

Telenovelas: narrativas imaginárias do Brasil*

Roberta Manuela Barros de Andrade**

1. As narrativas imaginárias

A telenovela, como espaço de diálogo entre a ficção e a realidade, é estudada, com uma frequência cada vez maior, como mapa cognitivo estruturante e estruturado da vida social. São muitos os registros em diversos países sobre a repercussão do gênero que falam não só de sua importância comercial e industrial, mas também de sua significação cultural e social, das formas como sua audiência se apropria de seu texto, desfrutando-o e incorporando-o às suas práticas cotidianas. No entanto, interessa-me, neste momento, em particular, perceber a telenovela como campo de construção do imaginário social que circunscreve a sociedade brasileira.

Nessa perspectiva, o que caracteriza o imaginário das telenovelas brasileiras é que ele 'inventa' uma nova tradição. Ele re-significa o que veio antes e institui aí uma nova memória. O sentido anterior dos gêneros literários a partir dos quais nossas telenovelas são construídas vai se desautorizando. Instala-se, então, uma nova tra-

* Trabalho submetido ao Colégio Editorial em outubro de 2003, logo indicado para publicação.

** A autora é graduada em Comunicação Social, mestre e doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. É professora titular do Curso de Comunicação Social da Universidade de Fortaleza. É coordenadora do Grupo de Pesquisa "Mídia, Narrativas Ficcionalizadas e Cultura de Massa" (CNPq/FUNCAP). É autora dos livros *O Fim do mundo: imaginário e teledramaturgia*, São Paulo, AnnaBlume, 2000, *O Fascínio de Scherezade: os usos sociais da telenovela*, São Paulo, AnnaBlume, 2003. É autora do artigo *Telenovela e Vida Cotidiana* publicado pela *Revista Comunicação e Educação*, São Paulo, Ed. Salesiana, vol. 25, 2002, . É também autora do artigo *O Receptor e o Texto Ficcional* publicado pela *Revista Signo y Pensamiento*, Bogotá, Ed. Universidade Javeriana, vol. 42, 2003.

dição que produz outros sentidos em lugar dos anteriores. Em outras palavras, nossa telenovela é um produto cada vez mais distante do modelo tradicional de telenovela do qual se originou. Esse modelo tradicional que se mantém predominante na produção de diversos países oscila entre a tendência hollywoodiana das *soap-operas*¹ americanas e o dramalhão das produções mexicanas, com características de reafirmação de estereótipos e modelos maniqueístas.

Se é certo que os estudos recentes sobre as telenovelas se dissociam cada vez mais das significações tradicionais que as colocavam no patamar de transfigurações de um real deformado, a margem de liberdade e de inovação desse imaginário é particularmente restrita ao imaginário social que as circunscreve. É este imaginário central que institui a condição de formação de outros imaginários que sempre remetem a ele próprio. Este tem em si a potencialidade de produzir alguma coisa a mais. Ele é a possibilidade e regra de formação de outros imaginários como o religioso, o político, o literário, e em nosso caso particular, o que se forma na teledramaturgia brasileira. Tal imaginário central é sempre um rito de significação que configura uma série de imagens com as quais uma cultura constrói sua identificação. Não se constitui sobre um fato datado, que se daria em um certo período ou por sobre uma certa região, mas está ligado à construção dos *habitus*² das culturas que lhe dá origem.

¹ As *soap-operas* são, diferentemente das telenovelas/radionovelas latino-americanas, narrativas de ficção compostas por segmentos não lineares, isto é, sem uma história principal que funcione como condutora da trama. A estrutura narrativa das *soap-operas* se caracteriza por apresentar uma comunidade de personagens fixados em determinado lugar, vivendo diferentes dramas e ações diversificadas. Nela, não existe, portanto, uma história, mas uma multiplicidade de núcleos que têm como base um elenco mais ou menos fixo. Contrariamente às telenovelas/radionovelas que se organizam em "próximos capítulos", indicadores do desfecho final da trama, as *soap-operas* possuem um núcleo que se desenrola indefinidamente, sem ter realmente um fim, podendo, assim perdurar durante décadas.

² Bourdieu (1972) define *habitus* como uma gramática generativa, um conhecimento adquirido e incorporado, uma série de disposições para agir no mundo social. O *habitus* não é algo explicitamente falado, nem estritamente individual, mas se constitui em um valor determinante na conduta de seus agentes. A noção de *habitus* indica ainda a disposição incorporada, quase postural de um agente em ação.

Lugar de expressão de sentidos, de conquista, de encontro e de cenarização de paixões, hoje a telenovela é reconhecida como o gênero narrativo mais popular na história da humanidade. (Pumarejo, 1987, Maziotti, 1996, Barbero, 1988, Muniz, 1997, Covarrubias, 1994). Este sucesso deve-se, em parte, ao fato de que a telenovela é uma dramatização e representação da vida cotidiana, com todos os seus problemas, conflitos, resoluções e comportamentos. Ela tem recursos suficientes para falar da vida mas o faz auxiliada pela ficção. Esta conta experiências, fala de acontecimentos ordinários, situações inesperadas, de toda uma estória com início, desenvolvimento e fim. Conta a vida, ou grande parte dela, reflete aspectos fundamentais de nossa realidade, de nosso acontecer e fazer imediato, mas também uma realidade longínqua e estranha.

Na telenovela, o espectador assiste à vida privada dos outros, inclusive, distantes, de outras classes sociais, de outras cidades, de outro tempo. Nela, ele tem acesso a situações conhecidas, mas também situações a que não teria acesso de nenhuma forma e a outras que são possíveis, mas não vividas. Apresenta ainda modas e esquemas ideais de vida. Todas as personagens representam simbolicamente, na trama, valores sociais. Geralmente, os pobres, a bondade, a sinceridade, a humildade; os ricos, a desonestidade, o egoísmo; os jovens, as superações; as mulheres a sinceridade, a feminilidade, a ternura; os homens, a força, o charme, o poder. Naturalmente, esses valores sociais, dependendo dos papéis que as personagens desempenham na trama, podem emigrar de um perfil a outro. Em diversas ocasiões, as personagens trocam de identidade. Os desamparados herdam bens, os poderosos perdem suas fortunas, os humildes com trabalho e estudos logram superarem-se, os assassinos pagam por seus crimes. Todos os problemas se solucionam.

No entanto, existem linhas de fuga nessa construção. Em *Vale Tudo* (1988), Marco Aurélio, braço direito da famigerada Odete Roydman, dá um golpe na empresa e foge para o exterior com a família, dando 'bananas' para o Brasil. Em *O Dono do Mundo* (1991), Felipe, o vilão da trama, termina a estória rico, casando com uma

'virgem' da alta sociedade carioca. Já em *Por Amor* (1998), a ambigüidade das personagens chama a atenção. Nenhum personagem ali foi bom caráter. A não ser os casais Nando e Milena, Léo e Catarina, no entanto objetos da narrativa, jamais foram seus sujeitos.

As personagens que moviam a dita trama traziam a marca da dissimulação. Branca, a vilã, mostrou-se, ao final, uma adolescente apaixonada. Helena, a antagonista da vilã, mentiu durante toda a estória, tapeou o marido e manipulou o destino da filha, é ela a responsável pelo ato mais 'vil' da estória, a troca de bebês. Seu marido, Atílio, ético e íntegro, tem ao mesmo tempo como principal atributo a vaidade sem princípios. Movido por ela, tem um caso com a melhor amiga da esposa. Maria Eduarda, filha de Helena, a grande vítima da estória, era chata e mimada. Seu marido, Marcelo, o 'bom moço' da trama, lhe é infiel com sua pior inimiga, Laura. Na própria estrutura narrativa da trama, as anacronias persistem. Ao mesmo tempo que a telenovela alertou para os males do alcoolismo através da personagem Orestes, os mocinhos e mocinhas viravam todos os copos. Assim, vimos, um grande sucesso de audiência de duas caras.

Recentemente em *Mulheres Apaixonadas* (2003), vemos a heroína da estória, a independente Helena, utilizar-se de todos os recursos disponíveis, éticos ou não, para conseguir de volta o amor de Cesar, seu-ex-amante, este último namorado de Luciana, a enteada da própria Helena. O próprio César, dito como o herói da trama, em um mesmo dia, teve relações sexuais pela manhã com Helena, à tarde, assediou e foi assediado por Laura, a ex-namorada, e ao final do dia, saiu para jantar com a namorada, Luciana. No núcleo mais jovem, o casal protagonista também passa anacronias. Ao mesmo tempo que é apaixonado pela namorada virgem, Cláudio tem relações sexuais com a namoradinha de infância, acabando por engravidá-la. Entrementes, o caracteriza todas essas ambigüidades em sua narrativa, é o que denomino de identidade prótese.

2. Imaginário e identidade prótese nas telenovelas

A telenovela é um gênero da indústria cultural. E é no gênero, no que contar e como contar que o texto encontra suas formulações e seus limites. As audiências quando assistem a determinado gênero sabem do que se trata e, portanto, esperam algo de acordo com o pacto que o texto lhe propõe. O recurso narrativo das telenovelas, por exemplo, de pequenos e grandes clímax desperta a curiosidade e a tensão emotiva do público, permitindo manter um nível de curiosidade constante e fiel. O mais importante para os telespectadores, além de assistir à telenovela para conhecer o final que já sabem, muitas vezes, de antemão, é estar aí todos os dias, apreciando um jogo do qual já se conhecem as regras, assistindo a todos os movimentos, decisões e soluções que os atores executam do outro lado da tela.

Ninguém pensa em fazer uma comédia sem *gags*, um *western* sem *cowboys* e sem tiros. Estas são as regras desses gêneros e as audiências sabem disso. No entanto, essas regras podem se romper. Podem incorporar temáticas e climas que vêm de outras formas. Abrem-se novas maneiras de contar e de registrar temas que antes não eram pertinentes. As telenovelas constituem um bom exemplo dessa afirmação. As trocas, adaptações e paródias estão presentes no gênero e mesmo assim elas continuam sendo telenovelas. Elas são produzidas há mais de 40 anos e contam a estória de sempre, a de um rapaz rico que se apaixona por uma moça pobre ou vice-versa. Mas a maneira de contá-la varia de muitas formas. As chamadas 'novelas das seis' são estruturadas ainda na velha fórmula do folhetim, ainda recheadas por fortes traços românticos. Não é à toa que em suas tramas haja uma recorrência de enredos que recontam estórias de época, onde a estrutura matriz do folhetim tradicional se adequa de forma mais clara. Nas chamadas 'novelas das sete', temos uma estrutura fundada sobre a comédia e/ ou a paródia. Geralmente, os autores típicos desse horário recorrem a inovações narrativas e visuais que com frequência recaem na comédia *non-sense*. Nas ditas 'novelas das oito',

temos uma estrutura mais pesada, onde temas mais nevrálgicos para a sociedade brasileira são postos em discussão. Aqui, a inovação não se dá necessariamente por sobre uma estrutura narrativa/e ou imagética, mas sim relacionada aos conteúdos transmitidos. É o espaço da polêmica. No entanto, em geral, todas elas incorporam a atualidade da linguagem do vídeoclip, da publicidade e por último do cinema. Entrementes, todos esses recursos têm como princípio auxiliar a narrar uma história de amor.

As telenovelas contam e recontam, nos mais diferentes contextos, histórias de amor. Esse termo genérico, que engloba inúmeras teorias tão variadas quanto as formas de sua expressão, é o terreno privilegiado sobre o qual a narrativa se move. As representações de amor elaboradas nas telenovelas fornecem modelos, estruturas que refletem um 'dever ser' das relações amorosas entre homens e mulheres. Elas impõem um discurso verídico sobre a natureza do amor, construindo uma concepção das paixões como um dom eterno e imutável.

O amor ainda é nas telenovelas a força mágica, a-social, que transforma a pastora em princesa e a besta em príncipe encantado. Esse modelo amoroso é, naturalmente, coercitivo, ele indica um sentido, fornece um quadro dentro do qual é possível pensar o amor. Mas, um modelo não é por consequência jamais inocente. Ele porta visões de mundo, ideologias e tende a construir um mundo segundo relações assimétricas de poder. Nas telenovelas, essas relações são escamoteadas, as representações universalizam-se, dando às audiências a certeza da evidência. O amor como uma prática socialmente construída e culturalmente orientada é proscrita das telenovelas em nome de valores imutáveis.

Nas telenovelas, as relações amorosas são construídas dentro de uma estrutura básica, com ingredientes permanentes, isto é, trata-se de se encontrar a felicidade através do parceiro ideal, aquele que responderá a todas as perguntas. O sucesso da relação dependerá da monogamia e de sua durabilidade. O amor se estabelece igualmente a partir de seu inevitável diálogo com a sexualidade, isto é, as

formas amorosas são constituídas a partir de uma especial ligação com as coisas do sexo. Nas telenovelas, os encontros das personagens concentram as sensações amorosas em beijos e carícias que fogem aos mecanismos estritamente sexuais porque o casal deve estar ou crer estar apaixonado.

No entanto, os textos dos anos noventa das telenovelas brasileiras valorizam a sexualidade feminina e questionam a virgindade, ainda que continuem unindo motivação sexual e amor. Por outro lado, as histórias de amor continuam, freqüentemente, a ser contadas em termos de uma relação de amor e ódio porque a narrativa deve criar algum conflito para manter o par romântico separado até o momento final. O amor nas telenovelas tem que ser um amor que custe a alcançar, manter, recuperar, configurando um jogo de conquistas, seduções, intrigas e ocultamentos que fazem o suspense do gênero. Se desde o começo esse amor não fosse assim, não tinha história, não; vai ter que ter muita briga, muita coisa, muita separação, para poder depois terminar num final feliz.

As telenovelas tratam, sempre, da história de um homem e de uma mulher que se encontram e se enamoram, mas até a concretização desse amor deverão superar obstáculos. Assim, o amor nas telenovelas tem que ser mais forte do que o tempo, a distância e as desgraças mais terríveis, devendo superar todos os obstáculos que possam ser encontrados nas diferenças econômicas, culturais e sociais. Segundo Mattelart (1982), nas histórias românticas esta “ordem do coração” invalida qualquer forma de luta contra as desigualdades sociais, apesar de sua existência ser admitida, porque difunde a idéia de que somente o amor ultrapassa barreiras. Não somente a solução é individual – nunca coletiva – mas está sempre ligada a um milagre. O amor passa a ser a explicação universal que resolve as contradições sociais, negando-as. Nas telenovelas, trata-se de um amor impossível que se possibilita pela força do destino, pelo encontro de almas, amor que é onipresente, onipotente e onisciente.

Na maior parte das vezes, as personagens pertencem a famílias de características sociais, culturais e econômicas basicamente dife-

rentes, com o agravante de dois homens disputarem o amor de uma mulher ou vice-versa. Muitos autores põem os erros de compreensão e as desconfianças como a causa das demoras da reunião do casal. Os amantes, vítimas de um mundo hostil e indiferente, pensam encontrar no eleito do seu coração um refúgio, mas a vida apresenta muitas provas a vencer: o ódio, a inveja, o ciúme. O encontro deve ser um processo, onde vemos o herói e a heroína gradualmente superarem as intrigas, as desconfianças e as suspeitas, até atingirem a maturidade final e estarem aptos à recepção da recompensa de um final feliz, com direito a casamento católico, de véu e grinalda.

Contudo, em muitas novelas, a união final, o casamento, pode se produzir na metade da história e até o seu final se põe em jogo os problemas do casal: o trabalho, os filhos, o adultério, a incompatibilidade de gênios, as brigas, o divórcio etc. No entanto, seja qual for o cenário, se o relato não culmina necessariamente no casamento, ele é a legitimação de sua manifestação. Nas telenovelas, o amor deve ser sempre a base do casamento, e as dificuldades da relação do casal sempre superadas. A telenovela está ali para mostrar que o casamento é o fim último de uma relação e que, portanto, felicidade e casamento caminham juntos na vida.

Esta estória de amor é povoada pelo “drama do reconhecimento” (Barbero, 1988). Do filho pelo pai ou do pai pela filha, o que move o enredo é sempre o desconhecimento de uma identidade e a luta contra as injustiças, as aparências, contra tudo o que se oculta e disfarça, uma luta por se fazer reconhecer. De quem sou filha(o)? Onde está meu filho(a)? são as perguntas quase sempre chaves. As tramas desenvolvem esta tensão, essa busca que vai do desconhecimento ao re-conhecimento da identidade. Negada ou ocultada, se assiste em seu desenlace à revelação dessa identidade. Esse desenlace tem o caráter de recuperação justiceira que vem do melodrama.

Não basta, afirma Maziotti (1996), que a identidade seja reconhecida, tem que sê-lo publicamente. E deve impor castigo aos culpados. Essa é a lógica e a moral do melodrama: que os alienados dos bens desfrutem, junto aos protagonistas, do triunfo do amor, da re-

velação, da identidade e das coisas que devem terminar no local ao qual correspondem. O fato dos maus receberem um castigo, uma reparação justiceira é o que outorga e dá sentido à trama. Os protagonistas sofrem acidentes, dores imerecidas, perigos só para alcançar este desenlace final que se constitui por sobre os mecanismos do segredo.

O segredo aparece como uma estratégia de produção de um efeito: o da surpresa e da revelação. Do ponto de vista da matriz narrativa do formato, o segredo permite a continuação do relato com uma série de revelações, do ponto de vista da recepção, gera suspense. Segundo Eco (1985), o reconhecimento da identidade das personagens – quase sempre mantida em segredo – autoriza uma série de desmascaramentos. Mas como se organiza a intriga no nível figurativo para esconder os segretos e sobre quais condições se decifram as mentiras?

A intriga é, segundo Chauvel (1997), basicamente um lugar de comunicação de instâncias passionais e o que realmente pode passar em termos de ação pode ser muito pouco. Em troca, a maior atividade se realiza nas relações de intersubjetividade que implicam sempre um entrecruzamento de ao menos três programas de ação da ordem do conflito: ocultar/revelar, afirmar/negar; confessar/declarar. É o fazer saber-ocultar-crier que dará origem, por sua vez, a um conjunto de programas narrativos que contribuirão para construir no espectador um sistema de expectativas. Entre o que ocultar e o que revelar se desenvolve grande parte da trama narrativa. O segredo e sua revelação são um dos elementos que com mais recorrência precedem os cortes diários ou semanais, construindo a fidelidade do espectador e sua fidelidade ao seguimento serial.

A atividade cognitiva de sujeitos e espectadores se realiza sobre a interação intersubjetiva da parêntese modal ser/parecer. Assim,

‘A dimensão da verdade será a confluência do ser com o parecer. A mentira ocupará o lugar de uma ação que parece mas não é. A falsidade será o espaço de negação do ser mas também do parecer e finalmente

no segredo, o sujeito se apresenta como um ser que não parece. É assim, na última posição, que o espectador e personagem constroem, muitas vezes em conjunto, uma competência específica: a busca da verdade. " (Chauvel, 1997:81)

No entanto, os conflitos entre o amor e o sofrimento, a eterna luta pelo poder e pelo reconhecimento social são tratados, nas telenovelas, de maneira circunscrita. As personagens são reconhecíveis como presentes na vida real. O ambiente em que vivem e se desenvolvem as histórias, os tipos humanos, os feitos cotidianos parecem se originar na sociedade brasileira contemporânea. Os telespectadores reconhecem na tela parte dessa realidade. Mas esta realidade refletida nas telenovelas é uma construção imaginária. Buscam-se os elementos mais 'pertinentes' e mais 'expressivos' do real para se construir uma nova realidade que se mostra de maneira 'natural', 'familiar' e 'reconhecível' para seu público.

Em *Irmãos Coragem* (1971), por exemplo, se cria a cidade fictícia de Coroado. Coroado, assim como Sucupira (*O Bem Amado*, 1977), Asa Branca (*Roque Santeiro*, 1985), Resplendor (*Pedra sobre Pedra*, 1992), Tubiacanga (*Fera Ferida*, 1993), Greenville (*A Indomada*, 1997) e Porto dos Milagres (*Porto dos Milagres*, 2002) são pequenas cidades fictícias que exerceram um grande impacto sobre a audiência, transformando o particular e localizado em 'alegorias nacionais'. Nelas, gestaram-se elementos do imaginário brasileiro que entrecruzavam-se com o tradicional e o moderno, a cidade pequena e a cidade grande, o mundial, o nacional e o local. Em um país onde existe uma imensidão geográfica, e onde as disparidades regionais e as diversidades culturais constituem um desafio constante de síntese, a telenovela cria uma identidade nacional *prêt-à-porter*.

Acredito como Rolnik (1997), que o mundo de desestabilização acelerada da globalização que intensifica misturas e pulveriza identidades não se traduz forçosamente no abandono da referência identitária, pelo contrário, a exige. Há, então, nas telenovelas, um povoamento de uma profusão cambiante de universos, delineando

cartografias de forças mutáveis. Rolnik (1997:30) ao referir-se a esta identidade prótese ou *prêt-à-porter* afirma:

“Trata-se de uma droga disponível em profusão no mercado da mídia, sob todas as formas e para todos os gostos: são as miragens de personagens globalizados, vencedores e invencíveis, envoltos por uma aura de incansável glamour, que habitam as eternas ondas sonoras e visuais da mídia: personagens que parecem pairar acima das turbulências do vivo e da infinitude de suas figuras. Mimetizando um desses personagens imaginários, ele passa a falar uma língua jargão lotada de clichês, sem ancoragem em sensibilidade alguma, o que soa fake quando se trata de um repertório com uma certa sofisticação cultural”.

Nestas cidades imaginárias, jargões e estereótipos são abundantes. As personagens que as povoam são os políticos corruptos, os coronéis depravados, as beatas hipócritas, os padres bondosos, os bordéis animados, os peões bonitões e as mocinhas inocentes. As telenovelas implicam, então, a produção de “kits de perfis-padrões” que serão consumidos pelas subjetividades da audiência, independentes do contexto geográfico, local, nacional, mundial ou cultural. As antigas identidades locais fixas se transformam, pela mediação das telenovelas, em construções simbólicas flexíveis, organizadas em torno de uma representação de um Brasil idealizado. Exemplo claro dessa afirmação foram *Roque Santeiro* (1985) e *Renascer* (1993).

Realizada entre meados de 1985 e início de 1986, época da criação da Nova República e da morte de Tancredo, *Roque Santeiro* absorve um sentido de orfandade, quando o povo perde não apenas o homem público, o político, mas o mito paterno, aquele capaz de proteger, aquecer e resolver nossos problemas sociais. (Amaral, 1986). Com efeito, Asa Branca não tem definição geográfica precisa, o que lhe possibilita ser todo o Brasil, numa realização de um espaço simbólico homogeneizante. No texto da telenovela, afirma Amaral, não há datas, embora os signos visuais e os diálogos a enxertem neste período. As pessoas que representam o povo de Asa Branca são em

sua maioria figurantes. Seres anônimos, sem identidade, De acordo com Amaral (1986:70):

“Não cabe ao povo de Asa Branca senão o papel imbecilizado de acreditar em um morto que não morreu, em um santo que não é santo, em milagres que não ocorreram. Infantilizado e destituído de seu papel histórico, seu destino está nas mãos dos poderosos da cidade ou, na melhor das hipóteses, na figura messiânico-apocalíptica de Roque.”

Renascer (1993) cujo drama se desenvolve em uma fazenda ao sul da Bahia, construída a partir da tradição nordestina da Casa Grande (sede ao mesmo tempo residencial e administrativa da monocultura conhecida como *plantation*), cria o que Muniz Sodré (1997) chama de uma família coletiva imaginária. Em *Renascer*, temos o patriarca, seus filhos legítimos e ilegítimos, as rivalidades entre ambos e seus amores secretos. Aqui, esse mundo recriado é um perfil subjetivo delineado por um indissociável perfil cultural.

Esta “identidade prótese” encontra respaldo tanto na literatura sociológica (com *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freire) como na de ficção, com uma pletera de romancistas nordestinos como Lins do Rego, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, etc., mas também na ideologia do poder familiar sobre os auspícios do Estado. Este contexto é o que Pêcheau (1991) chama de acontecimento discursivo, isto é, o ponto de encontro de uma atualidade e de uma memória.³

Esta família imaginária é bem sintetizada a partir de traços do real histórico nacional. De fato, a organização do poder nas zonas rurais continua sendo um modelo primordial, colocando o poder nas mãos de clãs fundados em relações de consangüinidade, ainda que sempre abertos a uniões por aliança patrimoniais e políticas. As relações de poder baseadas em laços familiares têm sido sociologicamen-

³ Aqui, o que nos interessa não são as datas, mas como esse discurso foi produzido e circula. Não se trata aqui como afirma Orlandi (1996) de trabalhar a historicidade no discurso mas a historicidade do discurso.

te designadas como 'cordiais', fazendo referência à presença da 'afetividade' familiar no poder. É o sistema patrimonialista. Este termo designa não somente um conjunto de bens fisicamente identificáveis, mas, um mecanismo complexo de produção e reprodução de bens e poder.

Segundo Sodré (1997), além da riqueza física palpável, o patrimônio pode constituir-se por uma rede de relações como a família. Na verdade, a família é o sujeito econômico do patrimônio. Dela partem a lógica do sistema patrimonial, que se opõe até certo modo à lógica restrita do capital. O patrimônio alimenta aspectos irracionais frente à racionalidade instrumental do capitalismo, dado que sua lógica se rege por regras de cordialidade, entendidas como um conjunto de laços de sangue, territorialidade, afetividade, linhagem, estamento. Família, economia e política se confundem na lógica do patrimônio. De fato, o patrimonialismo exerce influência poderosa no imaginário das massas. De lá vem a universalidade relativa do imaginário familiar. De lá vem, fácil assimilar, os enredos dramáticos das telenovelas que se fazem neste modelo.

Assim, ao contrário do que muitos acreditam, as telenovelas não veiculam discursos fora do lugar, porque as idéias não têm um lugar, têm muitos e estes lugares nunca são absolutos, mas relativos. (Orlandi, 1993). O fato é que na construção de sentidos das telenovelas, o acontecimento sofre um deslizamento, um processo de transferência. É dessa forma que as telenovelas constroem domínios e se instituem, erigindo os lugares 'legítimos' por sobre os quais esses domínios são respeitados.

Narrativa e vida se confundem, dessa maneira, na telenovela, mas não no sentido de transferir para a narrativa as coisas da vida, pois, " *não é a representação dos fatos concretos e particulares o que produz o sentido da realidade na ficção, mas uma certa generalidade que visa ambos lados e dá consistência tanto aos fatos particulares do real quanto ao mundo fictício*" (Barbero, 1988:308). Assim, o imaginário presente nas telenovelas não é a negação total do real, mas, apóia-se no real para transfigurá-lo e deslocá-lo. Neste processo, ele cria novas relações

que possibilitam aos homens a identificação e a percepção do universo real. Essas relações entre o imaginário da telenovela e o real brasileiro são historicamente detectáveis.

O Espigão (1972) já denunciava o crescimento desordenado das metrópoles e suas conseqüências ecológicas. *A Escalada* (1974), os avanços da lógica do capitalismo nas comunidades rurais. *O Casarão* (1976) discutia a independência da mulher. *Os Gigantes*, (1979) a eutanásia. *Plumas e Paetês* (1980) abordava a exploração da mão-de-obra de uma indústria. *Roque Santeiro* (1985) e *Que Rei Sou Eu* (1988) refletem a esperança e a decepção com a política da Nova República. *Barriga de Aluguel* (1990) novas técnicas de reprodução humana. *De Corpo e Alma* (1992), o transplante de órgãos, *O Rei do Gado*, (1996) a necessidade de uma reforma agrária. *Em Laços de Família* (2001), vimos a discussão em torno de doenças geralmente terminais como a leucemia bem como o debate em torno do uso de drogas pelos adolescentes. Em *Porto dos Milagres* (2002), os velhos conflitos de interesses entre empregados e trabalhadores. Em *Mulheres Apaixonadas* (2003), a questão dos maus-tratos aos idosos.

Aquilo que é simplificado para tornar a realidade concreta mais 'cômoda' readquire, com os recursos dramatúrgicos da telenovela, sua verdadeira complexidade. E é desse modo que a ficção devolve ao imaginário seu *status* de real, mas de um real conflitivo, envolto em lutas e jogos de astúcia. De fato, como afirma Bazco (1984), o imaginário social é igualmente uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controle da vida coletiva e notadamente, de exercício de poder. Ele está no centro dos conflitos sociais e é um dos elementos desses conflitos.

Em *A Próxima Vítima* (1995), temos a prostituição, o homossexualismo, a droga, o crime, a violência urbana. *O Rei do Gado* (1996), por outro lado, traz para o horário nobre a questão da reforma agrária e do MST. O invasor de propriedades rurais, sempre localizado, na mídia, em regiões quase sempre distantes dos centros urbanos, entra na vida de milhares de brasileiros como o trabalhador rural desempregado. Vítimas da mecanização da agricultura, muitos

deles ex-proprietários que perderam suas terras por falta de apoio do governo e de uma política agrária de fixação do homem ao campo, adquirem para o grande público, através da ficção, um rosto, uma identidade, uma história. (Motter, 1998). Saem das sombras da marginalidade para um reconhecimento como excluídos, despossuídos, buscando terras ociosas para ocupar com suas famílias e delas tirar seu sustento.

Muitos exemplos como esses podem ser dados, todos eles, revelam o que Bazco (1984) chama de a construção de poder concorrenciais. Segundo esse autor, as situações conflituais entre poder concorrenciais simulam a invenção de novas técnicas de combate no domínio do imaginário. No cerne mesmo do imaginário social se encontra o problema do poder legítimo, ou mais especificamente, das representações fundadas de legitimidade. Assim, a legitimidade do poder que se constrói nos interstícios dos imaginários sociais se faz objeto de lutas e conflitos que se revelam no bojo mesmo das telenovelas.

Dessa forma, em nenhum outro espaço social, *o imaginário é mais real do que o real* (Castoriadis, 1982: 124) a não ser na telenovela brasileira. A indagação de Castoriadis (1982:126) – *o que pressupõe nossa capacidade de ver e pensar em uma coisa algo que ela não é* – é tão instigante talvez porque as significações imaginárias sociais⁴, *“esteio” da estrutura do social, somente podem ser captadas sob uma forma derivada e oblíqua* (Amorim, 1995:193), sendo portanto, a telenovela brasileira um excelente espaço de reflexão sobre esta questão. No entanto, reafirmo, junto com Amorim, que em última instância, é sempre a instituição da sociedade que determina o que é o real e o que não o é, o que tem um sentido e o que dele é privado. Dessa forma, ao empreender um estudo do imaginário das telenovelas, julgo pertinente ainda lembrar que é sempre a própria sociedade como instituinte que cria, que funda os sentidos e as significações que nelas se apresentam .

⁴ As significações imaginárias são assim chamadas porque, segundo Amorim (1995:192) são colocadas como criação e não correspondem e nem se esgotam em elementos “racionais” ou “reais” e são sociais porque elas só existem como instituídas e participadas por um coletivo impessoal e anônimo.

Bibliografia

- AMARAL, V. M de Castro. O povo: personagem anônimo e passivo IN: *Intercom Revista Brasileira de comunicação*, São Paulo, V.09, n.54, jan/jun.
- AMORIN, M. M. *Labirintos da Autonomia*, Fortaleza, Edições UFC, 1995
- BACZKO, Bronislaw. *Les Imaginaires Sociaux, Memoires e Espoirs Collectives*, Paris, Payot, 1984.
- BARBERO, Jesus Martin. *De los Medios a las Mediaciones- Comunicacion, Cultura e Hegemonia*, México, Gustavo Gili, 1988
- BOURDIEU, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Gêneze, Lib. Droz, 1972.
- CASTORIADIS, *A instituição Imaginária da Sociedade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra 1982
- CHAUVEL, L. E., El secreto como motor narrativo In: VERÓN, Eliseo. *Telenovela, ficción popular y mutaciones cultareles*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- COVARRUBIAS, Karla Yolanda. *Cuéntame en que se quedó la telenovela como fenómeno social*, México, Trillas, 1994
- MATTELART, A. Women and the culture industrie, *Media Culture and Society*, 4, 1982.
- MAZIOTTI, Nora. *La indústria de la telenovela*, Buenos Aires, Paidós, 1996
- MOTTER, M. L. Telenovela: arte do cotidiano, IN: *Educação & Sociedade*, Rio de Janeiro, editora Moderna, Vol 13, 1998.
- ORLANDI, Eni Puccinelli (org). *Interpretação*, Petrópolis, Vozes, 1996
- ORLANDI, Eni Puccinelli (org). *O Discurso Fundador*, Campinas, Pontes, 1993
- PÊCHEUX, M. *Discurso: estrutura ou acontecimento*, Campinas, Ed. Pontes, 1991.
- PUMAREJO, T. L. *Aproximación a la telenovela*, Madri, Catedra, 1987.
- ROLNIK. S. Toxicômanos de Identidade in Lins, Daniel (org), *Cultura e subjetividade*, São Paulo, Papyrus, 1997.
- SODRÉ, Muniz. Telenovela y novela familiar In: VERÓN, Eliseo. *Telenovela, ficción popular y mutaciones CULTARELES*, BARCELONA, GEDISA, 1997.