quanto a filha. Ele obedece Pandit, visivelmente irritado, e Ilana tem uma crise de riso diante dos convidados. Os membros da comunidade ficam revoltados com a postura pouco séria dos familiares de Camila.



Figura 5. Camila (Ísis Valverde) faz oferenda ao marido na cerimônia de casamento

As atenções, então, se voltam ao casal – que, apesar das diferenças, não se surpreende com nenhum dos movimentos da cerimônia. Sob a orientação de Pandit, Camila dá um doce na boca de Ravi, que faz um juramento sozinho; depois, ambos põem grinaldas um na cabeça do outro e rezam para que o casamento prospere, fazendo oferendas aos deuses. É o momento em que ambos colocam o pé direito em cima de uma pedra e dão as tradicionais sete voltas para consumir a união.

Ao perceber que a noiva não fez juramento algum, César e Ilana questionam Opash, que responde que somente o noivo deve fazê-lo; isso porque, “se acontecer alguma coisa que não devia acontecer, é porque o marido não estava lá”. Os brasileiros

ficam surpreendidos – levemente contrariados – com a situação e não interagem mais com a cerimônia, que logo chega ao fim. Após ouvirem de Pandit que finalmente estavam unidos na religião indiana, os dois se olham e entra a trilha sonora de “All the way”, de Frank Sinatra, em uma alusão nada elegante às cenas folhetinescas da ficção latina da primeira metade do século XX.

Como no caso da cena da suposta morte de Raj, analisada por nós no capítulo anterior, a sequência matrimonial de Camila e Ravi chama a atenção em dois aspectos: sua exuberância visual e melodramaticidade e, ao mesmo tempo, sua preocupação em oferecer um panorama minimamente detalhado em relação ao universo sociocultural da Índia. Cada movimento, cada pequeno gesto do casamento que Pandit ordena aos convidados e noivos, é explicado pelo sacerdote por meio de discursos explicativos; por outro lado, não há como negar ou subestimar as raízes folhetinescas que envolvem a história romântica “improvável” entre uma brasileira e um indiano da casta mais tradicional que se apaixonaram pela internet, rompendo as barreiras culturais, lingüísticas, sociais e geográficas que os separavam.

Responsáveis pelo toque humorístico na cena, os canastrões familiares de Camila bem enunciam, no texto ficcional, a vivência de alteridade, de contato e diálogo com o outro, que o próprio telespectador “experimenta” no processo de recepção da narrativa. Em especial César e Ilana, que não contêm sua felicidade ao ver Camila casar com um homem rico, ignorando as tradições e os costumes do País do noivo.

As reações por ele protagonizadas, sobretudo na hora em que César questiona a tristeza do pai que perde a filha e quando é “forçado” a lavar os pés de Ravi, no entanto, indicam uma postura não apenas de estranhamento, mas de desmerecimento e desinteresse pela singularidade do outro, conforme já discutimos (TODOROV, 1993; ORTIZ, 2000). Essa posição exprime, acima de tudo, um desconhecimento “voluntário” a respeito do mundo cultural em que sua própria filha entraria.

Camila, por sinal, corresponde à figura contrária; por conta de sua relação e de seus contatos constantes com Ravi pela internet, até que se conhecessem e começassem a namorar, a jovem acaba desenvolvendo um respeito e uma admiração pela cultura indiana que se traduzem na aceitação daquele universo – não à toa, a brasileira se muda para a Índia só para viver ao lado do amado.

No rumo oposto ao dos pais, que de certa forma desprezam a cultura local ao rir dela, negá-la antes de conhecê-la e contradizê-la, por julgar a sua própria superior,

Camila é – *torna-se*, na realidade – o tipo de personagem “fronteira” que Lotman (1998:27) tanto discute em seu trabalho sobre a semiosfera; são as pessoas “que en virtud de un don especial (...) o del tipo de ocupación (...) pertenecen a dos mundos y son como traductores, se establecen en la periferia territorial, en la frontera del espacio cultural y mitológico”, traduzindo os discursos exóticos e cruzando-os a suas referências linguísticas e culturais.

Em sua figura, também se encontra a postura de reconhecimento da igualdade e validade do outro, categorizada por Todorov (1993); isso porque, estando apaixonada por Ravi e, de forma complementar, por sua cultura, a jovem busca aprender todos os pequenos rituais dela, mesmo que, por vezes, discorde de algumas práticas, como a da “violência” aplicada contra as mulheres viúvas (Cf. análises de cenas do capítulo anterior). Sua disposição em participar de todos os ritos matrimoniais tradicionais, inclusive vestindo-se como uma típica noiva indiana, reitera tal caráter.

Mas não apenas de questões associadas à alteridade se compõe o perfil de Camila na sequência em questão. Deve-se, também, refletir a respeito de sua postura de entrega e submissão ao mundo de Ravi à hora em que decide largar família, estudo e amigos no Brasil para viver com o amado na Índia.

Tal comportamento, nada incomum entre as heroínas e personagens “típicas”, na acepção de Eco (1993) – ou seja, dotadas de uma matriz comum que permita processos de identificação junto ao público, bem como o preenchimento de expectativas deles em relação ao texto ficcional que versa a respeito de sua realidade –, aponta a presença da linguagem melodramática como um elemento que conspira a favor da aproximação do público; se não compartilha costumes, tradições, falares e saberes semelhantes àquele universo, resta-lhe buscar semelhanças nos sentimentos das personagens. E Camila, ao reproduzir o estereótipo narrativo do amor-que-tudo-vence – e encarnar a figura de quem vive o amor “sem limites” geográficos ou culturais –, é peça fundamental neste processo em “Caminho das Índias”.

Outras personagens participantes da sequência apontam, no rumo oposto, que o processo de interação cultural também é problemático no sentido Índia-Brasil. Aficionado pelos bons costumes e pela tradição de não haver *firanghis* (estrangeiros) nos laços afetivos da família, Opash demonstra insatisfação durante o casamento do filho – sobretudo quando os pais de Camila riem e se assustam com os costumes locais.

A perspectiva vertical/hierarquizante da personagem, sob a qual o outro é sempre ameaçador e pode “romper” os laços culturais e a tradição, cria sobre o núcleo indiano uma aura de insularidade; ou seja, faz com que aquela cultura se constitua, hoje, “a partir de uma centralidade endógena. A oposição entre ‘nós’ e ‘eles’, autóctone e estrangeiro, é algo que se exprime com toda a clareza” (ORTIZ, 2000:45).

Naturalmente, não se fala em mundialização ou globalização – ao menos não nestes termos puramente teóricos – na trama de “Caminho das Índias”, mas o recado das entrelinhas é evidente: Opash, assim como Laksmi (Laura Cardoso), Pandit e tantos outros, figura na trama como a imagem viva da tradição – isso, é claro, se tomarmos esta como “algo relativo ao passado”, falando-se “em resquícios, sobrevivência, permanência, como se as coisas distantes no tempo ainda tivessem alguma vigência” (ORTIZ, 2000:156).

É a essa visão algo essencialista da tradição, que a entende como algo cristalizado e que deve ser protegido das constantes invasões e intromissões dos costumes “bárbaros”, que personagens como o brâmane Shankar (Lima Duarte) se opõem. Tal postura, como vimos nas análises do capítulo anterior, é capaz de gerar alguns dos principais embates interculturais da telenovela de Glória Perez.

Por fim, também se deve citar um elemento marcante no que concerne à elaboração estética da cena de matrimônio de Camila e Ravi: a trilha sonora. À hora do cortejo nas ruas, em que o noivo segue acompanhado da família ao local em que sua noiva o espera, a trilha sonora se reveste do exotismo que figura em praticamente todas as sequências que envolvem o núcleo indiano de “Caminho das Índias”, com tambores e vocalizações que reforçam o momento épico do casamento de um jovem de alta casta.

Nas etapas finais da cerimônia, porém, há uma quebra de ritmo: sons orquestrados, de caráter épico e algo heróico, passam a acompanhar os ritos que Camila e Ravi seguem para se casarem na religião local. Logo após Pandit anunciar que o casal está unido com a bênção divina, o casal se olha; entra em cena a canção “All the way” de Frank Sinatra, gerando um contraste entre o exótico e o familiar que em poucos momentos figurou tão claro – e de forma tão rudimentar – na telenovela.

A preferência por esta trilha indica mais um recurso de que Glória Perez utiliza para reforçar os contornos de familiaridade em uma paisagem tão exótica como a do universo matrimonial indiano. Para melhor compreendermos este “mundo discordante do nosso” (BULHÕES, 2009:105), nada como ver – no caso, ouvir – alguns traços de

nossos costumes, hábitos, práticas, tradições e, por que não?, sonoridades inseridos, mesmo que de forma pouco elegante, no centro dessas narrativas de alteridade por excelência.

5.3.3. “‘Prisão’ de Zé da Feira”

Figura das mais cômicas do núcleo da favela de “Duas Caras” e um bebedor inveterado, Zé da Feira (Eri Johnson) deixa de ser secundário e se converte em uma das personagens mais importantes da Portelinha por seu talento artístico – mais precisamente, por sua capacidade de compor sambas. A princípio tocadas e apresentadas aos vizinhos e amigos, entre um gole e outro de cachaça, as canções de sua autoria começam a conquistar sucesso no Rio de Janeiro e virar motivo de orgulho para a comunidade.

Porém, um problema persiste: Zé é alcoólatra. E diz a todos que só consegue compor bêbado; quando está sóbrio, nada sai de sua cabeça. Por isso, vive cambaleante e, quando decide parar de beber, a pedidos de sua esposa, passa por uma crise de criatividade que chega aos ouvidos de seus produtores e marqueteiros, que ameaçam largá-lo caso nenhum novo sucesso seja composto. Isso porque ele consegue um contrato com uma gravadora, mas precisa apresentar material novo.

A situação se torna de tal maneira complicada que sua dedicada esposa, Amélia (Josie Antello), resolve comunicar a situação a Juvenal Antena (Antônio Fagundes) – o controverso líder da comunidade. É quando este chama Zé da Feira para uma conversa e o compositor afirma que, por estar em uma “lei seca”, sem beber, não consegue compor “nem mesmo uma canção de ninar”. Juvenal pergunta a Amélia e ela confirma, preocupada. “Tu é (sic) um dos orgulhos aqui da Portelinha. Eu te considero um patrimônio da minha favela”, diz a Zé da Feira o líder comunitário, indignado, apontando para o próprio peito. E continua: “Tu é (sic) aquele que eu aponto para todo bebum que me aparece na minha frente. Considero da minha responsabilidade trazer de volta essa tua responsabilidade fujona”.

Para surpresa de Zé da Feira e Amélia, Juvenal diz, então, que vai fazê-lo voltar a compor. Os meios para atingir os fins, porém, são algo autoritários: Zé é acorrentado por um dos capangas do líder a uma coluna, em uma das salas do centro comunitário da Portelinha, tendo à sua disposição água, papel e caneta, e é avisado que só sairá de lá

quando tiver composto um samba. Surpresos, Amélia e o marido tentam dissuadir Juvenal, mas ele retruca: “Vocês não pediram minha ajuda?”. E ainda diz estar fazendo aquilo pelo bem do compositor, garantindo, com um sorriso no rosto, que a medida dará certo e a inspiração reaparecerá.



Figura 6. Moradores questionam Juvenal (Antônio Fagundes) sobre prisão de Zé da Feira (Eri Johnson)

A cena, então, é interrompida por uma rápida sequência em que Amélia chora e lamenta a situação do marido às amigas. Com uma delas, que é vidente, a esposa chega a se consultar, pedindo para que o futuro de Zé seja visto. Em seguida, volta-se ao centro comunitário, onde Geraldo (Wolf Maya), Guigui (Marília Gabriela), Evilásio (Lázaro Ramos) e Amélia reclamam e questionam a medida de Juvenal.

Ao que ele prontamente responde: “Acabou a sessão protesto? Eu podia ficar explicando a vocês qual é meu sistema... eu sei o que eu tô fazendo. Tá na hora de encerrar esse assunto aqui, porque o Zé da Feira vai ficar lá onde tá até eu mandar!”. Afirmado estar ocupado, ele sai do centro e deixa todos sem uma explicação ou justificativa plausível. No dia seguinte, Zé se acorda cheio de ideias e escreve uma série de novas canções, para surpresa de seus amigos e familiares.

Mais que analisar recursos estéticos ou visuais da cena em questão – que, por sinal, é muito simples e explora de forma pouco significativa cenários e ambientações, preferindo focalizar-se nas personagens –, devemos observar a figura de Juvenal Antena como o ponto mais complexo no que concerne à narrativa de “Duas Caras”.

Conforme já discutido na última cena desta obra que foi objeto de análise, o líder tem sua personalidade construída de forma a mostrar certa dubiedade: por um lado, o apreço e cuidado quase paternos pela Portelinha; por outro, sua tendência ao autoritarismo, ausência de interesse em ouvir as demandas da comunidade e certo vício pelo poder político do local.

Trata-se, aqui, de uma combinação de elementos de alteridade – a figura do líder de favelas do Rio de Janeiro – da narrativa de “Duas Caras” a alguns de proximidade que podem ser facilmente encontrados em outras personagens políticas brasileiras: o paternalismo, o comportamento impulsivo, os arroubos de autoritarismo e até a inconsequência na hora de fazer valer suas próprias leis.

O público possui, portanto, tanto a capacidade de identificar a postura de Juvenal quanto de “estranhá-la”; mais uma vez fica claro que, de fato, a narrativa de ficção que versa sobre o exótico é um campo que capta tanto o próximo quanto o distante – e nem sempre deixa claras as fronteiras e películas que os separam. É um personagem “fronteiriço”, nos termos de Lotman (1998), que transita por entre estas duas categorias com naturalidade, servindo ao enriquecimento da experiência de contato com a alteridade ao torná-la minimamente compreensível.

Porém, diferentemente da cena de confronto entre ele e Ferraço, sua composição, aqui, não está apoiada em feitos que garantem a retidão de seu caráter, e sim em uma postura “anti-heróica”, bastante comum em representações de figuras políticas na telenovela brasileira – e talvez mais calcada na complexidade de posturas e comportamentos de um líder comunitário do mundo concreto.

Mas não é só do comportamento de Juvenal que se deve falar ao observar esta sequência. As reações que os próprios membros da comunidade apresentam ao tomar conhecimento da medida radical do líder é passível de análise à parte. Ao aceitarem de maneira passiva sua atitude, fazendo, apenas, uma breve reclamação que é ignorada com ares de ironia, Guigui, Geraldo, Evilásio e até Amélia expõem um consentimento quase integral em relação àquilo que Juvenal Antena propõe e decide, supostamente a favor de sua comunidade – no caso, manter Zé da Feira sob cárcere privado até que ele consiga compor canções que gerem visibilidade e orgulho para a Portelinha.

Tal representação é responsável por enunciar ao telespectador uma maneira de enxergar a existência do líder comunitário na favela carioca – em que ele, revestido de legitimidade popular e visto como confiável por seu “povo”, é livre para tomar suas

decisões, mesmo que contrariando parte da comunidade. Uma representação que expõe leituras preferenciais sob uma moldura que alterna semelhanças e diferenças culturais entre o telespectador e o universo social que lhe inspira.

O final da cena também é crucial neste sentido: mesmo após a medida radical de Juvenal, Zé da Feira se acorda cheio de ideias após tirar um cochilo. E consegue compor os sambas, com uma inspiração supostamente surgida do período sóbrio e de solidão que lhe foi imposto pelo líder comunitário da Portelinha. Como se percebe, a narração reveste de caráter positivo a decisão de prender o compositor; *por conta dela*, indica-se, sua criatividade retorna aos eixos, trazendo benefícios diretos para a comunidade.

Nesse sentido, podemos recorrer, aqui, ao pensamento de Martín-Barbero (2004:101). Ao alegar que a questão crucial da análise dos produtos midiáticos atuais é “saber de que modo muda a relação dos usuários com o real e a experiência dos fatos pelo contato contínuo com a representação”, o autor expõe um ponto de vista que encontra aderência na sequência sob análise: o que é crucial, a nosso ver, não é a veracidade ou não do que é exposto, mas sim a forma com que o discurso é construído, qual a profundidade e diversidade de suas abordagens do outro à hora de apresentá-lo ao telespectador.

No caso proposto, está-se diante de uma sequência que, a despeito de sua abordagem de alteridade bem delimitada, não se concentra muito em explicações ou detalhismos a respeito das dimensões de exótico que apresenta. A postura de Juvenal, que não explica sua medida aos moradores (e, conseqüentemente, tampouco ao telespectador), e a destes, que também não insistem no questionamento após ouvir a “palavra final” do “padrinho”, parece estar em consonância com uma estrutura narrativa simplificadora (BHABHA, 1998:211) do ponto de vista identitário, pouco comprometida com uma abordagem dita complexa (CATALÀ, 2005) das diversas imagens e elementos que compõem o universo sociocultural sob representação.

Volta-se a um raciocínio levantado anteriormente. Desta vez, com as palavras de Vilém Flusser (2007:114), que, ao analisar as tecno-imagens do cinema, afirma que “para lermos um filme temos que assumir o ponto de vista que a tela nos impõe. Se não o fizermos, poderemos não ler nada”. Qual é a visão apresentada nesta cena de “Duas Caras” sobre a comunidade da Portelinha, portanto?

De forma geral, a de um líder autoritário – cujas medidas, embora questionáveis, sempre resultam positivas – e de uma comunidade passiva e de certa forma ingênua ou

ignorante, incapaz de impor a Juvenal Antena a possibilidade de sua postura em relação à crise de criatividade de Zé da Feira não ser correta. O que, certamente, não corresponde a uma narrativa de ficção que incorpora de forma apropriada a enunciação cultural, a partir da qual, como vimos, distração e informação, lazer e conteúdos de utilidade poderiam vir juntos no mesmo pacote.

Pode-se associar a cena mais a um produto de entretenimento descompromissado, destinado a “um leitor desinteressado dos temas públicos ou supostamente destituído da capacidade para compreender o contexto em que vive” (AMARAL, 2008:64), que, a partir das representações expostas, terá pouca capacidade de reconhecer o universo social da favela carioca e compreender suas complexidades, contradições e elementos.

Vemos, portanto, que analisar a figuração do exótico – neste caso, o sociocultural – na telenovela brasileira, identificando quais elementos se associam à familiaridade e à diferença cultural, bem como os recursos linguísticos e estéticos utilizados para enunciá-lo, não é suficiente caso queiramos afirmar, negar ou apenas questionar a aderência da informação cultural relevante aos produtos ficcionais midiáticos. Também é preciso entender os riscos e trans(des)figurações que o exótico pode sofrer a partir das possíveis armadilhas que a linguagem do audiovisual possui em tempos de crescente mercantilização e standardização da produção cultural.

É nesse rumo que investiremos no próximo capítulo. Já munidos das reflexões a respeito da identidade e da alteridade, das demarcações entre o próximo e o distante e das noções e categorizações a eles atribuídas no processo de experiência de contato com o outro, discutir-se-á a respeito da contribuição ou não de “Duas Caras” e “Caminho das Índias” no sentido de auxiliar seus consumidores a melhor entender a lógica dos mundos socioculturais que enunciam.

6. CONHECER OU CONSUMIR O OUTRO?

Há altos custos a se pagar por causa da opção pela imagem como veículo privilegiado da comunicação contemporânea.

Norval Baitello Júnior

Até agora, encaminhamos nosso raciocínio no sentido de apontar as possibilidades de a telenovela brasileira ser bem mais que um mero produto da indústria de entretenimento audiovisual. Com base em raciocínios a respeito do lúdico, do papel da narração na constituição da cultura e da fusão entre informação e lazer nos produtos midiáticos, chegamos à hipótese de este tipo de narrativa de ficção ser um canal válido de acesso à *informação cultural*. O que está em questão: a capacidade de ela, mais que servir como válvula de escape do cotidiano, auxiliar o telespectador a ampliar seu repertório de conhecimentos a respeito da realidade. Mais precisamente, em nosso caso, em relação a universos socioculturais ditos exóticos.

Porém, também foi sinalizado em algumas das análises de cenas de “Caminho das Índias” e “Duas Caras” feitas até agora que, se por um lado, as narrativas são expressões legítimas do mundo concreto – seja ele próximo ou distante –, por outro também são, por natureza, excludentes, seletivas e exprimem pontos de vista relacionados aos processos de interpretação e ressignificação do real que lhe são naturais. O que resulta em textos e imagens não necessariamente “informativos” (FLUSSER, 2008), mas, também, destinados a um consumo imediato, fácil, desatento e de pouca contribuição à aquisição de conhecimento.

Não cabe, aqui, discutir a equivalência dos conteúdos apresentados na telenovela brasileira a um conhecimento legitimado como “real” ou integralmente correspondente à realidade por ela apresentada no discurso audiovisual; como já afirmamos anteriormente, a questão em jogo não é esta, e sim a possibilidade de a forma do discurso da ficção seriada atuar estruturalmente como “mediação da realidade” (SPONHOLZ, 2009:10) ao oferecer ao telespectador elementos e características narrativas tradicionalmente atribuíveis à enunciação informativa – a pluralidade e a diversidade, por exemplo, entre tantos outros já identificados e estudados à exaustão (BENEDETI, 2009:120). É, portanto, uma questão que diz respeito, principalmente, à forma com que o discurso midiático de ficção é construído.

Há que se refletir, conseqüentemente, acerca dos usos e figurações do exótico atualmente empreendidos na ficção nacional. Estaria ele sendo apresentado como um outro reconhecível, ao mesmo tempo em que distante e culturalmente “estranho” – passível de uma contemplação atenta e, por consequência, da compreensão de suas especificidades –, ou tratado como mero “objeto, espetáculo, marionete”, como diria o teórico Roland Barthes (1980:171-172)? Seria a alteridade exposta nos textos e argumentos da ficção seriada instrumento de puro preenchimento das narrativas, apostando no espetacular, no exuberante e no fascinante do exótico ao invés de apresentá-lo com um mínimo de apuro estético e profundidade textual?

É por meio deste caminho e destas lentes, naturalmente mais críticas, que desenvolveremos um olhar terceiro – e não necessariamente hegemônico ou capaz de invalidar o que já foi argumentado nos dois capítulos anteriores – sobre o processo de representação da alteridade no texto ficcional televisivo.

Após considerar, nos capítulos precedentes, os aspectos identitários e de inserção das várias dimensões de exótico nele, parte-se à percepção de que, ao atuar como dispositivo ideológico de seleção e difusão de discursos sobre o real, a linguagem audiovisual de que a telenovela brasileira se vale pode, ao invés de informar ao mesmo tempo em que diverte, servir à legitimação de estereótipos espetaculares ou reducionistas – capazes, até, de “esvaziar” ou “anular” a profundidade sociocultural do outro – intimamente associados à lógica de consumo contemporânea.

6.1. O EXOTISMO MIDIÁTICO: TRANSFIGURAÇÕES, PROCESSOS E RISCOS

Já foi discutido anteriormente que não é de hoje que a relação entre homem e realidade se dá por meio da imagem e dos processos cognitivos que as produzem. Vários autores perceberam que a constituição cultural das sociedades dependeu da capacidade humana de abstrair e perpetuar a realidade nas imagens que produz de si mesma, seja na forma de suportes imagéticos tradicionais ou em outras formas de expressão e representação.

Talvez nenhuma época tenha deixado a lógica e importância da imagem nas sociedades em tamanha evidência à maneira da pós-modernidade. Pensar no processo de construção de imagens, nessa contemporaneidade complexa, vai muito além de apontá-

las como conexões entre o homem e o real, como fizemos prioritariamente até agora; é preciso, também, identificá-las como *produtoras de realidades próprias*, de um discurso sobre a realidade que, por vezes, sequer versa sobre ela.

No primeiro capítulo, tratamos da experiência de contemplação do mundo e sua relação com a produção de imagens pelas mídias eletrônicas. Percebemos que, de fato, entender a realidade, hoje, é tarefa indissociável do consumo desses produtos; e que, de certa forma, nossa relação com a imagem e suas funcionalidades carrega uma tensão natural entre a ampliação da experiência e a possível “atrofia” do repertório cognitivo que se possui a respeito do mundo.

A partir de dispositivos técnicos como a fotografia, o cinema e a televisão, produzir imagens deixou de ser um processo cognitivo complexo para assumir certo caráter de mecanicidade/instantaneidade, de programação; da mesma forma, aproximar-se e se distanciar do real a partir do contato com estas imagens “técnicas” (FLUSSER, 2008) se tornou um processo mais frequente no campo midiático.

Capazes de produzir efeitos de realidade superiores aos das imagens “tradicionais”, produzidas mentalmente, enquadrando-as às suas lógicas e possibilidades estéticas, as imagens produzidas tecnicamente tendem, cada vez mais, a *moldar* o real, ao mesmo tempo em que nele se baseiam. É importante retomar tais ideias se quisermos empreender um raciocínio mais aprofundado e crítico a respeito das questões que envolvem o processo de significação da alteridade na narrativa de ficção.

6.1.1. Da complexidade à espetacularização do outro

Não são poucos os autores que reconhecem riscos significativos nesta tendência de “hipertrofia” visual (BAITELLO, 2005a). Este raciocínio enfatiza que, ao deixar de trabalhar a favor da compreensão do real para substituí-lo, a imagem – em nosso caso, a audiovisual – passaria a ser expressão de uma cultura que prioriza a aparência, a visualidade e, também, a superficialidade, em detrimento do aprofundamento de conteúdo. Mas quais são os elementos que diferenciariam uma abordagem do exótico desta natureza de outra, em que, ao invés de serem ludibriados por imagens espetaculares, os olhos do espectador são expostos a conteúdos de relevância – ou construídos de maneira mais “objetiva” ou “plural”?

Parte desta resposta pode ser encontrada no raciocínio de Josep María Català (2005) sobre as por ele denominadas *imágenes complexas*. Para chegar até o conceito, o autor faz um longo trabalho de identificação das mudanças por que a imagem passou até chegar ao tempo das comunicações digitais, expondo de que forma a cultura, a tecnologia e o fenômeno de contemplação do mundo afetaram e foram afetados pelo consumo de imagens. A principal diferença desta época, segundo ele, está na natureza própria com que esses produtos se nos apresentam: “La imagen ya no existe, existen en todo caso las imágenes, siempre en plural” (CATALÀ, 2005:43).

O que, precisamente, o autor quer dizer com tal assertiva? Que atualmente, falar em imagens que não gerem vinculações e interações com outros códigos e textos é cada vez mais difícil. O raciocínio é que, com a chegada do cinema, da TV e, mais recentemente, das novas tecnologias de comunicação, houve uma transição da “imagem isolada” rumo à “aberta”, que estabelece conexões mútuas, significados (CATALÀ, 2005:47) e interpretações que vão muito além do que se apresenta na superfície da televisão, da tela de cinema ou do computador.

Segundo o autor, ao menos três elementos são responsáveis por identificar a complexidade visual: a *multiplicidade*, a *entre-captura* e a *estrutura dissipativa*. O primeiro, mais relevante para nossa discussão, se refere à variedade de representações sobre um mesmo fenômeno e leva em conta fatores quantitativos (como o número de imagens/registros) e qualitativos (a multiplicidade de plataformas e mídias utilizadas para estruturar as representações).

Já o segundo se refere à relação intertextual e referencial entre as partes e o todo – e, também, entre as partes entre si. Por fim, a estrutura dissipativa alude à instabilidade, ao “desequilíbrio positivo, propulsor” (CATALÀ, 2005:61) destes conjuntos de imagens; à sua capacidade de se transformar e adquirir novas características a partir da interação entre seus múltiplos elementos ou peças.

As representações da alteridade nas mídias que trouxemos para discussão têm relação direta com as observações do autor. Na medida em que “brincam” com suas múltiplas referências (próximas ou distantes) de forma positiva, elaborando enunciações abrangentes e reveladoras sobre o mundo que as inspira, as narrativas de ficção poderiam se enquadrar no contexto de difusão de imagens de complexidade a respeito do real.

A televisão, inclusive, poderia trazer contribuições nesse sentido, segundo o autor, já que “propicia como medio este tipo de hibridaciones e impurezas que tanto enriquecen la representación contemporánea y que sin duda también se encuentran en las raíces de la percepción actual” (CATALÀ, 2005:54). Apesar de concatenar um sem-número de informações e conteúdos em suas narrações, este veículo poderia ser capaz de gerar produtos contributivos à interação cultural mediada, fornecendo a seu público telespectador bases para melhor entender o mundo que o cerca.

Ao longo das análises de cenas de “Caminho das Índias” e “Duas Caras” até agora desenvolvidas, pudemos identificar alguns exemplos de enunciação do outro que atendem a estes requisitos, total ou parcialmente – fosse apontando múltiplas referências socioculturais da Índia e das favelas cariocas por meio das personagens e cenários, fosse recorrendo a uma linguagem mais “didática” e compreensível para explicá-las ou mesmo relacionando-as a elementos de familiaridade que promovem a intertextualidade cultural e a inteligibilidade no texto de ficção. Porém, nem sempre falar sobre o outro é um processo revestido deste cuidado e preocupação com a qualidade da enunciação elaborada. Por vezes, sob uma perspectiva mais crítica, as imagens, mais exuberantes que “informativas” (FLUSSER, 2008), tenderiam ao espetáculo e ao conseqüente empobrecimento do contato humano com o real.

Refletindo, em especial, sobre as mídias eletrônicas, Baudrillard (1997) diz que, pouco a pouco, as “virtualidades” permitidas pelo fluxo contínuo de imagens tendem a transformar “todas as representações que temos do mundo”. Isto porque o “virtual” contemporâneo, ao ver dele, não somente elimina o real, como também os processos imaginativos associados à temporalidade, à elaboração de um sentido relativo ao passado, ao presente e, também, ao futuro (BAUDRILLARD, 1997:71-72).

Neste gradativo esvaziamento de sentido da imagem, identificamos, por consequência, uma tendência cada vez maior à homogeneidade e à padronização dos discursos nela contidos – elementos nitidamente associados às noções de Adorno e Horkheimer (1985) sobre a indústria cultural, aparato sistêmico-ideológico responsável pela consolidação de padrões pré-estabelecidos de produção, recepção e consumo dos bens culturais contemporâneos.

Paralelamente a este processo de homogeneização da produção humana, no entanto, há outro movimento, de natureza mais sociológica, que não pode ser ignorado à hora de analisar as imagens e os riscos de sua “totemização” – ou seja, seu

endeusamento, com a “contaminação” de todos os meios de comunicação por sua lógica (BAITELLO, 2005a:20) – para a sociedade.

É a ascensão do espetáculo – esta temporalidade ou lógica que “prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser” (FEUERBACH apud DEBORD, 1997:13), cujos impactos sobre a natureza das imagens da ficção televisiva podem ser bem mais perversos do que deixamos transparecer nos capítulos anteriores.

Em total contraponto à noção de complexidade, o teórico Guy Debord desenvolveu uma reflexão tão lúcida quanto ácida a respeito da presença das imagens na vida cotidiana do homem. Em consonância com as ideias do autor, já discutidas por nós anteriormente, poder-se-ia considerar a mídia como vetor central da sociedade espetacular (DEBORD, 1997:170-171) a partir do momento em que, em sua própria lógica de produção e consumo, estaria inserida uma cultura de supervalorização da aparência e da mediação – ou seja, das relações e interações sociais mediadas por imagens cada vez mais “teatralizadas”. Como diz Martín-Barbero (2004), ao falar sobre o mesmo assunto, a questão vai muito além dos conteúdos difundidos nas mídias eletrônicas – na verdade, precede-os, já que:

O espetáculo não é definido, não é configurado por seus conteúdos, mas por essa vontade recíproca de ver, que é vontade de dramatização, necessidade de representação que faz parte da própria substância do social: a teatralização constante da vida coletiva (MARTÍN-BARBERO, 2004:98-99).

Guy Debord também afirma que um dos pontos centrais do espetáculo é sua capacidade de proporcionar ilusões ao consumidor de imagens. Ao identificar-se com produtos de crescente semelhança, raramente sendo exposto a conflitos ou contatos com elementos socioculturais exógenos, os sujeitos inseridos na sociedade do espetáculo tendem a “experimentar” cada vez menos – e sempre por meio dos outros; no caso, da mídia. Não à toa, Debord (1997:107) aponta que “os pseudo-acontecimentos que se sucedem na dramatização espetacular não foram vividos por aqueles que lhes assistem”.

Martín-Barbero também sinaliza que faz parte desta lógica repetir continuamente, nas representações midiáticas, padrões e clichês que reforçam

estereótipos¹² acerca dos universos que lhe inspiram. Isso porque “a repetição tem sua força em arremeter por ambos os lados, em amarrar o passado e o futuro, em evocar ao mesmo tempo que antecipa, tudo, porém, a partir de uma inércia que carrega a ação, estereotipando-a” (MARTÍN-BARBERO, 2004:98).

Não é raro encontrar consonância entre os argumentos dos autores e os riscos naturais à enunciação do exótico. Ao tratar de universos socioculturais cujo contato imediato – físico, real – é naturalmente mais difícil para o telespectador, as narrativas de alteridade correriam risco de, ao invés de enunciar, ocultar; ao invés de falar do diferente, empobrecê-lo a partir de representações estereotípicas e de conteúdo redundante. Ao invés de enriquecer nossa experiência, elas “amputariam” nossa capacidade imaginativa, contemplativa e interpretativa.

É esta a perspectiva de Roland Barthes (1980; 2003). Em seu clássico *Mitologias*, o autor utiliza – a nosso ver, de forma um tanto radical – o termo “mito” para se referir às narrativas *empobrecidas* e *empobrecedoras* da realidade. Entre elas, há as que tratam de locais e sociedades distantes – e é neste ponto que, em conformidade com uma suposta ideologia pequeno-burguesa, “o outro, seja qual for, é reduzido ao mito” (BARTHES, 1980:171). Ou seja, reduzido a uma imagem espetacular e simplória que, ao invés de surpreender – portanto, “ameaçar” –, “não constitui doravante nenhum atentado à segurança da nossa própria casa” (1980:172).

Resultado de um modelo econômico e cultural cuja maior característica é “esta incapacidade de imaginar o Outro (...)” (BARTHES, 2003:45), as narrativas de alteridade seriam, de acordo com Barthes, intimamente associadas à ascensão do espetáculo. Além de exuberantes no que concerne à estética, tenderiam a “retirar-lhe a sua história”, fazendo do exótico representado um simples acessório capaz de despertar a curiosidade, ao invés de apresentá-lo como um sistema sociocultural complexo e passível de observação atenta.

Uma das análises de *Mitologias*, que versa sobre a comunicação da cultura do Oriente no mundo ocidental, é especialmente esclarecedora nesse sentido. Segundo

¹² É preciso explicar, mesmo que superficialmente, a noção de estereótipo – que será mais bem trabalhada nas análises posteriores. Tomando como base o raciocínio de Sadek (2008:97-98), podemos compreendê-lo como uma abordagem “caricatural”, a partir da qual personagens, paisagens, cenários e contextos podem ser reconhecidos com facilidade, gerando processos de identificação. Nas análises seguintes, veremos que a narração estereotípica trabalha com múltiplas referências, bem como com a repetição, tendo como propósito cristalizar imagens no olhar do telespectador (2008:121).

Barthes, à hora em que os consumidores têm contato com representações daquela alteridade:

A penetração no Oriente é para eles apenas um passeio de barco sobre um mar azul e sob um sol imprescindível. E esse Oriente (...) é visto aqui totalmente plano, polido e colorido como nos velhos postais ilustrados. (...) O Oriente, desprovido de toda a sua substância, repellido na cor, desencarnado pelo próprio luxo das ‘imagens’, está, enfim, pronto para que o filme o escamoteie devidamente, operação que já lhe estava reservada” (BARTHES, 2003:165).

Adaptando estes raciocínios à questão da ficção audiovisual, podemos dizer que a existência humana seria cada vez mais determinada – e conduzida – pelo consumo imediato e ininterrupto de imagens que passam a falar de si mesmas e dos mesmos assuntos – e de forma empobrecida e superficial –, ao invés de auxiliarem na compreensão do real complexo, mutável e sempre renovável. Ideia semelhante à que Flusser (2008) trabalha quando afirma que as imagens técnicas têm o potencial de “vedar os olhos” do homem em relação a seu próprio cotidiano. Questão que, certamente, ganha contornos mais complexos quando se está falando de sujeitos, sociedades e culturas distantes – geográfica ou socialmente – do consumidor-espectador.

O raciocínio que buscamos trazer para uma reflexão centrada nas telenovelas concentra seus questionamentos, sobretudo, na hipótese crítica de que as imagens difundidas nestes produtos mais nos *distanciariam* que aproximariam do real – não apenas por distorcê-lo à hora de adaptá-lo ao discurso midiático, como também por promover deslocamentos de tradição capazes de anular a “aura” ou autenticidade (BENJAMIN, 1996) dos fenômenos e elementos culturais representados. São os riscos que as experiências de consumo do ficcional exótico brasileiro, destas narrativas de alteridade contemporâneas, podem trazer àqueles que o consomem.

Vê-se, portanto, que uma problemática dupla se delineou ao longo deste tópico: por um lado, as imagens difundidas em larga escala nas mídias audiovisuais tenderiam, cada vez mais, a se distanciar do real e falar de si mesmas; por outro, a tendência geral seria a de que o outro figure nas narrativas de alteridade contemporâneas mais como espetáculo, como acessório e atrativo para o consumo, do que como sujeito reconhecido como tal, passível de análise aprofundada – e esta é a consequência natural dos fenômenos e movimentos que conduziram as sociedades rumo à espetacularização e à

hipervalorização da aparência. Qual seria, então, o resultado desta combinação no eixo da telenovela brasileira – mais precisamente, no contexto de seu consumo?

6.2. TELENOVELA, CONSUMO E CONHECIMENTO

Desde a etapa de levantamento histórico da trajetória da telenovela no Brasil, identificou-se a ficção audiovisual como um dos mais duradouros e comercialmente populares gêneros da mídia nacional. Ter isto em mente naturalmente conduz a discussão rumo a um dos fenômenos socioculturais e econômicos mais corriqueiros – e, ao mesmo tempo, significativos – da sociedade contemporânea: o consumo de imagens, com todas suas nuances e problemáticas. Cabe a nós, agora, inseri-lo no campo das narrativas e compreender em que medida seus mecanismos agem em consonância com a lógica de hipertrofia visual nos produtos da mídia.

Comumente associado à incitação do impulso, à ação compulsiva, à repetição de padrões e à reação imediata a estímulos publicitários os mais diversos, o ato de consumir, de maneira análoga às práticas de narração, sempre acompanhou as sociedades e forneceu bases para a transmissão de diversas tradições, de acordo com Canclini (1995).

Ao estudá-lo de forma aprofundada, o autor percebeu que, mais do que símbolo de uma época em que o acúmulo de objetos significa a satisfação (efêmera) de ímpetos pessoais (efêmeros), o consumo pode ser um meio de socialização e perpetuação de saberes das sociedades e épocas – sobretudo no campo das apropriações simbólicas e de bens culturais imateriais. Sob esta perspectiva de natureza mais positiva, que leva em conta o potencial comunicativo dos objetos vendidos e comprados no mercado cultural,

El consumo es visto no como la mera posesión individual de objetos aislados sino como la apropiación colectiva, en relaciones de solidaridad y distinción con otros, de bienes que dan satisfacciones biológicas y simbólicas, que sirven para enviar y recibir mensajes (CANCLINI, 1995:53).

A visão de Canclini se direciona ainda mais quando, ao observar a presença da cultura de consumo nas sociedades – subdesenvolvidas ou do Primeiro Mundo –, aponta-se a possibilidade de ele, se bem utilizado, ser um vetor de fortalecimento da cidadania. Isto porque, segundo o autor, a conscientização social a partir de uma

“racionalidad integrativa y comunicativa” (CANCLINI, 1995:45) pode florescer a partir do contato com produtos simbólicos que enunciam culturas, narrativas, saberes e conhecimentos de interesse público.

A solução, portanto, seria conseguir vincular consumo e cidadania, reorganizando o mercado de forma a tornar este “un lugar de valor cognitivo, útil para pensar y actuar significativa, renovadoramente, en la vida social” (CANCLINI, 1995:55); um ambiente, enfim, em que a informação cultural circule, materializada na forma de objetos, bens ou narrativas, de forma a “hacer más inteligible un mundo donde lo sólido se evapora” (1995:48) – ou seja, fazer mais compreensível um mundo múltiplo e, ao mesmo tempo, efêmero e confuso em seus valores e dissonâncias culturais.

A perspectiva de Canclini, porém, recai em certa ingenuidade ao se observar a forma com que o consumo é apropriado como valor e comportamento desejável na sociedade contemporânea. Assim como não nos é suficiente negá-la veementemente, também não se pode assumir todo processo de consumo da contemporaneidade como positivo e relevante do ponto de vista da formação cultural e da aquisição de conhecimento.

Diante dos meios eletrônicos de comunicação e da produção industrial de bens culturais, por nós já discutidas no tópico anterior, se tornaria mais fácil enxergar os contornos do consumismo nu e cru – e da conseqüente inserção do consumidor na “enxurrada de imagens” da pós-modernidade – que a promoção da apropriação crítica e consciente dos produtos culturais. E a telenovela, como gênero expoente do audiovisual brasileiro, não foge à regra ao se inserir neste processo de apropriações problemáticas – sobretudo ao falar do exótico, cujo processo de recepção, interpretação e compreensão, como já vimos, é ainda mais problemático que aquele viabilizado pelo contato com a informação cultural próxima.

Ao mesclar, em suas tramas, imagens de universos próximos e de mundos culturais relativamente distantes, apontando leituras pré-fabricadas da realidade, a ficção televisiva corre risco de se tornar exemplo de um consumo pouco contributivo à formação do público. No caso da recepção de representações estereotípicas ou empobrecidas do outro, haveria o risco de o telespectador, ao invés de procurar contatos diretos e presenciais com o outro, acostumar-se às imagens repassadas por meio das mídias e a elas se ater à hora de desenvolver olhares sobre a realidade.

A perspectiva de Baitello (2005a; 2005b) é enriquecedora nesse sentido. Ao analisar as distinções entre as imagens “endógenas”, resultantes de processos mentais de abstração e reflexão, e as “exógenas”, produzidas por aparatos técnicos, o autor aponta que a priorização da imagem como instrumento de comunicação possui graves consequências (2005a:21).

A mais crítica delas: gradativamente, as imagens técnicas, que propõem oferecer um contato mais rápido com a realidade e demandam menor tempo de leitura e análise, tendem a desestimular e, pouco a pouco, subjugar as capacidades imaginativa e criativa humanas:

Quanto mais proliferam as imagens externas, propondo-se como substitutivas das coisas, das casas, das cidades, dos corpos, tanto mais atrofiam as imagens internas, tanto mais se intimidam, tanto mais se restringem a apenas repetir. O visível desequilíbrio ecológico da comunicação crescentemente iconizada consiste, portanto, em uma amputação do útero das imagens. (BAITELLO, 2005a:25)

Viver-se-ia, portanto, mais “por procuração” que por experiências próprias, gerando uma espécie de atrofia na capacidade de produzir e processar imagens mentais resultantes do contato físico/direto com o real. Uma das consequências imediatas é, em alusão às questões já abordadas da negação da alteridade, que a imagem, por vezes, “já não representa um papel de mediação com o outro (...). A tela não é um mediador entre mim e os que me são apresentados por ela (...). Vejo-os, mas eles não me veem” (AUGÉ, 2006:114).

Outro ponto crítico, de acordo com o teórico Zygmunt Bauman (2005:18), é que, por conta da padronização das abordagens e representações, cada vez mais a linha que separa consumidores e objetos de consumo perde sua consistência. A reversão de papéis, em que o sujeito “outro” e toda sua complexidade sociocultural são tornados mercadoria disposta nas prateleiras da sociedade espetacular, é outro sinal de que se tornou imperativo:

Exigir das criações culturais que aceitem o pré-requisito de todos os produtos de consumo anteriormente considerados legítimos: que se legitimem em termos do valor de mercado (e, com certeza, de seu valor de mercado atual) ou pereçam. (BAUMAN, 2005:80)

Este processo de “mercantilização” das essências, tradições e saberes culturais – e, às vezes, até dos *sujeitos* que as produzem, como vimos há pouco –, que evidencia a imposição da lógica da cultura de consumo sobre as produções simbólicas humanas mais significativas, é rico em estudos e reflexões. Talvez a mais clássica de todas, e mais frutífera a nossa discussão sobre a ficção televisiva, seja a feita por Walter Benjamin (1996) em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, cuja discussão a respeito da inserção da arte e da tradição no contexto das mídias (sobretudo as visuais) permanece atual e inquietante até os tempos atuais de comunicação digital e interativa.

Todo o raciocínio do autor está centrado em um conceito fundamental: a *aura*. Ao observar que, na contemporaneidade, os processos de reprodução de produtos e mercadorias se tornaram regras básicas do mercado cultural – raciocínio de fácil associação ao que Bauman traça a respeito da mercantilização da cultura –, ele alerta para o fato de que a aura, esta “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais” (BENJAMIN, 1996:170), está perdendo força diante da multiplicação desmedida de cópias das obras de arte.

Isso porque, ao mesmo tempo em que as possibilidades de reprodução se ampliaram, tornando a exposição destas obras mais fácil – e, portanto, seu conhecimento por parte dos mais variados públicos e sujeitos contempladores –, há o risco de que os conteúdos reproduzidos se “emancipem” de seu uso ritual; a saber, se desprendam de sua essência. Por isso, segundo o autor, pode-se falar em um complexo e problemático fenômeno de deslocamento da tradição, que traz impactos diretos sobre a natureza da contemplação da arte:

Podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial (BENJAMIN, 1996:168).

Na realidade, as ideias de Benjamin vão muito além do campo da produção artística clássica – e encontram aderência, também, em nossa reflexão a respeito da enunciação do outro no audiovisual de ficção. Tomando a aura como a “essência”, o “aqui e agora” dos universos culturais representados, pode-se identificar a telenovela como um campo em que o processo de deslocamento da tradição se desenvolve de

forma tão intensa como nas obras expostas nas salas de museu – e, talvez, de forma ainda mais crítica, por resumir a historicidade, a singularidade e o sem-número de imagens, códigos e textos de mundos culturais definidos (a *aura* destes, enfim) em torno dos capítulos de uma trama de ficção que tem como “missão” básica o entretenimento massivo.

De forma resumida, portanto, podemos simplificar a argumentação aqui feita em algumas considerações centrais sobre a relação entre a telenovela, o fenômeno de consumo e o processo de aquisição de conhecimento. São elas, nesta ordem: a) O consumo, ao mesmo tempo em que processo essencial à constituição das identidades e, até, à formação de consumidores-cidadãos, também pode reproduzir uma lógica baseada na apropriação excessiva de imagens e na conseqüente atrofia da experiência concreta de contato com o outro; b) A telenovela, por ser gênero de inegável potencial enunciativo no Brasil, é instrumento capaz de tornar o outro e sua cultura mercadorias; e c) Este mesmo outro representado pode perder sua aura ou essência, seu “aqui e agora”, ao ser deslocado da tradição à narração midiática, que descontextualiza e, às vezes, até empobrece as imagens da cultura que é objeto de representação.

Tais reflexões são essenciais a uma compreensão plena do fenômeno de enunciação da alteridade na telenovela brasileira. É certo que não invalidam, de maneira alguma, toda a argumentação feita até agora a favor da hipótese de aplicabilidade da telenovela no eixo da informação cultural midiática; na realidade, complementam-na e a tornam menos ingênua ao apontar que, mesmo quando bem elaborada e utilizada para fins complementares à função de divertimento, a ficção seriada não deixa de ser um produto de comunicação intimamente associado às leis e imperativos do mercado. Portanto, não consegue escapar dos ditames e da lógica de um sistema de trocas e interações perpassado por um consumo que nem sempre se apresenta como enriquecedor do ponto de vista da obtenção de conhecimento.

Nossa visão é a de que, não obstante os exemplos positivos de enunciação cultural na ficção até agora já apontados, há, em determinadas obras e cenas, tendência ao empobrecimento do outro nas abordagens da telenovela. Universalizado a partir de matrizes e padrões da indústria cultural, o conteúdo sociocultural associado ao estrangeiro é, por vezes, mergulhado nos clichês estéticos e estereótipos, ao invés de ser utilizado como um instrumento de enriquecimento da experiência humana a partir do contato com maior diversidade de universos, mundos, costumes e saberes.

Certamente, a posição correta diante do fenômeno de figuração da alteridade na telenovela não é a de adotar as leituras apresentadas neste capítulo de forma unânime, tampouco a de considerar, somente, as potencialidades informativas do discurso da ficção; está-se, sobretudo, diante de um pacote de referências críticas, que exprime uma visão diferente a respeito dos fenômenos de consumo e apropriação do conteúdo cultural exótico.

Ao considerar como dados e consolidados fenômenos da contemporaneidade como a hipervalorização das imagens, a ascensão do espetáculo como valor máximo da humanidade, a tendência das narrativas midiáticas à repetição e ao estereótipo e, nas entrelinhas, uma recepção eminentemente passiva por parte do público telespectador, tal postura não deve, certamente, ser tomada como verdade absoluta; deve, sim, ser tida como uma leitura alternativa para entender os processos de significação na ficção televisiva.

Nossa intenção é, nas páginas seguintes, cruzar tais perspectivas às questões trabalhadas em capítulos anteriores na análise de mais quatro cenas das telenovelas “Caminho das Índias” e “Duas Caras”. Olhando atentamente a seus processos de representação, seu discurso, suas personagens e suas principais características estéticas, tentaremos observar se o exótico da telenovela, de fato, “perde sua singularidade e agoniza”, nas palavras de Baudrillard (1997:128), reproduzindo um sistema de difusão de conteúdos redundantes que em nada pode contribuir para a compreensão e reconhecimento da diferença, ou se, de alguma maneira, pode servir como mediação e instrumento de enriquecimento da vivência humana da alteridade.

6.3. A IMAGEM QUE VALE MIL PALAVRAS – OU NÃO

De forma complementar às observações de cenas anteriores, serão analisadas, agora, quatro sequências – duas de cada telenovela – que exprimem, de forma prática, as reflexões desenvolvidas neste capítulo. De “Caminho das Índias” (2009), foram selecionadas “Casamento de Maya e Raj”, exibida no capítulo de 20/03/2009, e “Maya dança para Raj”, veiculada em 21/05/2009. “Duas Caras” (2007), por sua vez, terá sua narrativa analisada com base nas sequências “Discussão entre Juvenal e Evilásio”, do capítulo de 18/03/2008, e “Tentativa de linchamento de Dália, Bernardinho e Heraldo”, que foi exibida em 21/02/2008.

6.3.1. “Maya dança para Raj”

Remando contra a maré nas formas de abordagem dos relacionamentos amorosos no horário das 21h da Rede Globo, a telenovela “Caminho das Índias” optou por seguir a cartilha do mundo cultural indiano e evitar a exposição de momentos de intimidade dos casais do núcleo “exótico”. No núcleo brasileiro, os romances e cenas de sexo e erotismo figuraram normalmente, porém, à hora de versar sobre os dramas amorosos de casais como os protagonistas Maya (Juliana Paes) e Raj (Rodrigo Lombardi), preferiu-se permanecer no plano das insinuações e menções sutis.

Mais que por puritanismo, a opção da autora Glória Perez refletiu uma preocupação em dar prioridade para a abordagem de temas socioculturais externos – além de um seguimento à risca dos preceitos da cultura indiana, segundo a qual as manifestações de afeto de um casal não ocorrem em locais públicos ou mesmo na residência, que é compartilhada por vários núcleos familiares, e sim, apenas, dentro de seus aposentos; e com maior discrição. Não apenas o sexo, mas mesmo gestos simples, como beijos, declarações e carícias, são restritos a momentos a dois.

A cena que se pretende analisar aqui, ocorrida logo após o casamento de Ravi (Caio Blat) e Camila (Ísis Valverde) – analisado anteriormente –, tem cerca de cinco minutos de duração e mostra um dos raros momentos de intimidade real do casal Maya e Raj na narrativa da telenovela. A principal contribuição da sequência, marcada pela exploração sutil do erotismo e de referências socioculturais diversas, é trazer à tona a discussão sobre a padronização dos discursos culturais contemporâneos, além de apontar a atualidade e presença da linguagem melodramática nos produtos recentes de ficção seriada.

Assim que chegam do casamento de Camila e Ravi, Maya e Raj trocam olhares carinhosos e seguem para seu quarto, onde começam a conversar sobre as memórias do dia do próprio casamento, que vieram à tona na cerimônia do dia. Em seguida, Raj faz um pedido bastante comum entre os casais indianos: pede a Maya para que dance para ele. Nessa hora, ao invés de uma canção indiana, entra em cena o áudio de “I’m In The Mood For Love” – canção de Jimmy McHugh e Dorothy Fields imortalizada na voz de Frank Sinatra, aqui cantada pelo ator e cantor brasileiro Daniel Boaventura.



Figura 7. Maya (Juliana Paes) seduz o marido Raj (Rodrigo Lombardi) com dança tradicional

A partir daí, inicia a sequência da dança – que encerra com uma sutil cena de sexo do casal, cuja maior característica é a exploração da sensualidade do exótico hindu. Maya inicia sua performance sob o olhar apaixonado de Raj, que permanece sentado no sofá, assistindo à esposa sem dar uma única palavra. Ao som de uma canção típica do País, que entra em substituição a “I’m In The Mood For Love”, a protagonista faz movimentos cuidadosos com o corpo, sorrindo de maneira sugestiva. Ao mesmo tempo, alguns *takes* tentam mostrar o ambiente do quarto, repleto de signos indiciais do exotismo, cuja iluminação reforça o caráter erótico da cena.

Após alguns minutos, Raj avança sobre a esposa e o casal começa a se beijar – a sonorização, então, volta a ser a de “I’m In The Mood For Love”, como que demarcando a fronteira entre o exotismo da dança e o romantismo familiar. A sequência encerra em *slow motion*, com Maya e Raj trocando beijos no pescoço e tirando algumas das peças de roupa, adereços e joias da personagem feminina – em alusão sutil ao sexo, sem nudismo ou referências explícitas.

Com poucos diálogos – somente algumas declarações de amor prévias à dança – e um investimento estético cuidadoso, a sequência em questão faz retomar o raciocínio a respeito da permanência de códigos comuns às narrativas folhetinescas, mesmo nas tramas de ficção contemporâneas que tratam do exótico. “Caminho das Índias”, apesar de seu forte investimento em locações externas e em abordagens de costumes e tradições diferentes do brasileiro, não deixa de ser uma trama focalizada no romance; primeiro entre Maya e Bahuan (Márcio Garcia), depois entre Maya e Raj. Por isso, não

raro, suas cenas mesclam a alteridade e a proximidade cultural de maneira mais clara e identificável que em telenovelas como “Duas Caras”.

Se retomarmos o pensamento de Sadek (2008) a respeito da estrutura das tramas ficcionais, que promovem aproximações constantes entre o telespectador e a intimidade de suas personagens, a sequência em questão pode ser identificada como um dos momentos em que a linguagem melodramática – intimamente associada à manutenção de padrões estéticos da indústria do audiovisual televisivo brasileiro – se sobrepõe à alteridade na telenovela de Glória Perez.

Outros elementos estéticos ajudam a reforçar a conformidade da cena aos padrões estéticos da cultura de massa nacional: a utilização de um clássico do cancionero popular norte-americano para embalar as carícias de um casal indiano, os ângulos fechados da câmera em torno dos corpos das personagens e o ambiente à meia luz, por exemplo, poderiam (e *costumam*, inclusive), sem grandes adaptações, marcar presença em tramas que abordam a vida urbana das grandes cidades brasileiras; outra oportunidade para enxergar a inserção do familiar dentro do exótico, no intuito de estabelecer padrões de diferença sem comprometer a inteligibilidade (WOODWARD, 2000) da enunciação cultural.

O cuidado estético com a ambientação do quarto figura como o principal instrumento de representação do exótico dentro da cena. Em alguns momentos, o olhar proposto pela câmera se atém a elementos cenográficos que indicam que se está em um uma residência da Índia – velas, janelas de arquitetura hindu, papéis de parede estilizados, trajes jogados pelo cômodo. A tradição também é reforçada na dança de Maya para seu marido, reproduzindo um costume local e utilizando-o como porta de entrada para uma abordagem tipicamente ocidental – a do erotismo e do romantismo de folhetim televisivo. A abordagem do exótico, porém, dificilmente vem separada de elementos de familiaridade associados ao sentimentalismo e à lógica dos relacionamentos amorosos e afetivos. Fazemos coro a tal ideia nos embasando, entre outros, no raciocínio de Heloísa Buarque de Almeida (2003:209), para quem:

A novela expõe os espectadores a mundos e situações por vezes muito distintos daquilo que eles vivem, como eles próprios reconhecem, mas ao fazer isso os familiariza com esses mundos que parecem ser de início tão distantes dos seus. Ao mesmo tempo, usa de sentimentos e relações sociais (...) que permitem a compreensão de todas essas

situações, mesmo quando referidas a universos sociais muito distintos daquele vivido por cada espectador.

Por outro lado, é preciso repensar qual tipo de experiência de consumo da alteridade é permitida por cenas como esta. Como já argumentamos, o amor e o romance são utilizados por figurarem como “linguagens universais” na sequência de Maya e Raj – o que torna a alteridade mais um objeto de consumo que um universo complexo a ser explicado nas imagens da televisão. A ausência de profundidade dos diálogos – em que pouco ou nada se explica sobre o costume de as esposas dançarem para os maridos na Índia, por exemplo – e a conseqüente sobreposição do visual sobre o textual são indicativos de relevância desta questão.

Está-se, enfim, diante de um dos casos em que a enunciação de informação cultural perde consistência por conta da presença imperativa das imagens destinadas a um consumo menos atento; ou seja, vinculadas à lógica melodramática de apelo sentimental e incursão nas intimidades, ao invés da exploração de questões culturais e sociais capazes de auxiliar a aquisição de conhecimentos sobre a alteridade por parte do público telespectador.

6.3.2. “Tentativa de linchamento de Dália, Bernardinho e Heraldo”

Um jovem homossexual se apaixona pela melhor amiga – que foi apoiada por ele para sair do mundo das drogas e passou a investir para conquistá-lo. Ao mesmo tempo, ela já tem um caso com um outro rapaz heterossexual. Diante do impasse de ter que escolher com quem ficar, Dália (Leona Cavalli) convida Bernardinho (Thiago Mendonça) e Heraldo (Alexandre Slavieiro) para viver uma relação a três. Morador da Portelinha, a favela pacificada de “Duas Caras”, o bem-resolvido triângulo amoroso é ameaçado por um único inimigo: a evangélica e também membro da comunidade Edivânia (Suzana Ribeiro), que convoca seus amigos de igreja – contra a vontade do pastor Lisboa (Ricardo Blat) – a lutar contra a “indecência” do casal-trio.

A abordagem da intolerância e do fanatismo religioso, resumida na imagem de Edivânia, para surpresa geral, causou mais polêmica que a relação a três de Dália, Bernardinho e Heraldo. A Rede Globo e o autor Aguinaldo Silva foram acusados de denegrir a imagem da comunidade evangélica brasileira – o que ganhou coro, sobretudo, por conta da guerra por audiência travada a partir de 2007 entre a Globo e a Rede

Record, cujo proprietário, o bispo-empresário Edir Macedo, também preside a Igreja Universal do Reino de Deus.

Uma das cenas mais representativas desta crise, que optamos por analisar, é a exibida no capítulo de 21/02/2008, em que, descontrolada, Edivânia convoca vários moradores para “extirpar o demônio da terra” – em referência ao casal-trio. Em uma das sequências mais violentas e polêmicas da trama, que marcou pico de audiência de 42 pontos e durou mais de seis minutos, um grupo de evangélicos tenta linchar Dália, Bernardinho e Heraldo, para a surpresa e revolta de amigos e familiares, do líder Juvenal Antena e até de outros membros da comunidade religiosa da Portelinha, como Ezequiel (Flávio Bauraqui).

Nesta etapa da trama, Dália está grávida de um dos rapazes e começa a preparar a casa para a chegada do filho. A cena inicia quando Ezequiel, que já sabe das ideias de Edivânia, vai chamar Bernardinho no restaurante em que ele trabalha, afirmando tratar-se de um assunto urgente. O cozinheiro é, então, surpreendido com a notícia de que Dália e Heraldo serão ameaçados na própria casa. Assustado, ele decide ir até lá. “Essa gente é capaz de cometer barbaridades dizendo que é em nome de Deus!”, avisa Ezequiel.

Com a Bíblia em mãos, Edivânia surge andando pelas ruas da Portelinha junto a alguns de seus “irmãos”. De maneira afetada e gesticulando de forma enfática, a evangélica diz: “Vamos extirpar o demônio da terra; ao santo combate, irmãos! (...) Quem for por Deus que me acompanhe, pois eu sou instrumento da sua implacável Justiça!”, grita.

Sem saber do grupo que se aproxima de sua casa, Dália se declara para Heraldo no quarto, dizendo sentir “muita gratidão” pela Portelinha, que a acolheu e permitiu se livrar das drogas e conhecer seus amados. É quanto uma pedra atinge a janela e surpreende o casal, que vai à varanda e avista os fanáticos. “Agora chegou o degenerado”, diz Edivânia a Heraldo, primeiro a sair da residência. “Vamos tirar o demônio desse teu corpo sujo pelo pecado... e vai ser debaixo de pau e pedra!”, complementa.

Sob as ofensas de “pecadora” e “corruptora de almas”, Dália tenta se defender, mas logo ouve dos moradores que “casal a três” é “pouca vergonha”, que a Portelinha “não é lugar de ‘baitola’ [gay]”, que a criança que ela esperava não poderia ter “dois pais”, como o casal-trio queria que fosse. E Edivânia, descontrolada, acusa Bernardinho

e Carlão (Lugui Palhares), outro morador local, de terem um caso, afirmando que “homem com homem”, “beijo gay”, é coisa de “degenerado”.

Em seguida, os moradores começam a brigar, utilizando pedras e pedaços de pau. Heraldo recomenda que Dália entre em casa novamente, mas, antes disso, Ezequiel grita, em resposta às acusações dos demais evangélicos: “Quem não tem pecado, que atire a primeira pedra!”. Edivânia atira, então, uma pedra, que acerta Dália na cabeça, e dá ordem de ataque, no intuito de “pegar a serpente amaldiçoada que envenenou esses desgraçados”.

Bernardinho ainda tenta dissuadir a fanática, alegando que “o mal está no preconceito, na intolerância e na violência”, mas sem sucesso: o grupo invade e depreda a residência do casal-trio. Enquanto isso, Dália consegue escapar e seu filho nasce no meio de um matagal vizinho à favela. Ao mesmo tempo, como que em um estado de transe, com os olhos fechados e voz afetada, Edivânia, com a Bíblia em mãos, diz que o “altar dos pecados” – a cama do trio – deve ser destruída, e começa a esfaquear o colchão. O quebra-quebra só para quando Juvenal Antena chega atirando para o alto, junto a seus capangas, perguntando o que estava acontecendo ali.



Figura 8. Bíblia em mãos, Edivânia (Suzana Ribeiro) lidera depredação na casa de Dália (Leona Cavalli)

A cena em questão expõe um dos pontos mais polêmicos no que concerne às estruturas de representação do real na imagem audiovisual: a produção e disseminação de estereótipos. Assim como boa parte dos conceitos trabalhados até agora, este possui

autores que o enxergam tanto positiva quanto negativamente. Para Sadek (2008), por exemplo, as imagens estereotípicas são essenciais por facilitar a compreensão e os processos de projeção e identificação vivenciados pelo público receptor – que, mesmo diante de narrações de alteridade, precisa e depende de estruturas básicas de reconhecimento para compreender a mensagem que lhe é apresentada na televisão.

Da mesma forma, Sponholz (2009) propõe, citando Lippman (1964:71), que os estereótipos são uma espécie de “retrato do mundo”, a partir do qual “adaptamos os nossos costumes, nosso gosto, nossas capacidades, nosso consolo e nossas esperanças” (SPONHOLZ, 2009:94). Um dos aspectos centrais do estereótipo, nesse sentido, é que sua imagem não é necessariamente falsa; contém, na verdade, elementos verificáveis do mundo exterior, que, no entanto, são (*podem ser*) tratados como dados fixos, imutáveis e abrangentes, não o sendo:

Estereótipos também são uma estratégia de conhecimento. Como não se pode acolher todas as informações enviadas pelo mundo exterior, escolhe-se alguns aspectos através de um modelo que lhes confere sentido, as torna interessantes e úteis (SPONHOLZ, 2009:94).

Nada muito diferente, certamente, do que já discutimos a respeito das narrativas (orais, escritas, visuais ou até hipertextuais) em geral – que certamente não são, para a decepção dos defensores do cânone da objetividade dos relatos informativos, retratos fiéis e fidedignos do real, a despeito dos esforços para atingi-lo.

Há, portanto, uma relação mais íntima do que se poderia supor entre narração e estereótipo – assim como a primeira “não apenas representa a realidade, mas também a coloca dentro de algum tipo de lógica, organizando os fatos, pessoas e acontecimentos dentro de uma narrativa dentro da qual o sentido pode acontecer” (MARTINO, 2010:41), sentido este naturalmente restrito em relação à complexidade do mundo concreto, o estereótipo também é um sistema – ou uma *estratégia* – natural de classificação e organização de conhecimentos, servindo para um melhor entendimento do homem em relação à infinidade de fenômenos que o cercam.

Porém, é possível ir além e pensar nos possíveis riscos que a utilização do estereótipo como forma primordial de “conhecimento” assume à hora de sua inserção nas narrativas que versam sobre o outro. Ao apresentar ao consumidor-telespectador imagens por vezes simplificadas – mas não apenas isso, já que tal processo é

ontologicamente imperativo em todo trabalho de representação – e “empobrecidas” de um real desconhecido e distante, geográfica ou culturalmente, dele, tal processo tende a fomentar visões menos profundas e, sob uma perspectiva mais crítica, até distorcidas a respeito do contexto que é objeto da narração – sem, muitas vezes, haver chance de uma verificação empírica por parte do espectador.

Na cena de “Duas Caras”, ao menos duas figuras centrais de alteridade – a comunidade da Portelinha e, ao mesmo tempo, a comunidade evangélica da Portelinha – são apresentadas na cena em questão. São exóticos do ponto de vista sociocultural, que, em vários momentos, se entrecruzam, propondo representações cristalizadas a respeito dos supostos moralistas religiosos da favela e de sua relação com os demais personagens e núcleos da comunidade.

Com base no raciocínio anteriormente levantado, a personagem de Edivânia é um dos pontos centrais da formação de um estereótipo sobre o evangélico morador da favela carioca: por motivos que transcendem esta análise, este “outro” é apresentado como ícone de extremismo, ignorância, puritanismo e até violência – que, por sinal, a todo momento se apresenta como algo estranho à rotina dos moradores da Portelinha – no núcleo pobre da telenovela.

A repercussão na imprensa da atitude da personagem, que chegou a atentar contra a vida de Dália, Bernardinho e Heraldo na cena em questão, foi ampla e polêmica. Segundo publicações da época, o setor de atendimento ao telespectador da Rede Globo registrou aumento considerável no volume de reclamações sobre a trama das 21h. Em resposta ao que considerou uma ofensa à comunidade religiosa brasileira, a TV Record fez uma série de reportagens questionando a suposta “militância anti-evangélica” de “Duas Caras” – o que foi veementemente negado por Aguinaldo Silva e Wolf Maya, que estavam à frente da obra.

A personagem de Edivânia ganhou espaço na mesma medida em que a participação do núcleo mais “correto” de religiosos da Portelinha, sob o comando de Ezequiel e do pastor Lisboa, foi deixado de lado. Em entrevista ao jornal O Estado de S. Paulo em 20 de janeiro de 2008 – portanto, pouco antes da exibição da cena aqui analisada –, Aguinaldo anunciava mudanças no núcleo evangélico, e chegou a afirmar que foi “obrigado” a tirar o foco da abordagem de cima do grupo do pastor Lisboa. Isso porque, segundo ele, essa trama era “a única que me obrigava a ser politicamente correto”. A mudança de eixos em “Duas Caras” ocorreria, de acordo com o autor,

porque ela “é uma novela politicamente incorreta, e os crentes [...], de tão perfeitos, ficaram chatos.”¹³

Em seu blog, Aguinaldo também tentou justificar a abordagem dada naquela cena. A intenção era “mostrar que não há igrejas melhores nem piores, mas que são péssimas quaisquer formas de fanatismo ou de preconceito”. Tal perspectiva, porém, recaí em certa ingenuidade à hora em que “Duas Caras” insere a abordagem da comunidade evangélica dentro da favela da Portelinha. Apontando Edivânia como figura de liderança dentro do grupo, a narrativa busca, a partir de uma leitura preferencial, nos termos do teórico Stuart Hall, legitimá-la como padrão a ser seguido por seus colegas e “seguidores”.

A caracterização da personagem, replicada nas demais personagens que figuram na cena de deprecação da casa de Dália, Bernardinho e Heraldo, reforça alguns clichês comumente associados às correntes mais fundamentalistas da comunidade evangélica – os trajes compostos por saias compridas e blusas de manga comprida, a Bíblia sempre em mãos, o linguajar altamente baseado em termos como “irmão”, “demônio”, “Satanás”, “purificar” e “degenerados”, entre várias outras referências.

A forma com que Edivânia se comporta, ignorando os avisos e recomendações de Ezequiel, Bernardinho e até de alguns poucos membros de seu grupo de apoio, indica uma postura de totalitarismo e intolerância que é reforçada durante a invasão e deprecação da residência do casal-trio. Em poucos momentos, sua ação é sequer questionada ou dramatizada pelos participantes da tentativa de linchamento. Abordagem que encontra aderência nos raciocínios de Sadek (2008:68), para quem a telenovela contemporânea trabalha mais sobre o *espetáculo*, superficial e baseado na visualidade, que sobre o *drama* aprofundado.

Diferentemente de outras cenas analisadas nos capítulos anteriores, não se encontra, aqui, algum tipo de preocupação em levar à prática a perspectiva de Aguinaldo de mostrar outros tipos de religiosidade e a reação de outros grupos e fiéis diante do extremismo de Edivânia – o que estaria em consonância com a ideia da existência de informação cultural relevante e aprofundada no seio da ficção seriada.

Há, apenas, uma breve declaração de Bernardinho, já reproduzida anteriormente, em que ele fala que o mal daquela situação criada por Edivânia era a intolerância, o

¹³ Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos,a-portelinha-ve-a-portelinha,112138,0.htm>>, acessado em 24/08/2011, às 22h32.

preconceito e a violência. A confusão só é encerrada após a chegada do líder Juvenal Antena ao local, armado e junto a seus capangas – novamente dando a ideia de um “poder paralelo” na representação da comunidade da favela carioca, já discutida em análises anteriores.

Em 21 de março de 2008, um mês após a transmissão da sequência de tentativa de linchamento, a atriz Susana Ribeiro, intérprete de Edivânia, concedeu entrevista ao Jornal da Tarde. O posicionamento dela era o de que, embora fosse uma representação generalista da comunidade evangélica, sua personagem não deveria ser entendida como um estereótipo – e sim, como um dos vários “subpadrões” internos àquele grupo social. Diz Susana:

Acho bom lembrar sempre que estamos falando em ficção. A personagem sempre tem uma função dramática além de suas características específicas. Edivânia tem a função e as características dela. É através dela que estamos discutindo o preconceito e a intolerância. A Edivânia é evangélica e não os evangélicos são a Edivânia. É uma diferença básica.¹⁴

Tal perspectiva, a nosso ver, não é suficiente para explicar, justificar ou mesmo tornar mais rica a representação dos evangélicos da Portelinha na cena em questão. Mais uma vez, fica em evidência que a enunciação cultural (por consequência, a exposição de conhecimento e informação), embora presente em diversas etapas e sequências das obras de ficção televisiva, nem sempre é escolhida como suporte para a produção de discursos ficcionais de relevância. E torna-se mais viável, também, a possibilidade ou hipótese de o discurso da ficção “vender” perspectivas e olhares a seu público telespectador; fica mais claro, enfim, seu potencial de, ao enunciar a alteridade, colaborar para a difusão em massa de estereótipos e leituras preferenciais que expõem um outro cada vez mais simplório e espetacularizado, “desprovido de toda a sua substância” (BARTHES, 2003:165).

6.3.3. “Discussão entre Juvenal e Evilásio”

¹⁴ Disponível em: <<http://txt.jt.com.br/editorias/2008/03/21/var-1.94.12.20080321.2.1.xml>>, acessado em 18/08/2011, às 16h10.

Durante toda a história de “Duas Caras”, a figura de Juvenal Antena (Antônio Fagundes) é tida como autoridade máxima na favela da Portelinha. Nem mesmo a Polícia Militar (PM), o governo ou os políticos que surgem por lá conseguem desviar o foco dos moradores do líder, que é considerado dono da última palavra em todas as decisões tomadas na comunidade. Porém, Juvenal tem um pupilo que pretende “roubar” sua posição: é o jovem Evilásio (Lázaro Ramos), que decide concorrer às eleições municipais do Rio de Janeiro como vereador, conquistando um lugar de importância capaz de ofuscar as atenções do líder.

O desentendimento entre os dois inicia quando Evilásio passa a discordar do autoritarismo de Juvenal – que, apesar de manter sua milícia, apelidada de “Os sete anões”, observando as ações da favela para evitar a entrada do tráfico de drogas e da violência, toma decisões sem ouvir a população e trata a associação de moradores como se fosse uma propriedade sua.

Às vésperas do início do período de campanha eleitoral, o líder comunitário descobre que seu pupilo se inscreveu para disputar uma vaga na Câmara Municipal carioca. Ao se deparar com cartazes com os dizeres “Juvenal mata a cobra e mostra o pau” espalhados pela favela, Evilásio entende que conquistou a antipatia de Juvenal e que ele também pretende concorrer nas eleições. Decide, então, conversar com ele na sede da associação – é esta cena de diálogo, que se desenrola em cerca de quatro minutos, que pretendemos analisar.

Assim que se senta para conversar com seu tutor, Evilásio propõe que, já que ambos pretendem ocupar o mesmo assento na câmara, o melhor seria desenvolver uma disputa de voto de “cara limpa”. Juvenal aceita a proposta e diz que o “pacto de paz” é a melhor opção, porém é questionado sobre suas reais intenções nas eleições por Evilásio. Em resposta, assume ter se candidatado somente para desafiar – “enquadrar”, nos termos de Juvenal – o ex-pupilo. Vale destacar que, após este momento, ambos param de manter contato; a reconciliação só ocorrerá na reta final de “Duas Caras”, quando Juvenal, à frente nas pesquisas de opinião, decide abdicar da disputa e pede para seus eleitores transferirem votos a Evilásio.



Figura 9. Juvenal (Antônio Fagundes) e Evilásio (Lázaro Ramos) decidem disputar votos na Portelinha

Após o fim da conversa, Evilásio sai do escritório e é recebido na porta da associação de moradores por vários moradores, que lhe prestam apoio. Juvenal, então, decide sair e tirar satisfação: “Campanha aqui dentro não, aqui é meu território”, afirma. Evilásio retruca e diz que ali deveria ser “território neutro”, com o consentimento de alguns eleitores seus. Ao que o líder comunitário responde, em tom irônico: “deveria, mas não é. Enquanto eu não quiser, não vai ser”.

Irritado, Evilásio diz não fazer questão alguma de continuar ali e vai embora, deixando os moradores diante de Juvenal. Para surpresa geral, o líder não guarda “ressentimentos” em relação aos eleitores do inimigo; pelo contrário, convida-os a colaborar com sua campanha. “Agora sim, se vocês quiserem me paparicar como tavam paparicando o Evilásio, e ganhar uma cesta básica por causa disso, podem ficar à vontade!”. Em resposta, os moradores começam a conversar com ele, o que dá a entender que foram “conquistados” – ou *domados* – pelo controverso líder da Portelinha.

Novamente, vê-se que a abordagem do exótico sociocultural por meio da favela carioca possui contornos que aliam a alteridade a diversos elementos de familiaridade. Desde o início, com a “reunião a portas fechadas” em que Evilásio e Juvenal fazem um acordo que definirá suas campanhas, faz-se alusão aos processos políticos ditos tradicionais, ocorridos nas esferas formais dos poderes Executivo e Legislativo do País, apontando semelhanças entre estes procedimentos fora e dentro da Portelinha. Tal recurso novamente levanta as ideias de que, nas palavras de Martino (2010:36), “só é

possível estabelecer relações de identidade a partir de um jogo entre o igual e o diferente”.

A mesma lógica orienta a representação do Juvenal Antena autoritário e populista que acaba por despertar a ira de seu próprio sucessor natural. Sua postura de entrar na campanha eleitoral somente para “enquadrar” Evilásio aponta a dificuldade em ceder ou perder qualquer tipo de domínio sobre a comunidade; a alteridade figura na cena na forma com que esse autoritarismo é apresentado em relação aos moradores da Portelinha, tratados como ingênuos, manipuláveis, controlados e até mesmo ignorantes do ponto de vista político.

O polêmico desfecho da cena analisada ajuda a elucidar tal proposição. Qual é, afinal, a dimensão do poder de influência de Juvenal sobre “seu povo”? Ao que tudo indica, trata-se de uma dominação com consentimento do dominado, para usar os termos de Martín-Barbero (2004) – tanto que, assim que recebem a oferta de cestas básicas em troca de votos, os até então eleitores de Evilásio logo trocam de lado. Tal representação – a de um povo humilde, *mas não miserável*, que é facilmente corrompido por uma oferta de alimentos – pode ser analisada sob duas perspectivas.

A primeira é a de que, refletindo processos típicos do mundo político brasileiro, a intenção do autor Aguinaldo Silva foi a de permitir ao telespectador encontrar elementos de familiaridade dentro do “outro” – aqui, representado por Juvenal Antena e o povo da Portelinha – da trama ficcional. Sob esta perspectiva, novamente, a abordagem reforça uma postura comum, embora não hegemônica, de alguns eleitores e candidatos em contextos externos ao universo sociocultural da favela carioca, que, por compor parte de uma suposta “identidade brasileira”, se reproduzem, também, por lá.

Sob uma ótica menos inocente, porém, volta-se a um raciocínio que enfatiza a presença dos clichês estéticos e discursivos, bem como de representações pouco informativas em sentido estrito, mais associadas ao espetáculo e à linguagem folhetinesca que à contribuição na aquisição de conhecimento sobre a alteridade por parte do público telespectador.

Assim como na cena da tentativa de linchamento praticada por uma horda de evangélicos descontrolados, a sequência em questão mostra que “Duas Caras”, embora, nas palavras do próprio autor, seja uma trama que mostra uma favela alto-astral, diferente de outras, já mostradas em novelas, “onde só tem bandido, *freak*, cara tocando

pandeiro ou mulata balançando o traseirão”¹⁵, também atua na formação de olhares pré-determinados sobre um “outro” ainda pouco explorado nas representações midiáticas de ficção – e aqui tomado como ignorante e facilmente manipulável.

Novamente, duas linhas podem auxiliar neste raciocínio. A primeira é pensar na presença da linguagem espetacular, mais afeita a polêmicas, conflitos e situações de apelo emocional e dramático – algo que é certamente atingido ao se mostrar, de forma caricatural e pejorativa, um grupo de eleitores aceitando mudar o voto em troca de uma cesta básica – que a um processo aprofundado de abordagem de mazelas socioeconômicas das favelas, por exemplo.

O outro eixo da reflexão reside no risco de difusão de estereótipos. Com base nas reflexões levantadas a respeito da inclusão da informação cultural na ficção seriada, percebe-se que, em contraposição à ideia de uma representação que prioriza a complexidade, a inter-relação e a abordagem contextualizada dos fenômenos que compõem a realidade – ou seja, “informativa” em suas imagens, como diria Flusser (2008) –, trabalha-se a partir de dualismos e de uma lógica que aponta dominante (Juvenal Antena) e dominados (moradores da Portelinha) como figuras estáveis e fixas nas relações sociais da comunidade. Até mesmo a obediência quase servil de Evilásio, quando Juvenal o manda embora da associação de moradores, afirmando que aquele território pertence a ele, pode ser interpretada como uma representação mais vinculada à manutenção de estereótipos que à ampliação de olhares a respeito do universo sociocultural da favela.

É, enfim, um caso em que a complexa teia de relações de poder existente no mundo concreto é reduzida para caber nas molduras discursivas e estéticas do ficcional televisivo, reforçando a ideia de Bauman (2008:80) segundo a qual toda substância cultural deve ser legitimada em torno de valores de mercado, no intuito de assegurar sua própria existência e continuidade. A favela da Portelinha, sob esta ótica, seria apenas simulacro ou imagem de um mundo muito mais complexo, tornado “consumível” sob os moldes da indústria do audiovisual brasileiro.

6.3.4. “Casamento de Maya e Raj”

¹⁵ Disponível em <http://veja.abril.com.br/241007/p_142.shtml>, acessado em 25/08/2011, às 19h31.

Poucas cenas de “Caminho das Índias” têm a exuberância visual das que mostram os ritos matrimoniais do País ao telespectador. Além de, naturalmente, gerar processos de identificação junto à vivência de alteridade esperada – por conta do compartilhamento cultural e histórico da tradição de casamento entre grande parte das sociedades, a despeito de diferenças locais –, costumam estar associadas a momentos “quentes” das tramas; ou seja, transições de época/etapas, mudanças significativas das histórias e reconfigurações das relações entre as personagens e os núcleos que compõem a narrativa.

Com base nos raciocínios anteriores, porém, é preciso pensar a respeito da figuração deste tipo de sequência, bem como os “usos” da tradição cultural mediatizada, na narrativa da telenovela de Glória Perez. Se, por um lado, a cena matrimonial de Camila e Ravi, anteriormente discutida, contém alguns elementos de enunciação informativa, com uma dimensão algo “pedagógica” em personagens e diálogos que explicam cada etapa da cerimônia, por outro há a possibilidade de a utilização de recursos estéticos chamativos subjugar ou sobrepujar a enunciação cultural e o repasse de conteúdos por meio do texto de ficção.

De forma a ilustrar tal questionamento, tomaremos como exemplo a cena em que ocorre o casamento do par romântico Maya Meetha (Juliana Paes) e Raj Ananda (Rodrigo Lombardi). Exibido ao longo do capítulo de 20 de março de 2009, o trecho chama a atenção, em especial, por dois motivos: primeiramente, por sua pretensa capacidade de enunciar os ritos e costumes matrimoniais da Índia, que diferem dos brasileiros em diversos aspectos; e, em segundo lugar, por seu caráter exuberante, com cores fortes, trilha sonora marcante e uma tentativa de conferir ares de superprodução e realismo à encenação ficcional.

A sequência inicia com um percurso em que o noivo, pertencente a uma das castas superiores da Índia, é levado para dar voltas pela cidade antes de se encontrar com Maya no local da cerimônia. O cortejo é acompanhado por dezenas de familiares, artistas dançarinos e até mesmo por moradores; alguns, entre eles o personagem Gopal (André Gonçalves), fazem reverência a Raj, desejando-lhe felicidade. Ao mesmo tempo, a personagem de Maya – que está casando forçada pela família, pois, à época, ainda está apaixonada por Bahuan (Márcio Garcia) – aguarda pelo marido, junto a um grupo de amigas e familiares que a distraem com comentários e brincadeiras.



Figura 10. Em cortejo, Raj (Rodrigo Lombardi) percorre ruas da cidade a caminho da festa de casamento

O restante do casamento é apresentado em uma longa sequência, em que se destacam os ritos praticados pelas famílias de Maya e Raj, pelo encontro dos dois e por uma série de pequenas ações que um deve fazer diante do outro, de forma a selar o compromisso matrimonial. Tudo, da trilha sonora ao figurino, das atuações às paisagens externas e a própria festa, é intenso, colorido, chamativo – confere um ar sacralizante e ritualístico ao casamento arranjado do par romântico da trama.

De forma geral, a cena de “Caminho das Índias” em questão reitera as reflexões realizadas anteriormente sobre as imagens espetaculares associadas ao exótico midiático. Expondo ao telespectador brasileiro imagens de vivências e experiências que pertencem ao campo simbólico indiano, a trama acaba por, de certa forma, enquadrar tal realidade nos moldes da ficção seriada nacional, tornando esta uma espécie de *locus* de acesso ao outro. Tal processo levanta uma série de debates já iniciados – a tensão entre a abordagem complexa e a espetacularização do outro, o deslocamento da tradição e a adaptação dos textos socioculturais exóticos à lógica produtiva da telenovela.

No que concerne à visualidade, encontramos na cena matrimonial diversos elementos que apontam a presença de uma linguagem de espetáculo, conforme conceituado por Debord (1997), em detrimento de uma abordagem complexa da alteridade, nos moldes do raciocínio de Català (2005). O primeiro deles é a priorização da “visão humana”, da imagem, em detrimento do conteúdo: boa parte da cerimônia –

em especial a parte “externa”, em que Raj caminha pelas ruas – é conduzida por trilha sonora, sem diálogos que expliquem ao certo o que está acontecendo.

Ora, o outro – neste caso, o universo cultural indiano – é, conforme alerta Barthes (2003:45), cada vez mais trabalhado de forma superficial, devido à “incapacidade” que impera à hora de representá-lo, imaginá-lo, na sociedade contemporânea. Mais “chamativas” do ponto de vista estético do que indicativas da complexa teia sociocultural na qual se baseiam, as imagens apresentadas do casamento de dois personagens indianos têm como principal característica a ausência – ou *carência* – de materialidade ou “substância” cultural.

Faltam explicações para os ritos, faltam diálogos entre os personagens que deles participam; busca-se enfatizar ao máximo a exuberância dos trajes, da decoração das ruas e do templo, a fim de apresentar uma imagem atrativa aos olhos do telespectador. Nesse contexto de narrativização do outro, há que se pensar, também, no *deslocamento da tradição*, que, como vimos, corre risco de, ao enunciar nas mídias determinados recortes simplificadores de universos culturais complexos, “negar” a tradição e a “aura” sociocultural destes, anulá-las, em prol de representações simplistas e/ou estereotípicas. É um risco passível no caso de textos dramaturgicos que suprimem o “aqui e agora” (BENJAMIN, 1996) da cultura indiana, expondo-a na forma de representação ficcional a um público que muito pouco conhece sobre ela.

Vê-se a “perda” ou “supressão” desta “autenticidade” em diversos momentos da cena matrimonial de Raj e Maya. Entre os elementos marcantes, nesse sentido, está o uso da língua portuguesa pelos personagens indianos. O recurso, utilizado por Glória Perez de forma a facilitar a compreensão da trama por parte do público, faz com que os diálogos da trama mesquem o português a algumas expressões em *hindi*, idioma oficial da Índia – *are baba*, *arebaguandi*, *tchalô*, *firanghi*, *baldi*, *mamadi*, *tchatcha*, entre outras. Muitas delas são traduzidas pelo interlocutor logo após serem faladas.

Ao desejar boa sorte a Raj durante o passeio do noivo pelas ruas, por exemplo, Mutneja/Gopal (André Gonçalves) diz: “*Atchá*, que sejam felizes com *Krishna* e *Radha*”. Pode-se aferir que isto acaba por alterar a natureza e significado dos discursos de outra cultura, deslocando sentidos adjacentes a ela ao traduzi-los ao público brasileiro a partir de padrões comuns de compreensão (língua materna, no caso). Como diz Martino (2010:98), a relação entre língua, identidade e percepção é latente, já que:

A definição de uma língua como instrumento de comunicação está vinculada à formação da identidade do agrupamento humano. A língua não define apenas o nome das coisas ou permite a troca de mensagens, mas estrutura o universo cultural de quem a usa, molda sua percepção da realidade, uma mediação entre indivíduo, comunidade e realidade.

Ao suprimir o conteúdo cultural da língua indiana em torno da tradução para o português, a autora não só facilita a compreensão do conteúdo como, de certa forma, o reduz – a algumas expressões, devidamente repetidas na língua materna do Brasil logo em seguida – e “desestrutura” a possibilidade de uma compreensão mais profunda do “universo cultural de quem usa” o *hindi*, recorrendo às palavras de Martino.

A presença de signos indiciais do mundo indiano nos figurinos, trilha sonora e no próprio gestual das personagens também aponta uma tendência, cada vez mais comum nas narrativas midiáticas atuais, de tentar transmitir experiências e vivências pertencentes a outras culturas por intermédio da visualidade, em detrimento do conteúdo; desta forma, pode se estabelecer uma priorização natural da aparência e da simulação em relação à experiência concreta, o que, em muito, condiz com o raciocínio de Debord (1997:14) sobre a sociedade do espetáculo e suas relações mediadas pela aparência e pela imagem.

Por fim, também podemos apontar como característica marcante destas narrativas de alteridade a tentativa de adaptar o exótico “forasteiro” aos padrões estéticos da ficção seriada nacional – estabelecidos há décadas e capazes de estabelecer um repertório cognitivo a que seu público consumidor está acostumado. Como já vimos, há forte consonância entre a esfera produtiva da telenovela brasileira e o conceito de *indústria cultural* trabalhado por Adorno e Horkheimer (1985): a produção em larga escala, a tendência à repetição/reciclagem do já conhecido e a conseqüente conformização dos que consomem tais narrativas a suas estruturas estéticas auto-referentes.

Dessa forma, pode-se afirmar que, também na telenovela, conforme alertam os autores, “a vitória universal do ritmo da produção e reprodução mecânica é a garantia de que nada mudará, de que nada surgirá que não se adapte” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985:126) aos ditames dessa indústria. Afinal, a telenovela nada mais é que um dos produtos mais populares do segmento midiático de entretenimento em solo brasileiro,

obedecendo ao ritmo do mercado e, por consequência, tornando-se cada vez mais apta a repetir-se em torno de suas próprias fórmulas histórica e socialmente estabelecidas.

Tais adaptações ou padronizações são identificáveis na cena matrimonial de Maya e Raj, sobretudo, em dois aspectos. O primeiro, já discutido, é o que concerne à adaptação linguística que a autora Glória Perez optou por promover, estabelecendo o português como idioma não-oficial do núcleo indiano. Além de deslocar e “desterritorializar” alguns termos e expressões *hindi*, encaixando-os nos diálogos, o recurso torna a trama “Caminho das Índias”, aparentemente inovadora ao abordar os costumes de outro país, familiar e facilmente compreensível junto ao público médio.

Outro aspecto de padronização marcante é o da tentativa de, mesmo diante do exótico, apresentá-lo com alguns traços de familiaridade – na verdade, *generalidade*, a partir de padrões difundidos pela indústria cultural que conferem crescente “ar de semelhança” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985:113) entre seus produtos. O momento em que Maya e Raj cruzam olhares, pouco antes do início dos ritos matrimoniais, é um bom exemplo disso.

A princípio, a cena de casamento é acompanhada por música indiana, no cortejo que Raj protagoniza pelas ruas da cidade, e busca investir no exotismo de imagens espetaculares. Porém, à hora em que o personagem e sua futura esposa se encontram, entra em cena um típico recurso melodramático: no lugar de Raj, Maya enxerga, num momento de ilusão, seu amado Bahuan; da mesma forma, Raj enxerga Duda (Tânia Khalil) ao se deparar com Maya. Subitamente, a canção-tema do antigo casal Maya/Bahuan, “Não se esqueça de mim”, de Nana Caymmi e Erasmo Carlos, surge, quebrando a ambientação da cerimônia indiana.

A mudança abrupta na trilha sonora, indo do exótico da música hindu ao familiar da música popular brasileira, e o tradicional embate amoroso melodramático (mostrado à hora em que os noivos, apaixonados por outras pessoas, trocam olhares) apontam tentativas de, nas palavras já discutidas de Todorov (1993:124), “apreender o desconhecido com o auxílio do conhecido”, valendo-se a ficção, no caso, de signos típicos da indústria cultural brasileira (o melodrama, a MPB) à hora de abordar o mundo indiano, de forma a facilitar a compreensão por parte do telespectador.

Tal recurso em muito condiz com o raciocínio de autores de viés mais crítico de que, cada vez mais, as narrativas contemporâneas tenderiam à elaboração de “consensos” – leia-se estereótipos – sobre o outro que implicam “a recusa da alteridade,

a negação do diferente, a felicidade da identidade e a exaltação do parecido” (BARTHES, 2003:88).

No caso da cena da telenovela “Caminho das Índias”, vê-se que, mesmo à hora de investir em histórias repletas de exotismo, com “paisagens alienígenas, distantes, onde atuam personagens excêntricas, extravagantes” (CAMPEDELLI, 1987:32), a tendência à repetição, à auto-referência e à padronização podem existir – porém, de forma velada e sob as molduras enganosas da imagem espetacular. Diferentemente da cena matrimonial de Camila e Ravi, analisada anteriormente, o casamento de Maya e Raj mais contribui no sentido de fomentar um consumo superficial do texto melodramático do que no de fortalecer os mecanismos de compreensão e reconhecimento da alteridade.

Ao longo das quatro análises de cenas aqui propostas, buscou-se empreender novamente o raciocínio sobre a figuração do outro na ficção televisiva brasileira – desta vez, porém, atentando para a capacidade ou não do gênero de abordar a alteridade de maneira aprofundada, com vistas à formação de conhecimento a ser adquirido pelo telespectador. Para isso, valemo-nos de raciocínios advindos de autores de viés mais crítico, além de conceitos e discussões empreendidos no campo da imagem e das configurações atuais da sociedade contemporânea, em especial a ascensão da indústria cultural, da cultura mercantil e do processo de mundialização da cultura.

As sequências e cenas analisadas são exemplos a que recorreremos no intuito de compreender de que forma o outro pode figurar não somente como sujeito passível de entendimento e apropriação, mas, também, como “marionete” e “objeto”, nas palavras de Roland Barthes, à hora de ser ressignificado no seio de produtos da cultura contemporânea.

Nosso posicionamento é de que, muito embora a ficção seriada – no caso, a telenovela – que trata do exótico possua certa funcionalidade pedagógica em algumas de suas estruturas narrativas, servindo, ao mesmo tempo, como instrumento de entretenimento e de informação cultural a quem não conhece o universo que, ali, pretende-se apresentar, não se pode ignorar o fato de que sua associação aos formatos comerciais, à lógica do consumo e de reprodução de textos e padrões da indústria cultural pode empobrecer os sentidos expostos no ficcional. Os quatro exemplos aqui propostos, de certa forma, reiteram em parte esta proposição.

Podemos, enfim, valer-nos desta assertiva para chegar à questão central que intitula o capítulo: *consume-se* ou *se conhece* o outro a partir das narrativas audiovisuais do exótico aqui apresentadas? Há, de fato, possibilidade de as experiências possibilitadas pelo consumo das imagens do outro na telenovela brasileira serem capazes de substituir ou suplantar vivências concretas de contato com o outro?

Questionamentos como esses são caminhos arriscados; mais suscitam novas perguntas do que exigem respostas imediatas. Somente um cruzamento cuidadoso com as discussões de capítulos anteriores é capaz de tornar tais indagações contributivas à identificação – jamais afirmação ou negação absolutas – das possíveis dimensões lúdica e informativa na ficção brasileira de alteridade.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos primeiros teóricos a – talvez conscientemente, talvez não – antever as mudanças que as experiências de conhecimento e diálogo cultural sofreriam ao longo do conturbado século XX, Martin Buber contribuiu, com sua discussão a respeito das relações Eu-Tu e Eu-Isso, para uma reflexão aprofundada a respeito das formas com que o próprio e o alheio se encontram e dialogam no momento da interação – e que importância este processo tem sobre a própria existência. Hoje, diante da difusão em larga escala de culturas, saberes e tradições por meio das mídias, seu pensamento a respeito do papel do outro na constituição da identidade humana se mostra mais atual que nunca; há, afinal, sentido em viver, nestes tempos de inúmeras conexões, vínculos e informações, sem a alteridade?

Nossa resposta – *negativa* – a esta questão está implícita nas páginas anteriores. Se, de fato, como dizem não só Buber, mas Woodward (2000), Bhabha (1998), Hall (2001) e Lopes (2004), a afirmação de si mesmo só é plena quando se pode observar o outro, conhecer (experimentalmente, entreter-se com, vivenciar...) o mundo também depende de um mínimo entendimento sobre os fenômenos que nem sempre o homem pode experimentar diretamente – por razões estruturais, geográficas, políticas e socioculturais as mais diversas. É aí que entram em cena as narrativas de alteridade, aqui representadas pela telenovela; instrumentos que, de maneira complementar à experiência concreta, viabilizam a compreensão do desafiante “mundo da vida”, recorrendo às palavras de Habermas (1994), por meio do consumo de produtos e bens da cultura midiática.

Ao tomarmos como objeto de estudo a ficção seriada, estamos, apenas, concentrando esforços em um produto específico, tido como exemplo. Pois, na verdade, a alteridade é passível de observação nos mais variados formatos audiovisuais: noticiários esportivos ou econômicos, policiais ou “sérios”, programas de auditório e entrevistas, filmes, desenhos animados, shows televisivos, vídeo-documentários, grandes reportagens e até programas de humor e exploração do grotesco – todos têm em comum o potencial de enunciar sujeitos e culturas distantes, mesmo quando o fazem de maneira não intencional... ou até irresponsável. Mesmo ao falar do que nos é supostamente próximo, como já vimos – um tiroteio em uma favela ou uma polêmica ambiental na Amazônia, por exemplo –, fala-se, por vezes, de um tipo de exótico, compartilhado e tido como tal por grande parcela do público; tão necessários quanto a

identificação resultante da enunciação do próximo, portanto, são a alteridade e o “estranhamento” decorrentes do contato mediado com o outro nas narrativas televisivas.

Vimos, ao longo dos capítulos deste texto, que a telenovela é expressão legítima de uma tradição de consumo e apropriação de narrativas que, embora embasadas nos formatos e padrões da indústria do lazer midiático, têm em seu cerne a exploração simultânea do próximo e do distante, assim como a convivência da linguagem folhetinesca e de diversos elementos discursivos que permitem ao espectador adquirir conhecimentos de relevância sobre o universo nelas representado.

Também se identificou, com base em autores de correntes as mais diversas, que o pensamento a respeito da fragmentação identitária da atualidade e das conseqüentes insurgências, contra-narrativas e instabilidades dos trabalhos de representação do real se encaixa no contexto da ficção brasileira – que passa a ilustrar, materializar e compor estes movimentos ao, cada vez mais, investir na figuração de vários universos socioculturais em seus enredos, tramas e paisagens. Para a condução do raciocínio a respeito da existência de uma dimensão informativa neste gênero de narração, recorreremos, ainda, à noção de infotainment – invertendo seu uso ao apontar a possibilidade de aplicação da fusão entre informação e entretenimento, também, nos produtos midiáticos inicialmente destinados ao consumo e lazer imediatos.

A opção por incluir, no texto, reflexões sobre a comunicação vindas de autores de perspectivas tão distintas – dos críticos mais ferrenhos à predominância da imagem e da visualidade aos que celebram a presença dos dispositivos técnicos como elementos fundadores da cultura contemporânea – ajudou, também, a equilibrar o raciocínio sobre a intertextualidade entre conhecimento cultural e entretenimento de maneira menos ingênua: afinal, a espetacularização e a figuração complexa do outro na ficção televisiva são, recorrendo a um clichê sempre válido, dois lados da mesma moeda. Convivem na grande maioria das produções atuais – e devem ser analisadas como forças que, dependendo da tensão exercida de forma mútua, podem enfraquecer ou tornar mais viável a hipótese de um diálogo positivo e enriquecedor das dimensões lúdica e informativa na ficção seriada do País.

A telenovela, tida como expoente do segmento audiovisual do Brasil, foi analisada a partir da ideia de que, ao agregar a serialidade do ficcional televisivo e o resgate de tradições narrativas populares (MARTÍN-BARBERO, 2004), possui o potencial de levar à prática ambas as possibilidades. Como objetos de estudo, tomamos

as produções “Caminho das Índias” (2009) e “Duas Caras” (2007) – a opção pela análise dupla foi justificada com base na perspectiva das dimensões geográfica e sociocultural de exótico, também discutida ao longo do texto.

Por meio das dez cenas escolhidas para discussão, foi percebido que, de maneira geral, a enunciação cultural de relevância pode, sim, ser identificada nas estruturas do gênero de ficção seriada ou, mais especificamente, da telenovela brasileira – o que não exime as narrativas de uma série de problemáticas à hora em que se opta por versar sobre o outro. A percepção é de que a informação cultural é agregada ao discurso ficcional, quase sempre, por meio de recursos tipicamente encontrados na estrutura dita informativa ou noticiosa – o detalhismo, o uso de personagens e sujeitos que “protagonizam” o trabalho de enunciação e a busca por um mínimo de identificação, além da tentativa de explorar a diversidade de elementos componentes da realidade sob representação.

Outro ponto de relevância, encontrado ao longo de todas as sequências analisadas, é a utilização de elementos de proximidade cultural, destinados à identificação, mesmo quando o foco esteve direcionado ao exotismo. Tal recurso, discutido nos capítulos anteriores, figura como principal maneira de tornar o discurso exógeno compreensível para o público telespectador – mesmo à hora em que se fala de um outro espacialmente mais próximo. O melodrama, o romantismo, os dualismos de caráter e personalidade, a mitificação e o heroísmo das personagens protagonistas e o uso de trilhas sonoras algo “clichês” e familiares, mesmo em momentos de exotismo marcante, são alguns exemplos.

De forma geral, tanto “Caminho das Índias” quanto “Duas Caras” expõem a alteridade por meio de suas histórias e personagens – especialmente a primeira, cujo principal recurso, nesse sentido, é a utilização de agentes “fronteiriços” (LOTMAN, 1998); ou seja, que transitam e/ou conhecem a fundo elementos de ambos os universos socioculturais apresentados, muitas vezes viabilizando o diálogo entre eles por meio da “tradução” do discurso exógeno. Na telenovela de Glória Perez, personagens como Shankar (Lima Duarte), Opash (Tony Ramos) e Laksmi (Laura Cardoso) figuram, nesse sentido, como *chaves de acesso ao outro*, oferecendo, em suas falas, opiniões, decisões e posturas, conhecimentos a respeito do mundo indiano.

No outro eixo, os intercâmbios culturais vêm à tona por meio de personagens como a brasileira Camila (Ísis Valverde), que se casa com Ravi (Caio Blat) e, assim,

passa a viver – e estranhar, aprender, conhecer, questionar... – os costumes da Índia. A presença quase metalinguística de processos de interação e conflito culturais, materializados nas vivências da jovem, torna a obra ainda mais próxima de nossa perspectiva por expor, na ficção, o processo que o próprio telespectador vivencia ao se deparar com outra cultura no centro da narrativa que consome.

Já “Duas Caras” propõe a vivência das peculiaridades sociais do mundo da favela carioca a partir do núcleo da Portelinha, centralizado na figura de Juvenal Antena. É em torno da personagem de Antônio Fagundes, afinal, que as histórias se desenvolvem – e é em seu discurso, repleto de menções a líderes comunitários e processos políticos do mundo concreto, que estão as principais referências à alteridade da história de Aguinaldo Silva, que ainda apresenta outras modalidades de exotismo por meio de núcleos religiosos e dos demais moradores da favela.

A exploração de diversos elementos visuais, porém, aponta que a exploração da imagem como recurso primordial na cultura contemporânea também se aplica à abordagem do exótico na ficção. Especialmente em “Caminho das Índias”, a dimensão visual foi enfatizada em diversas cenas que tratam dos costumes e tradições locais – sobretudo as matrimoniais, nos casos aqui discutidos –; e tal recurso, ao mesmo tempo em que natural em um gênero de natureza audiovisual, também pode expor a tendência da figuração do exótico como “objeto” ou “marionete”, nas palavras de Roland Barthes; ou seja, como imagem espetacularizada e “atrativa”, numa acepção pejorativa do termo, para o público telespectador.

Em “Duas Caras”, tal recurso também é exposto nas imagens da Portelinha, uma favela organizada e bem cuidada, com ares de cidade de interior, em que a violência jamais entra. Certamente construída como tal no intuito de prevenir grandes “choques”, a comunidade é retratada em imagens suavizadas a fim de permitir uma mínima identificação do universo sociocultural ali representado.

A percepção mais relevante obtida com a análise das cenas, porém, é justamente a que aponta a diferença entre as duas telenovelas: de maneira geral, a abordagem da alteridade se mostrou muito mais proveitosa – do ponto de vista de inserção do conhecimento e da informação cultural a respeito do outro – na obra “Caminho das Índias”; ou seja, no exótico de natureza geográfica.

Por conta do maior leque de conflitos culturais e do menor compartilhamento de códigos linguísticos e sociais, pode-se identificar de forma mais clara o uso da narrativa

de ficção para enunciar elementos da identidade social indiana – por meio de diálogos, de imagens e de sequências inteiras em que, nas falas e gestos, se percebe a preocupação em explicar o que está acontecendo naquele ambiente.

O investimento empreendido na obra é, portanto, o de tornar o conteúdo compreensível e de fácil apropriação, mesmo que, junto aos diálogos e informações, invista-se, também, em imagens exuberantes e pouco elucidativas, quando analisadas separadamente, bem como em clichês e recursos narrativos como o humor – inteligentemente aplicado à cena matrimonial de Camila e Ravi, sem comprometer a transmissão da informação cultural – e a exploração do romantismo dos casais protagonistas.

Naturalmente mais complexo, por lidar com um leque de semelhanças e diferenças mais sutil, o exótico sociocultural segue no sentido oposto – portanto, é mais problemático no que concerne à identificação de conteúdos culturais de relevância em seus discursos. Com o núcleo da favela da Portelinha inserido em tramas e núcleos importantes para a narrativa, “Duas Caras” tinha um potencial raramente visto na ficção televisiva da Rede Globo: o de mostrar, de maneira cuidadosa e explicativa, as diferenças e semelhanças da complexa teia de relações sociais estabelecida no seio das comunidades favelizadas cariocas.

A forma com que as representações foram conduzidas na telenovela de Aguinaldo Silva, porém, indica menor comprometimento com a formação do telespectador a respeito do universo sociocultural que se apresenta no discurso de ficção. Embora a postura de personagens como Juvenal Antena, por exemplo, auxilie na compreensão da lógica social da comunidade da Portelinha, não é difícil identificar elementos estereotípicos na representação de suas relações com os moradores locais.

Em diversas cenas analisadas, estes foram representados como “sujeitos-objetos”, integralmente submissos à palavra de ordem do líder e incapazes de se impor diante de suas medidas autoritárias. Da mesma forma, cenas como a em que Juvenal oferece cestas básicas em troca de votos podem ser observadas sob duas óticas – a primeira é a de uma espécie de crítica à postura do líder comunitário; a outra, menos ingênua, é a de que os moradores são, de maneira geral, apresentados como ignorantes ou corrompidos do ponto de vista político.

Mas a questão mais problemática em “Duas Caras” é a produção de discursos que reforçam estereótipos e tomam determinadas representações como verdades

absolutas dentro de um grupo identitário. A cena em que um grupo de evangélicos descontrolados tenta linchar um triângulo amoroso na Portelinha, analisada anteriormente, é um bom exemplo disso: a figura de Edivânia (Suzana Ribeiro) é apresentada como líder, mas, também, como exemplo natural daquele comportamento de intolerância e fundamentalismo dentro de seu grupo religioso.

A reprodução de seu gestual, sua vestimenta e seu discurso nos demais moradores que a acompanham na depredação da casa de Dália (Leona Cavalli), Heraldo (Alexandre Slaviero) e Bernardinho (Thiago Mendonça) ajuda a reiterar uma forma única de enxergar o outro, baseada em clichês e discursos hegemônicos de representação que não contemplam a complexidade do conteúdo cultural a ele associado.

Mais que conclusões, tais percepções nos auxiliam a retomar e redimensionar as questões que deram origem aos raciocínios aqui trabalhados: há, afinal, conhecimento cultural de relevância nas narrativas de ficção de alteridade? E de que forma o próximo e o distante convivem no ambiente ficcional – como são delimitados e comparados, quais fronteiras são estabelecidas ou ultrapassadas, quais benefícios asseguram à experiência de fruição do telespectador? De maneira frustrante, porém racional, é preciso pôr os pés no chão e afirmar que ainda não é possível respondê-las.

O que se pode identificar, com base na análise de algumas cenas de “Caminho das Índias” e “Duas Caras”, é que, de alguma maneira, a dimensão lúdica que tradicionalmente ocupa os textos de ficção audiovisual possui, junto a si, uma *dimensão informativa* que se manifesta, eventualmente, na forma de seus discursos e imagens de exotismo. E que os diversos embates e interlocuções culturais propiciados pela representação da alteridade – seu consumo por parte do telespectador, sua “convivência” nas tramas com elementos de familiaridade, sua natureza conflitiva e questionadora de discursos de identidade pré-estabelecidos – fornecem um complexo panorama da diversidade sociocultural dos diversos mundos ali presentes, capaz de fascinar, suscitar a curiosidade e expor a nossos olhos um diferente que, por vezes, é mais próximo do que pode parecer à primeira vista.

É preciso reforçar, novamente, que a ideia de verificar se o conteúdo cultural de alteridade repassado nas narrativas em questão – portanto, as informações sobre o mundo indiano e a favela carioca de “Caminho das Índias” e “Duas Caras” – “corresponde à realidade” ultrapassa os limites metodológicos e a própria intenção deste

texto; como, muito apropriadamente, diz Bulhões (2009), a ficção não tem a pretensão de *ser* o real, e sim de ressignificá-lo.

Nossa intenção, desde o início, foi analisar este trabalho de ressignificação e propor olhares para a identificação das funções ou possibilidades da enunciação cultural em um discurso ficcional que se faz presente no cotidiano de grande parcela da população brasileira – e que, se bem trabalhado, pode atuar na ampliação do espectro de conhecimento de seus sujeitos a respeito de sua própria realidade e do cotidiano de povos ou nações distantes, muitas vezes inacessíveis na experiência concreta imediata.

Como se viu, tomando como base as narrativas analisadas, o exótico geográfico tende a ser enunciado de maneira mais enriquecedora, enquanto que o exótico sociocultural permanece, na maioria das vezes, no plano da enunciação estereotípica, pouco contribuindo à formação de olhares mais abrangentes sobre a complexa realidade brasileira.

Os desdobramentos a partir do trabalho aqui realizado apontam, sobretudo, que é necessária uma análise centrada no próprio conteúdo cultural que é repassado nos discursos da ficção televisiva; muda-se, portanto, de eixo. Superado o drama de descobrir ou não o outro a partir das narrativas de alteridade da televisão brasileira, o desafiador trabalho de identificar as fronteiras e brechas pelas quais o próximo e o distante se deslocam no texto de ficção, desvela-se um novo questionamento: qual a *qualidade* da informação cultural difundida por meio do audiovisual?

Somente um esforço no sentido de conhecer – desta vez, concretamente, e não apenas por meio das mídias – o outro sob representação e comparar tal experiência à recepção da telenovela é capaz de, se não respondê-la, ao menos desdobrá-la em outro sem-número de inquietações e apontamentos. Seria necessário, portanto, em um curioso movimento de negação do próprio objeto aqui proposto, deixar as imagens do audiovisual para trás e correr atrás do que apenas os sentidos humanos – talvez nem eles – são capazes de captar de maneira plena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira**: panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2004.
- ALMEIDA, Heloísa Buarque de. **Telenovela, consumo e gênero**: “muitas mais coisas”. Bauru, SP: Edusc, 2003.
- AMARAL, Márcia Franz. Os (des)caminhos da notícia rumo ao entretenimento. In: **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Ano V – nº 1. Págs. 63 – 73, 2008.
- ANDRADE, Danúbia. **As histórias que a telenovela nos conta**: do deslocamento do cotidiano à multiplicação da experiência. In: Colóquio internacional Televisão e Realidade, Salvador, 2008. Disponível em <<http://www.tvereadidade.facom.ufba.br/coloquio%20textos/Danubia%20Andrade.pdf>> . Acesso em: 27 jul. 2009.
- ANG, Ien. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. In: **Revista MATRIZES**, ano 4, nº 1, págs. 83-99, 2010.
- ARISTÓTELES. Poética. In: **Coleção os pensadores: Aristóteles**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- AUGÉ, Marc. Sobremodernidade: do mundo tecnológico de hoje ao desafio essencial do amanhã. In: MORAES, Dênis de (org.). **Sociedade midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p. 99-117.
- BACCEGA, Maria Aparecida. Narrativa ficcional de televisão: encontro com os temas sociais. In: **Revista Comunicação e Educação (USP)**, São Paulo – SP, nº 26, p. 7-16, 2003.
- _____. O estereótipo e as diversidades. In: **Revista Comunicação e Educação (USP)**, São Paulo – SP, p. 7-14, 1998.
- _____. Comunicação: interação emissão/recepção. In: **Revista Comunicação e Educação (USP)**, São Paulo - Editora Salesiana, nº 23, p. 7-15, 2002.

BAITELLO JUNIOR, Norval. A iconofagia. In: **A era da iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005, p. 90-97.

_____. A sedação. In: **A era da iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005, p. 31-37.

_____. A perda do presente. In: **A era da iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005, p. 38-44.
2005^a

_____. **As núpcias entre o nada e a máquina**: algumas notas sobre a era da imagem. Revista Científica de Información y Comunicación 2, 2005, p. 19-29.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. Tradução de César Bloom. 3^a edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990

_____. **Análise estrutural da narrativa**. São Paulo: Vozes, 1973.

_____. **Mitologias**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1980.

_____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa, Relógio D'Água, 1991.

_____. **Tela total**: mito-ironias da era do virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **Vida Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENEDETI, Carina Andrade. **A qualidade da informação jornalística**: do conceito à prática. Florianópolis: Insular, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BORGES, Rosane da Silva. **Ficção e realidade**: as tramas discursivas dos programas de TV. Tese doutoramento ECA-USP. SP, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRANTS, Kees. "Who's afraid of infotainment?" In: **European Journal of Communication**, vol. 13. Págs. 315-335, 1998.

BUBER, Martin. **Eu e tu**. São Paulo: Ed. Centauro, 2001.

BUCCI, Eugenio; KEHL, Maria Rita. **Videologias**: ensaios sobre televisão. SP: Boitempo, 2004.

BUCCI, Eugênio. (Org.). **A TV aos 50**: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo: Ed.Fundação Perseu Abramo, 2000.

BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias**. Um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais. São Paulo: Ática, 2009.

BUONANNO, Milly. Além da proximidade cultural: não contra a identidade, mas a favor da alteridade. Para uma nova teoria crítica dos fluxos televisivos internacionais. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Telenovela, internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de Semiótica da Cultura**. São Paulo: CISC, 1995.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 1987.

CANCLINI, Nestor García. **Consumidores y ciudadanos: conflictos culturales de la globalización.** México: Grijalbo, 1995.

_____. **Culturas híbridas.** São Paulo: EDUSP, 2000.

CATALÀ, Josep María. **La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual.** Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

COSTA, Ana Paula Silva Ladeira. **Fluxo internacional de ficção: a telenovela brasileira na Bolívia.** 2008, 242 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2000.

COSTA, Cristiane. **Eu compro essa mulher: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles: Mímese e verossimilhança.** São Paulo: Ática, 1992.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEJAVITE, Fabia Angélica. **INFOtenimento.** São Paulo: Paulinas, 2006.

DEJAVITE, Fábila Angélica. **Infotainment nos impressos centenários brasileiros.** Estudos em Jornalismo e Mídia, Ano V, nº 1, jan./ jun. 2008, p. 37-48

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1994.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

FARRÉ, Marcela. **El noticiero como mundo posible: estrategias ficcionales en la información audiovisual.** Buenos Aires: La Crujia Ediciones, 2004.

FERIN, Isabel (org.). **A televisão das mulheres: ensaios sobre a recepção.** Lisboa: Quimera, 2006.

FIGUEIREDO, Ana Maria C. **Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?** São Paulo: Paulus, 2003.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.** São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. **O universo das imagens técnicas.** Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas.** Fotografía y verdad. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

FRANÇA, Renné Oliveira. A construção do herói: a glamourização do popular no Domingão do Faustão. In: FRANÇA, Vera (org.). **Narrativas televisivas: programas populares na TV.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FRANÇA, Vera. A TV, a janela e a rua. In: FRANÇA, Vera (org.). **Narrativas televisivas: programas populares na TV.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GOMES, Márcia; ROSA, Luiza Almeida. **Comunicação de massa e recepção de telenovelas.** In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Centro-Oeste, 8., Cuiabá, MT, 2007. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2007/resumos/R0060-1.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2009.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança Estrutural na Esfera Pública.** Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1994.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo.** In: Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, n°2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Guaracira Lopes Louro, 2001.

_____. Que 'negro' é esse na cultura negra?. In: **Da diáspora: Identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: NOVAIS, Fernando. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4.

_____. Política e Novela. In: Eugênio Bucci. (Org.). **A TV aos 50: Criticando a Televisão Brasileira no seu Cinquentenário**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança**. São Paulo: Loyola, 2003.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São paulo: Perspectiva, 2005.

JACKS, Nilda; MENEZES, Daiane Boelhouwer. **Telenovela sob a ótica da recepção: um estado da arte dos anos 90**. Porto Alegre, 2006. Disponível em: <http://fcom.altavoz.net/prontus_fcom/site/artic/20070416/asocfile/20070416090408/10_nilda_jacks_daiane_menezes.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2009.

JUNQUEIRA, Lília. **Desigualdades sociais e telenovelas: relações ocultas entre ficção e reconhecimento**. Trabalho apresentado no XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009, Curitiba (PR).

KAMPER, Dietmar. Imagem. In: WULF, Chistoph; BORSARI, A. (Orgs.). **Cosmo, corpo, cultura**. Enciclopedia Antropologica. Milano: Mondadori, 2001. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/imagemkamper.pdf>>. Acesso em: 08 mar. 2010.

LOBATO, José Augusto Mendes. **Imagens em movimento ou imagens de movimento?** Narrativas visuais e complexidade nas galerias de fotos online. Trabalho apresentado no XVI Congresso Intercom Região Sudeste, maio de 2011, São Paulo (SP).

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Ficção televisiva e identidade cultural da nação**. ALCEU: Revista de. Comunicação, Cultura e Política, v. 10, no. 20, jan/jun., Rio de Janeiro: PUC, 2010.

_____. (org.). **Telenovela, internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004.

LOTMAN, Iuri. Acerca de la semiosfera. In: **La semiosfera**. Vol. 1. Madrid: Cátedra, 1998.

MACHADO, Arlindo. **Todos os filmes são estrangeiros**. In: Revista MATRIZES, ano 2, nº 1, 1º sem/2008. Disponível em <http://www.matrizes.usp.br/ojs/index.php/matrizes/article/view/54/pdf_45>. Acesso em 3 jun. 2010.

MAFFESOLI, Michel. **A Contemplação do Mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MAGALHÃES, Fernando. **Tempos pós-modernos**. São Paulo: Cortez, 2004.

MARQUES, Ângela Cristina S. **Da esfera cultural à esfera política**: a representação da homossexualidade nas telenovelas e a busca por reconhecimento. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 25., Salvador, BA, 2002. Disponível em:<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP14MARQUES.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2009.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Comunicação e identidade**: quem você pensa que é? São Paulo: Paulus, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de Cartógrafo**: Travessias Latino-Americanas da Comunicação na Cultura. São Paulo: Loyola, 2004a.

_____. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Telenovela, internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004b.

_____. Tecnicidades, Identidades, Alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, Dênis de. (org.). **Sociedade Midiatizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

_____. Matrices culturales de la telenovela. **Estudios sobre las culturas contemporâneas**, v. 2, n. 5, p. 137-164, 1988. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=31620505&iCveNum=5277>>. Acesso em: 11 jul. 2009.

_____. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **A arte de tecer o presente** : narrativa e cotidiano. São Paulo: Summus, 2003.

MELO, José Marques de. **As telenovelas da Globo**: produção e exportação. São Paulo: Summus, 1988.

MENEZES, J.E.O. **Rádio e Cidade**. Vínculos Sonoros. São Paulo: Annablume, 2007.

MORIN, Edgar. **O enigma do homem**: para uma nova antropologia. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1975

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Telenovela, internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004.

NASCIMENTO, Geraldo Carlos do; FISCHER, Sandra. **Telenovela e contemporaneidade**: as múltiplas faces de “Duas caras”. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Cultura das Mídias”, do XVII Encontro da Compós, São Paulo (SP), 2008.

ORTIZ, Renato. **O próximo e o distante**: Japão e modernidade-mundo. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PALÁCIOS, Marcos. Convergência e memória: jornalismo, contexto e história. In: **Revista MATRIZES**, ano 4, nº 1, págs. 37-50, 2010.

PAIVA, Ana Luísa Santos. **Novela “América”**: produto da indústria cultural ou reflexo da dinâmica da vida social brasileira. 2005. Disponível em: <<http://www.convergencia.jor.br/bancomonos/2005/analuisa.pdf>>. Acesso em: 11 jul. 2010.

POLICARPO, Verônica Melo. **As mulheres e a telenovela**: um estudo sobre a recepção de Terra Nostra. Disponível em: <<http://www.labcom.ubi.pt/agoranet/03/policarpo-veronica-mulheres-e-telenovela-terra-nostra.pdf>>. Acesso em: 23 maio 2009.

PRIOLLI, Gabriel. Antenas da brasilidade. In: BUCCI, Eugênio. (Org.). **A TV aos 50:** criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo: Ed.Fundação Perseu Abramo, 2000.

ROCHA, Marlúcia Mendes da. **Telenovela:** técnicas de criação do popular e do massivo. Dissertação (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2009.

SADEK, José Roberto. **Telenovela:** um olhar do cinema. São Paulo: Summus, 2008.

SANTAELLA, Lucia. Por uma epistemologia das imagens tecnológicas: seus modos de apresentar, indicar e representar a realidade. In: ARAUJO, Denize. C. (org.). **Imagem (Ir) Realidade:** Comunicação e Cibernídia. 1ª ed., Porto Alegre: Sulina, 2006.

SARTORI, Giovanni. **Homo videns:** televisão e pós-pensamento. Bauru: EDUSC, 2001.

SILVEIRA, Luciana Martha. A (ir) realidade da cor na fotografia. In: ARAUJO, Denize. C. (org.). **Imagem (Ir) Realidade:** Comunicação e Cibernídia. 1ª ed., Porto Alegre: Sulina, 2006.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato:** Notas para uma Teoria do Acontecimento. Petrópolis: Vozes, 2009.

SOUSA, Jorge Pedro. **Por que as notícias são como são?** Construindo uma teoria da notícia. 2003. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-construindo-teoria-da-noticia.pdf>. Acesso em 27 de março de 2009.

SPONHOLZ, Liriam. **Jornalismo, conhecimento e objetividade:** ensaios de teoria do jornalismo. Florianópolis: Insular, 2009.

STRAUBHAAR, Joseph. As múltiplas proximidades das telenovelas e das audiências. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Telenovela, internacionalização e interculturalidade.** São Paulo: Loyola, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América:** a questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

TONDATO, Marcia Perencin. **Cenários Internacionais na Teleficção:** (re) conhecendo-se na geografia do imaginário: consumo – comunicação – identidade. Trabalho apresentado no XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2010.

_____. **Telenovelas exportadas.** Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/alaic/chile2000/16%20GT%202000Telenovela/MarciaPerencin.doc>>. Acesso em: 3 ago. 2009.

TRIGO, Luiz Gonzaga Godoi. **Entretenimento:** uma crítica aberta. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

UCHÔA, Alícia. **Abertura de “Duas Caras” reúne 1.500 maquetes de favela do Rio.** Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL138687-5606,00-ABERTURA+DE+DUAS+CARAS+REUNE+MAQUETES+DE+FAVELA+DO+RIO.html>>. 2007. Acesso em: 11 jun. 2010.

VALDIGEM, Catarina. **A indústria cultural televisiva como fonte mediador a de processos de hibridação cultural:** estudo de recepção da telenovela brasileira “O Clone”. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/valdigem-catarina-industria-cultural-televisiva-fonte-mediadora-processos.pdf>>. Acesso em 13 jun. 2011.

VELHO, Gilberto. **Antropologia urbana:** cultura e sociedade no Brasil e em Portugal. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação:** *mass media*, contextos e paradigmas, novas tendências, efeitos a longo prazo, o newsmaking. Lisboa: Presença, 1996.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença:** uma introdução teórico e conceitual. In SILVA, Tomaz Tadeu da. Identidade e Diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

ANEXOS

FICHA TÉCNICA E SINOPSE DE “CAMINHO DAS ÍNDIAS”

**Fonte:**

<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-276073,00.html>

Período de exibição: 19/01/2009 – 11/09/2009

Horário: 21h

Número de capítulos: 203

Autoria: Glória Perez

Direção: Fred Mayrink, Luciano Sabino, Roberto Carminati e Leonardo Nogueira

Direção Geral: Marcos Schechtman e Marcelo Travesso

Direção Artística: Marcos Schechtman

Direção de fotografia: Elton Menezes

Abertura: Hans Donner, Alexandre Pit Ribeiro, Roberto Stein

Pesquisa: Bianca Medeiros, Catherine Marques, Giovana Manfredi

Trama/personagens:

- Retratar peculiaridades da cultura indiana em contraponto aos hábitos e costumes do Brasil foi uma das premissas da autora Glória Perez ao escrever Caminho das Índias, primeira telenovela brasileira a ganhar o Emmy International Awards. A história se passava na Índia e no Brasil, com duas tramas centrais em cada país, e investiu em campanhas sociais como a inclusão social dos doentes mentais e a educação familiar.

Na Índia

- A novela teve como ponto de partida a paixão proibida entre dois jovens indianos de origens distintas: Maya Meetha (Juliana Paes), pertencente a uma tradicional família da casta dos comerciantes, e Bahuan (Márcio Garcia), rapaz que está se formando nos Estados Unidos, é funcionário de uma empresa americana, mas nunca esqueceu as humilhações que sofreu na infância por ser um intocável, ou um dalit – que, segundo os textos sagrados hindus, é oriundo da “poeira aos pés do deus Brahma”, considerado impuro e condenado a nem mesmo tocar com sua sombra um integrante das castas. Aos

dalits estão reservados os trabalhos mais pesados e insalubres, além de um destino miserável.

- Filho de dois empregados intocáveis que foram queimados em uma fogueira por terem tocado o seu patrão, enquanto esse se banhava, Bahuan é adotado, ainda menino, pelo brâmane Shankar (Lima Duarte) – integrante da casta mais alta da sociedade indiana –, que escandaliza os mais tradicionais por conta de sua atitude. Mestre e pai de criação de Bahuan, Shankar quer lhe deixar todo o seu patrimônio e se refugiar em meditação nas montanhas do Himalaia. Shankar e Bahuan, ao longo da trama, sofrem com o preconceito de muitos conservadores, como o comerciante Opash Ananda (Tony Ramos), seguidor ferrenho dos textos sagrados.

- Maya, filha de Manu (Osmar Prado) e Kochi (Nívea Maria), apaixona-se por Bahuan quando está prestes a fazer um casamento arranjado com Raj (Rodrigo Lombardi), filho de Opash e Indira (Eliane Giardini). Ambos não se conhecem, mas seus pais seguem à risca as tradições e, portanto, o costume de casar os filhos com pessoas de sua aprovação. Para isso, respeitam as indicações do sacerdote Pandit (José de Abreu).

- Ignorando que Bahuan é um dalit – com medo de perder a amada, ele guarda segredo sobre suas origens –, Maya se envolve cada vez mais com o rapaz. Mesmo quando a verdade vem à tona, ela sustenta o seu amor, encontrando-se com ele às escondidas. Maya ainda tenta fugir com Bahuan para os Estados Unidos, mas ele parte sozinho para fazer fortuna, prometendo voltar para buscá-la. Algum tempo depois, ela descobre que está grávida. Como não consegue se comunicar com Bahuan, e pressionada pelos pais, casa-se com Raj, escondendo de todos, inclusive de sua própria família, que espera um filho de um dalit. Ela ainda tenta contar tudo a Raj, mas só consegue dizer que não é mais virgem, o que o rapaz encara com naturalidade. Apesar de apegado às tradições, Raj já viajou para outros países e tem um pensamento mais moderno que o de sua família.

- Mas Raj também se casa apaixonado por outra mulher. Em suas frequentes viagens a negócios para o Rio de Janeiro, ele conheceu a brasileira Duda (Tânia Khallil), com quem fez planos para o futuro. O indiano, porém, não tem coragem de enfrentar os pais e romper com a tradição familiar, e termina o relacionamento amoroso para se casar com Maya. Duda descobre que está grávida e tenta falar com Raj, mas esbarra na resistência de Opash, que faz o que pode para que ninguém de sua família tome conhecimento do fato. O comerciante promete garantir os direitos da criança em troca do silêncio de Duda e, usando também o argumento de que a notícia destruirá a felicidade de Raj, consegue convencer a brasileira a manter segredo sobre a paternidade de seu filho. Tempos depois, Duda se envolve com o médico brasileiro Lucas (Murilo Rosa), que assume o filho de Duda como seu.

- Após o casamento, Maya vai morar na casa dos sogros, como manda o costume. Lá também vivem Laksmi (Laura Cardoso) e Karan (Flávio Migliaccio), mãe e tio de Opash, além dos outros três filhos de Opash e Indira – Ravi (Caio Blat), Chanti (Carolina Oliveira) e Amithab (Danton Mello), o mais velho, casado com Surya (Cléo Pires), com quem tem uma filha, a menina Anusha (Karina Ferrari). Surya transforma a vida de Maya em um inferno, principalmente depois que esta conta a todos que espera um filho de Raj. Segundo as tradições, o nascimento de um neto, do sexo masculino, “abre as portas do paraíso” para o avô, e é como uma garantia da perpetuação do nome da família. Opash recebe Maya e, depois, o bebê Niraj, como uma bênção dos deuses, ignorando que acolhe em sua casa o filho de um dalit.

- A vida de Maya com os Opash é tumultuada. Ela sofre com as implicâncias da sogra Indira, que simula desmaios quando tem de enfrentar problemas familiares; a

perseguição da amargurada Laksmi, que vive cobrando austeridade e obediência cega às tradições, tanto do filho e dos netos quanto de suas mulheres; e, principalmente, com as armações de Surya, que inveja sua posição, pois sempre tentou ter um filho e nunca conseguiu. Surya conta com a ajuda de Durga (Paula Pereira), empregada da família que, embora contrafeita, obedece à jovem patroa. Por duas vezes, Surya simula uma falsa gravidez. Na primeira, finge perder o bebê. Já na segunda ocasião, passa a usar uma barriga falsa e faz um acordo com uma mulher pobre e grávida para, em troca de ajuda financeira, ficar com o bebê assim que ele nascer. Como a mulher só teve filhos homens, Surya tem certeza de que a criança será um menino. Ao longo da trama, Surya faz muitas intrigas contra Maya, e chega a chantageá-la quando descobre que Niraj é filho de Bahuan. Ela também usa a seu favor o ciúme que Amithab, seu marido, tem em relação a Raj, e vive incitando-o contra o irmão e a cunhada.

- Maya consegue ter seu filho e manter segredo sobre a paternidade com a ajuda de sua mãe, Kochi. Quando esta descobre que o bebê que a filha espera não é de Raj, passa por cima das tradições e, para defender a filha e o nome de sua família, leva Maya para ter o bebê longe de casa, em uma região do interior do estado, para não levantar suspeitas. Todos pensam que a criança será prematura e, portanto, Maya não poderia dar à luz um bebê com o peso normal. Quando a família de Raj vai visitar mãe e filho, Kochi arruma outra criança para botar no lugar. O período de restabelecimento de Maya até que ela possa voltar para casa é suficiente para a troca das crianças, como se o bebê tivesse crescido; assim, a família Opash é ludibriada.

- O casamento de Maya e Raj também é atribulado por conta do sentimento de culpa da indiana, que vive atormentada por esconder a verdade do marido. Já apaixonada por Raj, Maya sofre com as investidas de Bahuan, que volta ao país e passa a procurá-la, não raro causando situações embaraçosas e desafiando Raj a todo momento, sem que este entenda as atitudes do dalit. Bahuan não sabe que é pai de Niraj, mas não se conforma por ter perdido Maya. Por ter sofrido preconceito desde a infância, ele alimenta sentimentos de ódio e vingança contra ela e os Ananda, sendo constantemente rechaçado pela família de Opash por conta de sua origem.

- Em determinado momento da trama, Bahuan se envolve com a filha de um rico banqueiro, Shivani (Thayla Ayala), uma jovem indiana moderna e sofisticada, que estudou no exterior e não segue as tradições.

- Embora tente demover Bahuan de seus planos, orientando-o a seguir o seu caminho e buscar a paz, Shankar sempre se coloca em sua defesa quando ele sofre discriminação por ser um dalit. Adepto de uma releitura dos textos sagrados e de uma maior harmonia entre os homens, independentemente de classes sociais, Shankar se transforma no principal inimigo de Opash, que atribui ao brâmane a responsabilidade pelos desvios de conduta na sua família. Além disso, em nome da igualdade social, Shankar apoia a dalit Puja (Jandira Martini) nas eleições para representante da comunidade. Puja tem como oponente Opash, que é apoiado pelos que defendem a manutenção do sistema de castas.

- Uma história do passado também une Shankar à família de Opash. Ninguém desconfia, mas ele viveu um romance com Laksmi, mãe de Opash, quando eram jovens. Impedidos de levar adiante a relação, os dois quase fugiram juntos. No entanto, dividida entre o amor e o respeito às tradições, Laksmi recuou, casando-se com um pretendente escolhido por seus pais. Shankar permaneceu solteiro.

- Ravi, o filho homem mais novo de Opash, também traz dor de cabeça à família. Ele decide levar adiante o romance com a brasileira Camila (Ísis Valverde), jovem doce e intempestiva que, para contrariedade da mãe, Aída (Totia Meirelles), e espanto da irmã, Leinha (Júlia Almeida), aceita se casar com o indiano e morar com sua família. Ela não

imaginava os conflitos pelos quais passaria por viver em cultura tão diferente da sua: passa a andar coberta dos pés à cabeça, não pode beijar Ravi em público nem chamá-lo pelo nome – somente por “marido” –, e ainda se vê obrigada a executar diversas tarefas domésticas, tradicionalmente feitas pelas mulheres, como preparar e servir o chá.

Camila se torna a única amiga de Maya na casa, e as duas viram confidentes.

- A desobediência às tradições e a busca da felicidade também são vividas por Chanti, que foge de casa para participar de um filme de Bollywood e, de quebra, escapar da obrigação de noivar com um comerciante indiano mais velho, escolhido por seus pais. Chanti vai parar no Brasil, onde conhece Indra, e os dois se tornam amigos.

- As histórias de amor proibidas não se restringem aos adultos da trama. Anusha, filha de Surya e Amithab, torna-se amiga de Hari (Cadu Paschoal), neto de Puja. As duas crianças brincam escondidas, juntamente com Lalit (Laura Barreto), filha da empregada Durga, e uma forte relação se estabelece. Com receio de ver Anusha desencaminhada, Amithab e Surya decidem casá-la com um menino de casta, de sua idade, para que, quando fizer 16 anos, ela vá morar com a família do marido.

- Mesmo com tantos percalços, a alegria também está presente na casa de Opash. Volta e meia, os personagens dançam e celebram a vida, fazendo coreografias próprias das danças indianas; principalmente as mulheres e meninas, que desde pequenas são treinadas para dançar para a família e seus futuros maridos.

No Brasil

- A trama principal no Brasil gira em torno dos irmãos Raul (Alexandre Borges) e Ramiro (Humberto Martins). Eles vivem às turras gerenciando o império que o pai, Cadore (Elias Gleizer), construiu durante toda uma vida. Ao se aposentar, o empresário passou o negócio para o nome dos filhos, sem imaginar que deixaria de ser consultado sobre os rumos da organização, e que provocaria uma cisão na própria família.

- Diferentemente dos costumes indianos, em que os mais velhos são reverenciados pelas gerações seguintes, os brasileiros não têm o mesmo apreço pelos idosos: Cadore se ressentido de falta de atenção e de não poder interferir nas discussões entre os filhos.

- Raul é casado com Silvia (Débora Bloch), com quem tem uma filha, Júlia (Vitória Frate). Entediado com sua própria vida e desgostoso com o irmão, ele desvia uma grande quantia em dinheiro da empresa e deposita em uma conta no exterior, mas não sabe o que fazer depois. Até que conhece Yvone (Letícia Sabatella), amiga de adolescência de Silvia, que vem passar alguns dias no Rio de Janeiro. Bela, sedutora e aparentemente muito generosa, Yvone é, na verdade, uma psicopata, capaz de tudo para atingir seus objetivos. Dissimulada, ela seduz Raul, faz intrigas contra Silvia, Ramiro e Murilo (Caco Ciocler) – melhor amigo de Raul e seu braço direito na empresa –, e o convence a simular a própria morte, assumir outra identidade e partir para Dubai. Sem despertar a desconfiança de ninguém, Yvone vai ao seu encontro no exterior.

- Yvone é cúmplice de Mike (Odilon Wagner) nos golpes. Os dois costumam seduzir homens ou mulheres casados para depois chantageá-los em troca de muito dinheiro. Em Dubai, ela continua enganando Raul – que, a essa altura, já assumiu a falsa identidade de Humberto Cunha – até conseguir localizar a conta onde ele fez o depósito. Como ainda mantém relações com Silvia, Yvone mente para Raul, dizendo que está tudo bem com sua família no Brasil.

- Mas a suposta morte de Raul e o sumiço do dinheiro da empresa provocam uma reviravolta na vida de Silvia e Júlia. Pressionadas por Ramiro, mãe e filha perdem tudo o que tinham, são obrigadas a deixar a casa onde moravam e a reaprender a viver de uma forma bem mais modesta. As duas vão morar na casa de Murilo e sua irmã, Tônia

(Marjorie Estiano). Silvia, que havia abandonado a carreira para se dedicar ao casamento, arruma um emprego de professora. Aos poucos, vai se aproximando de Murilo, e os dois engatam um romance, depois se casam. Júlia, revoltada com o tio, a quem culpa pelas mudanças em sua vida, se envolve com Beca (Java Mayan) e sua turma de marginais.

- Inconformado com o sumiço do dinheiro da empresa, Ramiro chega a desconfiar de um golpe praticado por Silvia e Murilo, e suspeita até mesmo de Raj, que mantém negócios com a empresa Cadore. A desconfiança tem início quando a investigação feita para localizar o dinheiro desviado chega a Maya: no início da trama, ela trabalhava como operadora de telemarketing na Índia, e era com ela que Raul mantinha contato para fazer suas transações. Cadore, com a ajuda da neta, Inês (Maria Maya), tem importância crucial na investigação.

- Assim como a família de Raul, a de Ramiro também passa por sérios problemas. Empresário ambicioso e obcecado pelo sucesso pessoal, ele cobra do filho Tarso (Bruno Gagliasso) a postura agressiva que espera de um homem de negócios, sem imaginar os efeitos que tanta pressão pode causar. Vaidosa, a mulher de Ramiro, Melissa (Christiane Torloni), também idolatra o rapaz por ser bonito como ela; e vive brigando com a filha Inês, que não segue os passos da mãe e se veste de forma alternativa, com roupas pretas e piercings.

- Inês sabe lidar com os pais, mas Tarso não aguenta as expectativas depositadas sobre ele e, sentindo-se frequentemente desaprovado, desenvolve um quadro de doença mental. Ao longo da novela, ele conta com o apoio da namorada, Tônia, que permanece ao seu lado mesmo nas fases mais difíceis. Tônia ama Tarso, mas, por vezes, acha que não terá forças para suportar as crises do namorado, além de ser pressionada pelo irmão e pelas amigas para se afastar do rapaz. Tarso alterna momentos tranquilos com surtos em que tem alucinações ou atitudes agressivas, assustando os pais e, principalmente, Melissa, que prefere não enxergar a verdade.

- No decorrer da novela, Tarso passa por alguns tratamentos tradicionais, até chegar ao centro de saúde mental coordenado pelo excêntrico Dr. Castanho (Stênio Garcia), que segue o método de Nise da Silveira, renomada psiquiatra brasileira, e sabe usar da criatividade para ajudar nos tratamentos que aplica. As psicólogas Aída e Ciça (Aninha Lima) o admiram e cuidam para que as oficinas de arte e as demais atividades do local corram sempre bem.

- A equipe atende pacientes com perfis distintos. Ademir (Sidney Santiago), por exemplo, é um jovem pobre e é com dificuldade que sua mãe, Cema (Neusa Borges), o leva para as consultas e garante um tratamento adequado. Batalhadora, ela foi deixada pelo marido quando o filho começou a demonstrar os sintomas da doença, e luta sozinha, passando por vários empregos, sempre perseguida pelo estigma dos problemas de Ademir. Além disso, ela também precisa lidar com seu caçula, Maico (Mussunzinho), que sente vergonha do irmão e lhe cobra mais atenção.

- Melissa, mãe de Tarso, foi um dos personagens mais comentados da novela, por conta de sua futilidade. Interessada somente em compras e tratamentos de beleza, ela vivia fora da realidade. Fez sucesso sua dobradinha com a empregada Sheila (Priscilla Marinho), cujo sonho era ser igual à patroa. Melissa também fazia marcação cerrada sobre Ramiro, que tinha casos fora do casamento. Ele chegou a ser amante de Gabi (Ana Furtado), executiva de sua empresa, e a iniciar um relacionamento com Yvone, que, depois de ter aplicado o golpe em seu irmão Raul, queria fazer o mesmo com Ramiro. As investidas de Yvone acontecem depois que a psicopata abandona Raul em Dubai e retorna ao Brasil, onde continua a fazer seu papel de amiga generosa. Antes que

Yvone conseguisse concretizar seu plano contra Ramiro, porém, a vilã sofre uma surra de Melissa, que exige que ela se afaste de seu marido.

- No Rio, Yvone e Mike aplicam o mesmo golpe em Nanda (Maitê Proença), esposa de Haroldo (Blota Filho), executivo da Cadore. Enquanto Yvone se faz de amiga da vítima e a estimula a viver uma relação fora do casamento, Mike, com o nome de Eric, seduz Nanda e depois a chantageia.

- Ao mesmo tempo em que investe em Nanda, Mike se envolve com Chiara (Vera Fischer), a melhor amiga de Duda, mulher independente, dona de um centro de estética. Ele se encanta verdadeiramente por ela, e está disposto a largar os golpes para viver a seu lado.

- Com a ajuda do indiano Gopal (André Gonçalves), que trabalha como motorista em Dubai para juntar dinheiro para o enxoval de Lalit, sua filha – Gopal é casado com Durga –, Raul consegue arranjar subempregos para sobreviver. Os dois viram cúmplices em um plano para localizar Yvone e recuperar o dinheiro roubado. Depois de muita procura e algumas artimanhas, desembarcam no Brasil, e Gopal consegue se infiltrar como garçom na empresa Cadore e, também, no hotel onde Yvone está hospedada. Gopal e Ramiro se hospedam em um hotel barato na Lapa, no centro do Rio, onde Raul é obrigado a viver escondido, trabalhando como catador de lixo; reconhecido, seria preso imediatamente por falsa identidade e por ter simulado a própria morte.

- Os dois, finalmente, encurralam Yvone, e ela não tem outra saída a não ser devolver todo o dinheiro, guardado no fundo falso de uma mala. Raul dá a Gopal a quantia prometida e, antes de sair definitivamente do país, tenta encontrar o pai, Cadore. Raul, porém, é confundido com Ramiro, e sequestrado pela turma de Beca, num plano arquitetado por Júlia para se vingar do tio. Após chegar ao cativo, no entanto, ela descobre que aquele homem encapuzado é seu pai. A jovem é expulsa do local por Beca, que, descobrindo o engano, decide matar Raul. Júlia vai à polícia, conta toda a história e leva o delegado e os policiais ao local. Beca e seus comparsas vão presos.

- As investigações sobre o dinheiro desviado da Cadore e a chantagem sofrida por Nanda levam a polícia a Mike. Além disso, ele e Yvone eram procurados pela Interpol pelos golpes praticados no exterior. Yvone também é presa, não sem antes levar duas surras de Silvia. Uma, quando esta descobre o envolvimento da suposta amiga no golpe aplicado em Nanda, e que Yvone não passa de uma estelionatária que roubou até mesmo a própria família. A outra, já na delegacia, quando toma conhecimento do envolvimento de toda a história envolvendo Yvone e Raul.

- Também é na delegacia que Cadore, emocionado, reencontra o filho que julgava morto. Ramiro, por sua vez, desconta toda sua fúria no irmão. Assim como Silvia, que não perdoa o ex-marido pela traição. Raul demonstra sincero arrependimento por ter feito todos sofrerem. Com a ajuda do pai, consegue um advogado.

A Lapa

- Um dos núcleos mais bem-humorados da novela tinha como cenário a Lapa, bairro do centro do Rio de Janeiro. Lá estava localizada a pastelaria da indiana Ashima (Mara Manzan), mãe do jovem Indra (André Arteché) e da menina Malika (Nahuana Costa). Ashima criou os filhos segundo as tradições de seu país e os mantém na rédea curta. Indra, por exemplo, se comporta como um típico jovem indiano, sério e respeitador. Sua mãe sonha em lhe arranjar uma noiva de boa casta em seu país de origem.

- Indra é alvo da turma do bad boy Zeca (Duda Nagle), um jovem irresponsável e sem limites que apronta brincadeiras de mau gosto – e até perigosas – com quem quer que seja, além de desrespeitar também suas professoras – como Berê (Silvia Buarque),

obrigada a lidar com atitudes desrespeitosas para seguir sua vocação – e a diretora da escola, Ruth (Cissa Guimarães). Zeca e seus amigos são da mesma turma escolar de Indra, assim como Maico (Antônio Carlos), outra vítima do grupo, que é irmão do doente mental Ademir (Sidney Santiago).

- O maior problema de Zeca são seus pais, o advogado e malandro César (Antonio Calloni) e a fútil Ilana (Ana Beatriz Nogueira). Ambos minimizam e até acham graça das atitudes do filho, contribuindo para sua postura. César é ex-marido de Aída e pai de Leinha e Camila, e vive fugindo de suas responsabilidades de pai. Ilana, sócia de Chiara na clínica de estética, morre de ciúmes da ex-mulher e das filhas de César e tenta jogá-lo o tempo todo contra elas. O casal não mora na Lapa, mas o bairro é frequentado por Zeca e sua turma. Ilana e César formavam um dupla bem-humorada.

- A Lapa também é cenário para as histórias do guarda de trânsito Abel (Anderson Müller) e de sua mulher, Norma (Dira Paes). Dona Norminha, como é conhecida, adora uma intriga e, apesar do ciúme exagerado que tem do marido, frequentemente o trai com outros homens. Ela põe sonífero no copo de leite quente que dá a Abel todas as noites, e sai para seus encontros. Só retorna pela manhã, dizendo que foi à feira. O guarda nem imagina que a mulher é infiel. Só depois de receber várias cartas anônimas denunciando a esposa é que ele cai em si, dá um flagra em Norminha e a põe para fora de casa. Mesmo separada de Abel, Norminha continua a demonstrar ciúmes por ele, brigando em plena rua com Dayse (Betty Gofman), mulher que abraçou o hinduísmo e vive cantando mantras, tentando convencer as pessoas a buscarem seu lado espiritual. Norminha virou uma das personagens mais populares da novela.

- Outra figura constante da Lapa é o indiano Radesh (Marcius Melhem), malandro cativante que tenta implantar ali vários serviços oferecidos nas ruas da Índia, como banhos por 10 reais e trabalhos de costura, sem saber desempenhar nenhum deles. Radesh tenta aplicar um golpe em Deva (Cacau Melo), indiana amiga de Maya: finge ser um marajá interessado em se casar com a moça, só para ficar com os dotes da noiva.

- É também na Lapa que se encontra a gafieira frequentada por vários personagens da trama. Uma das mais assíduas do lugar é Suellen (Juliana Alves), garçonne da pastelaria de Ashima, e par de Ademir na dança de salão. O rapaz é exímio dançarino, e os dois chegam a ganhar um concurso de dança. Suellen não sabe que Ademir tem problemas mentais; este mente, dizendo que é Maico, seu irmão, quem sofre de esquizofrenia. Desinformada, ela morre de medo de Maico. Dr. Castanho e Cadore também estão sempre se divertindo na gafieira. O cenário, recorrente nas novelas de Gloria Perez, voltou a servir de espaço para participações de vários músicos como convidados especiais, e ambientou romances como o de Suellen e Dr. Castanho, e o de Cadore e Dona Cidinha (Eva Todor), secretária do médico na clínica e antigo amor do empresário. O romance de Cadore e Cidinha, vivido na terceira idade, atraiu simpatizantes e rendeu momentos de humor e emoção. Os quatro personagens se casaram na trama.

Final da novela:

- Maya conta toda a verdade a Raj que, desesperado, decide viajar com seu time de polo para participar de um jogo em outra região. O trem em que os jogadores estão explode em um atentado, e Raj é dado como morto. Ele chega a ter os rituais de seu funeral realizados pela família.

- Certa de que Raj morreu, Maya decide entregar Niraj a Bahuan e, assim, salvar o filho, já que Surya sabe o seu segredo e está disposta a contar a verdade para a família. Ela marca um encontro com Bahuan, mas chega atrasada, e é obrigada a voltar para casa.

- Opash, que lera uma carta de Maya endereçada a Raj, contando a verdade, fica furioso e expulsa a nora e o neto de sua casa. Sem ter para onde ir, Maya vai para o viuvário, onde ficam as viúvas sem assistência. Ela entrega Niraj a Gopal, para que este o faça chegar a Bahuan.
- Furioso com Shankar, a quem responsabiliza pelos acontecimentos em sua família, Opash vai atrás do brâmane para lhe dar uma lição, ou seja, aplicar-lhe chibatadas em nome da honra. Os dois discutem e, antes que desfira o primeiro golpe, Opash é detido por sua mãe, Laksmi, que revela que Shankar é seu pai. Só resta ao comerciante se render. Pai e filho se abraçam emocionados.
- Transtornado com a revelação, Opash avista o pequeno Niraj nos braços de Gopal e, tomado pelo amor que sente pelo menino, o leva de volta para casa.
- Apesar de gravemente ferido, Raj não morreu; ele foi internado inconsciente num hospital distante. O verdadeiro morto, um de seus amigos no time, usava seu colar, por isso foi identificado por Opash como seu filho. Após se recuperar, Raj decide voltar e, ao saber por Pandit da expulsão de Maya, sai à sua procura. Ele encontra Maya nas escadarias do Rio Ganges, a perdoa e a leva para casa, surpreendendo duplamente a família, que volta a viver com alegria.
- A mulher com quem Surya havia feito um acordo dá à luz uma menina, não a um menino, e a nora de Opash é obrigada a criá-la como sua, já que ninguém da família desconfia da farsa. No último capítulo, porém, Surya aparece grávida novamente, mostrando que não desistiu de sua tentativa de dar um neto ao sogro.
- Após abandonar Ravi e voltar para o Brasil, Camila se dá conta de que o ama e de que já faz parte da família Opash. Grávida, ela aceita retornar à Índia com o marido.
- Chanti volta ao Rajastão em companhia de Indra, após a suposta morte de Raj. Apesar do afeto que nasce entre os dois, o rapaz a trata com o devido respeito. Os dois são acolhidos pela família Opash.
- Anusha vai ao juiz e pede a anulação de seu casamento. Ela e Hari fazem juras de amor, prometendo esperar um pelo outro, até que cresçam e possam se casar.
- Bahuan e Shivani se casam.
- No Brasil, Tônia desiste da bolsa que ganhou para estudar fora e resolve ficar ao lado de Tarso. Os dois se casam, assim como Aída e Dario.
- Yvone se faz de boazinha, engana o carcereiro e foge da cadeia.
- Raul consegue responder à Justiça em liberdade. Ele se despede da filha, entrega a ela o dinheiro que lhe pertence e viaja para viver sozinho em outra cidade.
- Abel faz as pazes com Norminha, e os dois voltam a viver exatamente como antes: ela continua oferecendo o copo de leite ao marido durante a noite, e sai para a farra.
- Duda é atropelada por Zeca, e perde o bebê que esperava de Lucas. Apesar de fugir do local do atropelamento, Zeca é identificado, preso, julgado e obrigado a prestar serviços sociais na escola. Duda resolve não revelar a Raj que teve um filho com ele, e termina feliz ao lado de Lucas.
- Chiara convida Nanda para trabalhar no centro estético e recomeçar sua vida.
- Deva, em companhia da amiga Sonya (Janáina Prado), vai atrás de Radesh no Brasil, e ele é obrigado a cumprir com sua promessa de casamento.

Produção:

- As gravações tiveram início na Índia, em outubro de 2008, com a participação dos atores Juliana Paes, Márcio Garcia, Rodrigo Lombardi, Tony Ramos, Lima Duarte, Ísis Valverde e Betty Gofman, sob direção de Marcos Schechtman e Fred Mayrink. O

elenco gravou em Jaipur, conhecida por suas paredes cor de rosa, e Agra, famosa pelo Taj Mahal.

- Alexandre Borges, Letícia Sabatella e André Gonçalves gravaram em Dubai, nos Emirados Árabes Unidos.
- Imagens sem elenco feitas em Varanasi – onde se localiza o Rio Ganges –, Mumbai e Jodhpur também ajudaram a ambientar a trama.
- Cerca de 40 pessoas da equipe da novela participaram das gravações, que contaram com a parceria de uma produtora local.
- Caminho das Índias contou com três cidades cenográficas, construídas na Central Globo de Produção, em Jacarepaguá. Uma representando a Lapa e as outras duas reproduzindo ambientes e elementos da Índia. A autora Gloria Perez usou de licença poética para concentrar no estado do Rajastão peculiaridades de outras regiões do país.
- A maior cidade cenográfica da novela, montada em uma área de 6 mil metros quadrados, trazia referências de Jaipur, Jodhpur e Mumbai; contava com 42 lojas – com letreiros e rótulos dos produtos escritos em Hindi, a língua mais falada na Índia –, um templo em homenagem ao deus hindu Shiva e as fachadas de um cinema e das casas das quatro principais famílias do núcleo indiano. Doze riquixás (espécie de charrete conduzida por um homem em um triciclo) e oito tuc-tuc (veículo motorizado de três rodas), reproduzidos especialmente para a novela, circulavam pela cidade.
- Na outra cidade cenográfica indiana, de 2.500 metros quadrados, foram reproduzidos o Rio Ganges e parte de sua escadaria. Para isso foi aproveitado um lago artificial, que recebeu trilhos para permitir que as câmeras filmassem sobre a água. Como fundo da cidade cenográfica, foram inseridas num back lot (gigantesco painel de chromakey) imagens reais gravadas na Índia, aplicadas às cenas através de efeitos visuais.
- Bonecos foram produzidos pela equipe de efeitos especiais para serem queimados na cidade cenográfica do Rio Ganges, imitando os rituais de cremação comuns em Varanasi. Um gás especial foi desenvolvido para as cenas.
- A Lapa foi representada em uma área de três mil metros quadrados, composta por um armazém, lojas, dois botequins e a pastelaria de Ashima. O mesmo recurso do back lot foi utilizado para reproduzir os arcos e o bondinho tão característicos do bairro carioca.
- As casas de Raul e Ramiro e a clínica do Dr. Castanho foram montadas em locações externas.
- Caminho das Índias foi a primeira novela a realizar em estúdio todas as cenas em que personagens passeiam de carro, através do recurso conhecido como back projection, que trabalha com a projeção de imagens em uma tela, proporcionando sensação de movimento.
- O mundo virtual foi retratado através da personagem Val, que vivia suas fantasias através de um avatar criado em um programa similar ao Second Life.
- A profusão de cores presentes na Índia orientou o trabalho das equipes de figurino e maquiagem da novela, que também lançaram mão da licença poética para caracterizar os personagens. O vestuário tradicional, geralmente usado em rituais, foi levado para o dia a dia, para enfatizar a cultura indiana descrita no texto.
- As mulheres do núcleo indiano ganharam vestimentas com tonalidades fortes e os homens, com cores mais sóbrias. Sárís e punjabis – conjunto de calça e bata comprida – compunham os figurinos femininos. Filmes de Bollywood e publicações internacionais sobre moda serviram de referência para o vestuário masculino.

Curiosidades:

- O sistema de castas foi banido pela Constituição indiana, mas ainda persiste em algumas regiões do país.
- Índia – A Love Story. Este foi título com o qual a novela concorreu à 37ª edição do Emmy Internacional.
- Em abril de 2009, Gloria Perez se afastou da novela durante um período para a retirada de um linfoma na tireóide. A novelista contou com a colaboração de Carlos Lombardi durante um primeiro momento, mas não interrompeu o trabalho.
- A novela popularizou expressões como Are Baba (“Puxa vida!”), Atchá (expressão de satisfação), Atchatchatcha (expressão que traduz extrema satisfação), Baguan Keliê (“Meu Deus!”), Firanghi (palavra pejorativa para estrangeiro, que não segue os costumes do país), Mamadi (mãe), Baldi (pai), Namastê (saudação que significa “o Deus que habita em mim saúda o Deus que habita em você”), Tik (sim), Tchalô (“Vamos”).
- Mara Manzan, intérprete de Ashima, afastou-se das gravações devido a um tratamento de quimioterapia, voltando a gravar com menos frequência. Na trama, Ashima faz uma viagem à Índia, e Ana (Thais Garayp), prima da personagem, fica em seu lugar na pastelaria. Mara Manzan faleceu em novembro de 2009, dois meses após a novela.
- Eva Todor, a Dona Cidinha, também se afastou da trama por problemas de saúde.
- A novela ganhou uma paródia no humorístico Cassetta & Planeta, Urgente! chamada Com a Minha nas Índias.
- Gloria Perez misturou realidade e ficção ao fazer com que o personagem Indra (André Arteche) tivesse um blog, no qual dava dicas de culinária e lazer e contava suas experiências como adolescente indiano no Brasil, promovendo uma discussão sobre choque cultural.
- Caminho das Índias contou com uma ação virtual de divulgação que acabou sendo premiada pelo Clube de Criação de São Paulo, na categoria Internet Marketing Viral. Criada pela Central Globo de Comunicação, a ação consistia em vídeos que mostravam Juliana Paes e Márcio Garcia fazendo aulas de ioga. Para a criação dos vídeos foram utilizados recursos de computação gráfica, com fusões entre os corpos dos atores e os corpos dos praticantes de ioga Mário Rossetti da Silva e Carolline Figueiredo Machado. O resultado se espalhou com sucesso pela internet.
- As atrizes do núcleo da Índia, especialmente Juliana Paes e a menina Karina Ferrari, tiveram aulas intensivas de bhangra, uma dança típica indiana, para compor seus papéis. Os atores também treinaram. As músicas e danças da novela conferiram um sabor de Bollywood à novela.
- A banda Harmonia Enlouquece, cujos integrantes são do Círculo Psicanalítico Brasileiro, onde Bruno Gagliasso fez laboratório para viver Tarso, fez uma participação na história. Na trama, Ademir toca em um show da banda, que conseguiu emplacar a canção Sufoco da Vida na trilha nacional da novela.
- Rodrigo Lombardi conquistou o público feminino, sendo apontado como um novo galã de telenovelas. O casal Maya e Raj agradou ao público, que passou a torcer pelo romance, e os dois personagens acabaram se transformando no principal par romântico da trama.
- A novela contribuiu para modismos como cursos de dança indiana, além de impulsionar a venda de pacotes turísticos para Índia e Dubai.
- Uma vaca despertou a atenção dos telespectadores da novela. Emília, como era chamada na vida real, aparecia em cena sendo alimentada e reverenciada pelo personagem de Tony Ramos. A vaca é considerada um animal sagrado na Índia.

Ações socioeducativas:

- Caminho das Índias desenvolveu uma campanha social que tinha como tema os doentes mentais, representados por dois jovens esquizofrênicos, de classes sociais distintas: Tarso, filho dos ricos Ramiro e Melissa, e Ademir, filho da humilde empregada Cema. Ambos frequentavam a clínica do Dr. Castanho, abrindo espaço na trama para depoimentos verídicos de pacientes.
- As reações comuns às famílias que vivenciam essa experiência, o período de negação, as acusações mútuas e a reintegração do jovem à sociedade foram vividos pela família Cadore, levantando um debate sobre o tema e fazendo um contraponto à forma natural com que a loucura é tratada na Índia.
- A novela abriu espaço para divulgar artistas como Bispo do Rosário e o profeta Gentileza (interpretado por Paulo José), além da TV Pínel e de grupos musicais formados por doentes mentais, que têm apoio de músicos da MPB.
- A história de Glória Perez também levantou uma discussão sobre a formação e a educação de crianças e jovens, criticando os pais que não dão limites aos filhos. O assunto foi abordado através de Zeca e seus pais, César e Ilana. Os dois, quando chamados à escola por conta do mau comportamento do rapaz, sempre defendiam o filho e davam um jeito de culpar as professoras e a direção da instituição, julgando as reclamações exageradas.
- Entre as más ações de Zeca e seus amigos estavam a intimidação de jovens da escola, o desrespeito aos mais velhos e até o espancamento de um aluno.

FICHA TÉCNICA E SINOPSE DE “DUAS CARAS”**Fonte:**

<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-259133.00.html>

Período de exibição: 01/10/2007 – 31/05/2008

Horário: 20h

Número de capítulos: 210

Autoria: Aguinaldo Silva

Colaboração: Gloria Barreto, Izabel de Oliveira, Maria Elisa Berredo, Filipe Miguez, Nelson Nadotti, Sergio Goldenberg

Direção: Claudio Boeckel, Ary Coslov, Gustavo Fernandez, Miguel Rodrigues e Pedro Carvana

Direção Geral: Wolf Maya

Direção de Núcleo: Wolf Maya

Direção de Arte: Mário Monteiro

Direção de Fotografia: Jose Tadeu Vasconcelos Ribeiro

Abertura: Hans Donner, Alexandre Pit Ribeiro, Roberto Stein

Trama/ Personagens:

- A trama central de Duas caras, novela de autoria de Aguinaldo Silva com direção geral e de núcleo de Wolf Maya, conta a história da vingança da jovem Maria Paula (Marjorie Estiano) contra Marconi Ferraço/Adalberto Rangel (Dalton Vigh), homem misterioso que, após casar-se com ela por interesse, desaparece levando toda a sua fortuna.

- A história tem início na infância do menino Juvenaldo (André Luiz Frambach), que mora com a família em uma região pobre de Pernambuco e é vendido pelo pai ao forasteiro Hermógenes (Tarcísio Meira). O menino é rebatizado de Adalberto e aprende toda sorte de traças com o inescrupuloso viajante, passando a rodar pelas estradas brasileiras com uma suposta máquina de fazer dinheiro, várias identidades e um grande poder de convencimento. A certa altura, porém, o já homem feito rouba o próprio mestre, mantendo contato apenas com Bárbara Carreira (Carolina Holanda), a prostituta com quem passou sua primeira noite e amiga fiel para toda a vida.

- A vida de Adalberto (Dalton Vigh) começa a mudar a partir do dia em que presencia um terrível acidente na estrada, que resulta na morte de Waldemar (Fúlvio Stefanini) e Gabriela (Bia Seidl). Ao vasculhar o carro capotado, ele encontra pacotes de dólares, documentos e uma foto de Maria Paula, a filha única do casal, herdeira de uma grande fortuna. Neste momento, Adalberto percebe que pode dar seu maior golpe. Parte com os policiais para Passaredo, uma fictícia cidade no sul do Brasil, para dar a notícia à menina de 18 anos. A jovem só encontra consolo no depoimento desse forasteiro, que inventa ter ouvido as últimas palavras de sua mãe antes de morrer, pedindo-lhe para cuidar da filha. Ainda que todos à sua volta desconfiem do rapaz, como a empregada Jandira (Totia Meireles) e Claudius (Caco Ciocler), advogado da família e apaixonado por Maria Paula, ela aceita o carinho de Adalberto e, em pouco tempo, os dois se casam em comunhão de bens. Mas Adalberto vai embora roubando todos os seus bens, deixando a jovem para trás, sem saber que ela espera um filho seu.

- Antes de se casar com Maria Paula, Adalberto tinha tomado conhecimento de um grande complexo na Barra da Tijuca, na zona oeste do Rio de Janeiro, cuja construtora falida precisava de um comprador para assumir os custos da obra. Era a oportunidade perfeita para se tornar um respeitável empresário da construção civil. Agora, milionário, ele aciona o engenheiro e ex-gerente geral da firma, Gabriel Duarte (Oscar Magrini), que, ignorando a história de Adalberto, torna-se testa de ferro do negócio. Mas, para fazer parte da sociedade carioca, Adalberto sabe que precisa deixar seu passado para trás; decide, então, mudar de rosto. Ele se submete a diversas cirurgias plásticas, pelas mãos de um famoso médico hondurenho, e assume uma nova identidade: a do empresário Marconi Ferraço (também vivido por Dalton Vigh). A única que sabe de toda a história é a amiga Bárbara (agora interpretada por Betty Faria).

- O que Ferraço não sabe é que o empreendimento envolve muitos conflitos. A fictícia GPM Empreendimentos Imobiliários, responsável pela construção, trouxe vários

nordestinos para o Rio de Janeiro e, falida, não tem mais como mantê-los na cidade. A intenção dos donos da empresa é mandar os trabalhadores de volta à terra natal, com a vã promessa de pagar seus honorários na volta para casa. Em meio a uma manifestação, porém, o chefe de segurança da obra, Juvenal Antena (Antônio Fagundes), pede demissão e se solidariza com os operários na luta por seus direitos, mobilizando também os outros seguranças. Nos dias que se seguem, Juvenal se junta às famílias que tentam se acomodar em alojamentos improvisados. E, com o apoio de pessoas influentes no grupo de desabrigados, como a mãe de santo Dona Setembrina (Chica Xavier) - a Mãe Bina - o pastor Lisboa (Ricardo Blat) e Geraldo Peixeiro (Wolf Maya), além da colaboração do político Narciso Tellerman (Marcos Winter), ele põe em prática o sonho de construir a favela da Portelinha, invadindo um terreno baldio próximo à antiga obra.

- A novela dá um salto de dez anos e mostra Juvenal como o líder comunitário da favela, que, além das casas dos moradores, conta com estabelecimentos comerciais, um terreiro, uma igreja, uma associação de moradores, uma rádio e uma boate. Apenas violência e drogas não são permitidas na comunidade, que Juvenal Antena comanda com autoridade e segundo seus próprios valores. Para manter a ordem na Portelinha, ele tem um grupo de ajudantes, chamados de “os sete anões”. Todos os dias, atende moradores ansiosos, que enfrentam uma longa fila para ouvir seus conselhos, pedir ajuda e resolver os mais diversos problemas. Juvenal vira um líder admirado, acima do bem e do mal, transformando-se no grande provedor da favela. Muitos são gratos a ele, como a misteriosa Guigui (Marília Gabriela), que chegou à Portelinha só com a roupa do corpo e se tornou seu braço direito; Dália (Leona Cavalli), a quem ele ajuda a salvar das drogas, sendo alçada ao posto de carnavalesca da escola de samba Nascidos na Portelinha; ou mesmo o homossexual Bernardinho (Thiago Mendonça), que se transforma em um elogiado chef de cozinha graças ao apoio de Juvenal, passando a administrar, com sucesso, o restaurante Castelo de São Jorge, onde a principal iguaria é o bacalhau preparado pelo rapaz. Sem falar no compositor Zé da Feira (Eri Johnson), cuja carreira é impulsionada por Juvenal. A Portelinha chama tanto a atenção que vira até ponto turístico, uma idéia lançada por Eva (Letícia Spiller), mulher de Gabriel.

- Juvenal Antena nunca aceitou tráfico nem violência em sua comunidade. O único confronto violento na Portelinha ocorre quando ela é invadida por Lobato (Paulo César Pereio), chefe de uma quadrilha de traficantes, que cobiçava o lugar de Juvenal na favela. Mas Lobato morre no embate com Juvenal e seus homens. Entre os moradores também há baixas, como a filha do pastor Lisboa, Rebeca (Paola Crosara), e Mãe Bina, cujo coração não resiste à tensão provocada pelos acontecimentos. Após o conflito, descobre-se que Lobato, no passado, era amante de Guigui, ex-socialite que largara o marido e o filho para viver com o bandido e depois fugira dele. Antes de morrer, Lobato revela a Guigui que o filho dela, seqüestrado ainda pequeno e que ela pensara estar morto, é Ronildo (Rodrigo Hilbert), um dos integrantes de seu bando. Ronildo morre em confronto com Juvenal após roubar o caixa da associação de moradores e seqüestrar Solange (Sheron Menezes), filha do líder da Portelinha.

- Um dos maiores protegidos de Juvenal é o jovem Evilásio (Lázaro Ramos), filho do carpinteiro Misael Caó (Ivan de Almeida) e seu afilhado, que cresceu na Portelinha como seu grande admirador. A certa altura, Evilásio passa a discordar dos métodos e atitudes de seu padrinho Juvenal e os dois rompem relações, chegando a disputar a preferência do povo da Portelinha como candidatos à Câmara de Vereadores. Juvenal acaba desistindo de concorrer e Evilásio chega ao fim da novela como vereador.

- Marconi Ferraço nunca aprovou a comunidade criada ao lado de seu empreendimento, com receio de que ela inviabilizasse seu projeto de construir um condomínio de luxo na região. E estabeleceu um pacto de guerra com Juvenal, valendo-se do serviço do influente advogado Paulo de Queiroz Barreto (Stênio Garcia), especialista em encontrar brechas para driblar a lei. Barreto também “bate de frente” com Juvenal depois que sua filha Júlia (Débora Falabella) se apaixona por Evilásio. O advogado não admite ter um genro negro e pobre. A resistência de Barreto e seu preconceito racial são vencidos no decorrer da novela, depois que Júlia tem um bebê com Evilásio e passa a morar com ele na Portelinha. Para completar, Barretinho (Dudu Azevedo), o outro filho de Barreto, apaixona-se pela empregada de sua casa, Sabrina (Cris Vianna), que também é negra, e não mede esforços para conquistá-la. Os dois se casam e têm um menino.

- Na família de Júlia, Barreto e Barretinho, o destaque é Gioconda (Marília Pêra), a mulher do advogado e mãe dos meninos. Após iniciar a novela como uma dondoca alienada, protagonizando momentos engraçados como o de ir à favela vestindo modelitos caros e com a inseparável bolsa de couro de crocodilo, Gioconda se transforma na porta-voz dos excluídos, lançando uma campanha contra a violência batizada de “Chega”. A personagem termina a novela como senadora.

- Maria Paula, que se mudara com o filho Renato (Gabriel Sequeira) para São Paulo, em busca de uma nova vida, nunca perdeu a esperança de reencontrar Adalberto e executar sua vingança. Após reconhecê-lo em uma reportagem na TV, somente pelo gesto em que foi flagrado – enxugando a lágrima da personagem Sílvia (Alinne Moraes) -, Maria Paula tem certeza de que ele está morando no Rio. O destino, então, trama a seu favor: seu chefe na rede de supermercados em que trabalha é transferido para o Rio e lhe oferece emprego na cidade. Ela se muda com o filho, novamente.

- Também tem destaque na história o núcleo de Branca (Suzana Vieira), a dona da Universidade Pessoa de Moraes. Ela é casada com João Pedro (Herson Capri), o Joca, reitor da universidade, e nem imagina que ele tem uma amante há 20 anos, Célia Mara (Renata Sorrah), sua noiva na juventude. No passado, João Pedro deixou Célia Mara para se casar com Branca, de olho no sonho de montar uma universidade. E acabou apaixonado pelas duas. O romance clandestino é descoberto quando João Pedro é atingido por uma bala perdida durante um encontro com Célia Mara num circo, e os jornais noticiam a tragédia, com a publicação de uma foto de Célia, a suposta viúva, ao lado do morto. Antônio (Otávio Augusto), marido de Célia Mara, não pensa duas vezes e a expulsa de sua vida.

- Branca e Célia Mara reconstróem suas vidas, mas cultivam a inimizade durante toda a novela. A rica empresária resolve assumir o controle da universidade para transformá-la em uma instituição de excelência, e, apesar da resistência do tradicional professor Heriberto Gonçalves (Paulo Goulart), convida o intelectual Fernando Macieira (José Wilker) para ser o novo reitor. Os dois vivem um romance. Célia Mara, por sua vez, decide ajudar a filha Clarissa (Bárbara Borges), que sofre de dislexia, estudando com ela para o vestibular. Animada, Célia se inscreve nos cursos de verão oferecidos pela Universidade Pessoa de Moraes e se destaca como a melhor aluna, para irritação de Branca, que ainda passa a ter um novo motivo para odiar a inimiga: Célia Mara tenta conquistar Macieira. As duas têm vários embates, principalmente depois que Célia Mara revela que Clarissa é filha de João Pedro e que, portanto, tem direito a parte da universidade. Representando a filha, Célia assume seu lugar na diretoria da instituição, que passa a dividir com Branca.

- Com a morte do pai, Sílvia (Alinne Moraes), que estava estudando em Paris, retorna ao Brasil para ficar ao lado da mãe, Branca, e conhece aqui o grande amor de sua vida:

Marconi Ferração. Mesmo após descobrir a história pregressa do amado – depois que Maria Paula invade o evento de lançamento de seu empreendimento, acusando-o do crime que cometera -, Sílvia decide ficar a seu lado, e torna-se sua cúmplice em todos os seus planos. Ela também rompe com a mãe e abre mão de sua parte na universidade para Célia e Clarissa. Apaixonada, Sílvia ajuda Ferração a conquistar o filho, Renato, e a “fazer sua cabeça” contra a mãe. Pensando na felicidade do filho, Maria Paula não vê outra alternativa a não ser aceitar seu amor pelo pai, embora tente contar como Ferração a prejudicou, mas o menino não acredita.

- Ao longo da novela, Ferração é conquistado pelo amor do filho Renato e, contra todas as previsões, o vilão começa a se modificar. Sílvia, enciumada, tenta matar o garoto antes de ser abandonada pelo empresário. Cada vez mais amargurada, ela tenta de todas as formas evitar a reaproximação de Ferração com Maria Paula, que só pensa em reconquistar a amada e consolidar sua família. Em sua trajetória de regeneração, ele faz uma viagem a Pernambuco junto com o filho, em busca de suas origens, e reencontra a mãe (Laura Cardoso). Disposta a prosseguir em seus planos de vingança, Maria Paula impõe uma série de condições para aceitar o pedido de casamento, e os dois, novamente, voltam a ser marido e mulher. Mas apenas no papel. Casados em comunhão de bens, chegou a vez de Maria Paula dar o troco: Ferração vai para a prisão para pagar por seus golpes e falsa identidade e, dois anos depois, ao procurar a esposa, descobre que ela sumiu, levando seu dinheiro. Ele fica desorientado, até que recebe um telefonema de Maria Paula, satisfeita por ter feito com ele o mesmo que ele fizera com ela no passado. O desespero de Ferração, no entanto, não dura muito: Maria Paula manda que ele vá ao encontro dela e de seu filho, e os dois terminam a novela juntos.

- Antes do término da trama, Sílvia, que havia sido internada numa clínica para perturbados mentais após atirar em Ferração quando tentava matar Maria Paula – ele se colocou à frente da mulher para protegê-la -, foge do local e seqüestra Renato, mas não tem tempo de efetivar seu plano. Perseguida pela polícia, ela abandona Renato, é atropelada e socorrida por um rapaz, Rodrigo (Alexandre Piccini). Tempos depois, reaparece em Paris, como namorada de seu salvador e amante secreta de João Batista (Júlio Rocha), ex-motorista de Ferração e seu cúmplice. Sua mãe, Branca, termina a novela nos braços de Macieira e amiga de Célia Mara, que vira sua assessora particular. Algum tempo antes, as duas haviam descoberto que Sílvia havia forjado o exame de DNA que atestava que Clarissa era filha de João Pedro, apenas para prejudicar Branca, com quem estava brigada. Clarissa é mesmo filha do mecânico Antônio que, por sua vez, acaba feliz ao lado de Débora (Juliana Knust), com quem tem mais um filho. Célia Mara, por sua vez, arruma um pretendente: o médico Marcelo (Augusto Madeira), amigo do Dr. Humberto (Werner Schünemann), que já entrara na trama para fazer par com Guigi. Os dois trabalhavam no posto de saúde instalado na Portelinha.

- As relações de Júlia e Evilásio, e de Sabrina e Barretinho não são os únicos casos de união inter-racial da trama. No último capítulo, há um casamento coletivo. Solange, filha de Juvenal - fruto de um relacionamento no passado – se casa com Claudius, que há tempos trabalhava como advogado de uma ONG fundada na Portelinha por uma antiga moradora, agora condessa (Adriana Alves); Misael se casa com Claudine (Thaís de Campos); e Gislaíne (Juliana Alves), irmã de Evilásio, se casa com o mecânico Zidane (Guilherme Duarte), entre várias outras uniões, entre elas as de Julia e Evilásio, Clarissa e Duda (Guilherme Gorski), e Antônio e Débora. Também tem destaque o namoro dos universitários Ramona (Marcela Barrozo) e Rudolf Steinzel (Diogo Almeida): ela, branca, filha de Gabriel e Eva; ele, líder das manifestações estudantis na

universidade, jovem negro rico que tentava esconder a condição social passando-se por rapaz de classe média baixa.

- Juvenal Antena, após viver um intenso romance com a cobiçada Alzira (Flávia Alessandra), dançarina de pole dance que chegara a abandonar o marido, Dorgival (Angelo Antônio), para ficar com o líder da Portelinha, termina a novela sozinho. “Casado com seu povo”, como afirmou o personagem. Alzira começou a novela fazendo-se passar por enfermeira, mas na verdade tinha um segredo: saía à noite para dançar na uisqueria de Jojô (Wilson dos Santos), onde se apresentava como "A outra", com o rosto escondido sob uma máscara. A apresentação de Alzira dançando no cano era o grande sucesso da casa noturna. Com a dança, Alzira pensava em juntar dinheiro para que Dorgival pudesse fazer uma cirurgia, e assim, ficar curado de uma anomalia no coração. Mas sua fúria é tão grande quando ele descobre a farsa da mulher, que Juvenal o manda passar uns tempos em outra cidade. O líder da comunidade, no entanto, apaixonou-se por Alzira e é correspondido. Ele chega a pagar a cirurgia de Dorgival, a pedido de Alzira. Mas, ao saber da paixão dos dois, Dorgival, em duas ocasiões, tenta matar o rival. Na segunda tentativa, ele dispara um tiro contra Juvenal durante um comício do líder e acha que foi bem-sucedido, mas seu coração doente não resiste quando o suposto morto aparece vivo à sua frente, e é ele quem morre, deixando o caminho livre para Alzira. Juvenal se salvou porque usava um colete à prova de balas. Antes do fim da história, Alzira faz sucesso com sua dança e opta por seu trabalho, terminando a novela ao lado dos filhos.

- Uma das tramas que também conquistou o público foi o inusitado trio formado por Dália, Bernardinho e Heraldo (Alexandre Slaviero). Para desgosto dos moradores conservadores da Portelinha - especialmente da religiosa Edivânia (Suzana Ribeiro), que chega a liderar uma tentativa de linchamento do trio - os três passaram a viver juntos, dormindo na mesma cama. Dália ficou grávida, sem saber qual dos dois era o pai, já que, certa noite, fizera amor com Bernardinho, que a ajudara a se livrar das drogas e retomar sua vida. Bernardinho, por sua vez, casa-se com Carlão (Lugui Palhares). Graças ao advogado Barreto, a filha de Dália é registrada com dois pais.

- Já o personagem Jojô, que todos achavam ser homossexual, era casado com a cantora Eunice, a Diva (Gottscha), e pai de dois filhos. Só fingia ser o que não era porque achava ser bom para o seu negócio. O público fica sabendo da verdade meses antes do fim da novela

- Duas caras relembrou algumas cenas de realismo fantástico das novelas de Aguiado Silva ao criar a figura do sufocador, misterioso personagem que atacava as mulheres da Portelinha nas noites de lua cheia. No capítulo final, é revelada sua identidade, mas somente para o público: Geraldo Peixeiro.

Produção:

- Além dos estúdios e da cidade cenográfica da Central Globo de Produção (Projac), a novela teve cenas gravadas em externas no Rio de Janeiro; e em São Paulo, São Bento do Sul (Santa Catarina), Canela (Rio Grande do Sul), Olinda e Ilha de Itamaracá (Pernambuco), além de Paris, na França.

- Em São Bento do Sul (Santa Catarina), a produção de Duas caras montou especialmente para a novela a Schlachtfest, a festa do abate, que costuma ser realizada na cidade no mês de setembro. O festejo incluiu dança, música e cerca de 20 grupos folclóricos, em sua maioria da Alemanha e da Polônia, que participaram das gravações lembrando seus antepassados. Além dos 95 profissionais da TV Globo deslocados para o Sul, as gravações contaram com cerca de 900 figurantes.

- A favela plana de Rio das Pedras, localizada em Jacarepaguá, na zona oeste do Rio de Janeiro, serviu de inspiração para a cidade cenográfica da Portelinha, o maior cenário da novela. A equipe de cenografia reproduziu vários locais da comunidade, como uma oficina mecânica, um armarinho, um restaurante e a avenida principal, inclusive com o intenso comércio existente na área. A Portelinha ocupou uma área de 6 mil metros quadrados no Projac, contando 120 casas e algumas construções com interiores, entre elas a igreja do pastor Lisboa, a escola de samba, 30 lojas, a garagem e a principal entrada da casa de Juvenal Antena (Antonio Fagundes). A comunidade fictícia foi ampliada no vídeo por meio do backlot digital, recurso de computação gráfica utilizado pela equipe de efeitos visuais, em que imagens reais são inseridas ao fundo de uma cena. O campus da Universidade Pessoa de Moraes, com um café e uma livraria, também foi construído no Projac, sendo que as fachadas dos prédios reproduziam construções de um shopping da Barra da Tijuca, onde foram gravadas as cenas externas da universidade.

- Cerca de 1500 maquetes criadas pelo artista plástico Sérgio Cezar, de aproximadamente 64 metros quadrados, foram usadas na abertura da novela, que reproduzia uma fictícia favela em crescimento, cercando dois luxuosos prédios high tech, criados em computação gráfica. Papelão, chapinhas de refrigerante, retalhos, pedaços de fios e tintas de muitas cores foram alguns dos materiais usados pelo artista, que costuma usar tais elementos em suas obras. A abertura, uma criação da equipe de Hans Donner, mostrou também fotos em preto-e-branco que registravam os momentos dos artesãos na confecção das maquetes. Foi a primeira abertura feita em alta definição, permitindo uma maior percepção dos detalhes.

Curiosidades:

- Duas caras foi a primeira novela da TV Globo totalmente gravada e transmitida em alta definição.
- O último capítulo de Duas caras foi exibido num sábado, e não numa sexta-feira, como de costume.
- A novela marcou a estréia da atriz, cantora e compositora Marjorie Estiano como protagonista de uma novela da TV Globo, após a boa repercussão de seus papéis anteriores, a Natasha do seriado Malhação, que interpretou em 2004 e 2005, e a jovem Marina de Páginas da vida (2006), de Manoel Carlos.
- Nas ações de lançamento da novela promovidas no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Brasília, o público foi convidado a experimentar a sensação de mudar de rosto, em estandes equipados com máquinas fotográficas digitais e computadores com software desenvolvido especialmente para a promoção. A partir de uma foto tirada na hora, qualquer pessoa podia manipular sua imagem, escolhendo nariz, boca, cabelo, pele e olhos diferentes para testar seu novo visual, e levando para a casa a foto em um porta-retratos.
- A TV Globo lançou a novela no Second Life, ambiente digital em 3D, onde pessoas do mundo todo, representadas por avatares, simulam aspectos da vida real numa mescla de realidade virtual, game e comunidade de relacionamento. A festa foi realizada na ilha Duas Caras, pertencente à emissora. Os convidados puderam dançar ao som de músicas da novela, se divertir na reprodução dos diferentes cenários da trama, além de poder mudar a cara dos seus avatares quantas vezes quisessem. A mansão de Marconi Ferração foi o cenário que recebeu mais visitantes, aproximadamente 3.500 avatares. O segundo local mais visitado foi a favela da Portelinha, com 2.500 acessos.

- Totia Meireles, Vanessa Giácomo, Eriberto Leão e as crianças Ana Karolina Lannes e Matheus Costa, que interpretaram os filhos do jovem casal Luciana e Ítalo, fizeram apenas participações no início da trama. Vanessa estava grávida de seu primeiro filho e chegou a gravar algumas cenas como gestante.
- Mara Manzan deixou a trama, por motivos de saúde, no final de março. A atriz Fafy Siqueira entrou em cena dizendo ser Amora, uma cartomante charlatã, irmã gêmea de Amara, personagem de Mara Manzan. Amara voltou no último capítulo para fazer as pazes com Bernardo, selando o amor dos dois.
- Antonio Fagundes gravou cenas no Sambódromo do Rio, durante o desfile da Portela no carnaval de 2008, para exibição nos capítulos em que a escola de samba Nascidos da Portelinha tem um ótimo desempenho na avenida e sobe para o grupo especial. Na trama, Gislaine (Juliana Alves), irmã de Evilásio, sai à frente da bateria, substituindo a titular Andréia Bijou (Débora Nascimento), que fratura a perna após ter uma visão de Mãe Bina. Como a mãe de santo lhe pedira antes de morrer, Andréa, após muita resistência, substitui Mãe Bina no terreiro, no capítulo final da novela.
- Aguinaldo Silva se viu no meio de várias polêmicas durante a novela. Em uma delas, o prefeito do Rio, Cesar Maia, reclamou que a trama privilegiava a abordagem negativa do Rio, colocando o município sob críticas pesadas. Um dos alvos das reclamações foi o capítulo em que a feirante Lucimar (Cristina Galvão) pede ao deputado Narciso uma vaga para o filho em uma escola que não aprovasse todo mundo. O valor do IPTU cobrado na cidade também foi abordado na trama, quando Célia Mara se muda de um bairro de classe média para a Portelinha e comemora o fim do imposto. Também esteve em foco o seqüestro-relâmpago (capítulo em que Branca é vítima de um deles). A maior preocupação do governo, porém, era a milícia fictícia chefiada por Juvenal. Em meio às polêmicas e aos índices de audiência da novela, que não estavam entre os esperados, Aguinaldo Silva anunciou que se afastaria temporariamente de Duas caras para cuidar de assuntos pessoais em Portugal, deixando vários capítulos prontos.
- Após a estréia da novela, Aguinaldo Silva criou um blog em que costumava comentar a trama, por vezes antecipando momentos da história.
- A dança do poste, chamada de pole dance, também foi alvo de polêmica. Considerada apelativa, foi uma das responsáveis pela reclassificação indicativa da novela, que passou a ser proibida para menores de 14 anos. Nas cenas, Flávia Alessandra aparecia dançando sensualmente em um cano. A personagem Débora, de Juliana Knust, também chegou a dançar pole dance durante um tempo, substituindo Alzira. Com a polêmica, a pole dance saiu de cena por uns tempos, voltando depois na trama, de forma mais discreta. E o cenário da uisqueria, freqüentado pelos homens da Portelinha em busca das massagens oferecidas pelas moças e dançarinas do local, deu lugar a uma casa de shows, em que as mesmas moças se apresentavam em musicais coreografados por Jojô.
- Vera Fischer fez uma participação na trama como Dolores, fotógrafa que produz o calendário de fotos com os mecânicos da oficina de Antônio, que transforma os rapazes nas novas celebridades da Portelinha.
- A novela contou com várias participações especiais, como convidados da escola de samba Nascidos da Portelinha ou do restaurante Castelo de São Jorge. Entre eles, o cantor e compositor Celso Fonseca; o ator Francisco Cuoco; o roteirista Jean Wylis (ganhador do BBB 5); a atriz Juliana Paes; os músicos Martinho da Vila, Monarco e Paulinho da Viola; o ator Tony Ramos e a esposa, Lidiane; e integrantes da Velha Guarda da Portela
- Duas caras estreou na emissora portuguesa SIC em 5 de novembro de 2007, ficando entre os dez programas mais vistos do país.

- O título da novela foi usado para denominar uma investigação policial, batizada de Operação Duas Caras, realizada pela 59ª DP (Caxias) para prender policiais militares do 15º BPM (Caxias), suspeitos de envolvimento com o tráfico de drogas. Foi descoberto que o grupo recebia propinas semanais para não fazer operações em favelas de Caxias, município do Grande Rio.