

TELENOVELAS BRASILEIRAS: PRODUÇÃO, FLEXIBILIDADE NARRATIVA, RECEPÇÃO



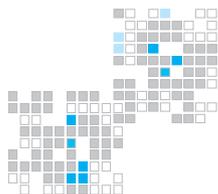
Sílvia Helena Simões Borelli

■ Programas de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PUC-SP) e Comunicação e Artes (Senac-SP).

Antropóloga, é professora de Pós-Graduação em Ciências Sociais na PUC-SP e em Comunicação no Senac-SP. É pesquisadora na área de cultura contemporânea: imagens/mídias/novas tecnologias; culturas urbanas/juvenis; livros/mercado editorial. Coordena a pesquisa “Jovens urbanos: vida/morte, violência/consumo cultural”, parte integrante de rede internacional de pesquisadores.

Publica no Brasil e no exterior: *A deusa ferida. Por que a rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência* (co-aut). São Paulo: Summus, 2000; *Vivendo com a telenovela. Mediações, recepção, teleficcionalidade* (co-aut). São Paulo: Summus, 2002; “Rede Globo: dal monopolio alla formazione di egemonie”. *Dal controllo alla condivisione*. Giovanni Bechelloni (a cura di). Roma/Firenze: Mediascape, 2002; “Big Brother Brésil: l’ombre des telenovelas”. *MédiaMorphoses*, Paris: INA, PUF, 2003.

■ E-mail: sborelli@pucsp.br



RESUMO

O objetivo inicial é retomar, num rápido balanço, algumas das principais características que marcam a singularidade da produção de telenovelas no Brasil. Em seguida, a reflexão destaca traços de flexibilidade que compõem a forma narrativa das telenovelas brasileiras e analisa as relações particulares que se estabelecem entre o melodrama – matriz cultural tradicional – com outros territórios de ficcionalidade, em especial, o erotismo.

PALAVRAS-CHAVE: TELENOVELA, PRODUÇÃO, FLEXIBILIDADE NARRATIVA, EROTISMO, RECEPÇÃO.

ABSTRACT

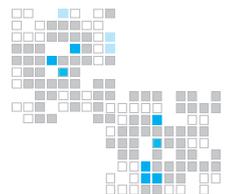
The initial objective is to retake, in a fast balance, some of the main characteristics that mark the singularity of the production of soap operas in Brazil. Soon afterwards, the reflection detaches lines of flexibility that compose the narrative form of the Brazilian soap operas and analyzes the private relationships that are settle down between the melodrama – traditional cultural line – with other fiction territories, especially, the eroticism.

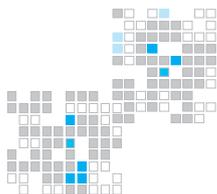
KEY WORDS: SOAP OPERA, PRODUCTION, NARRATIVE FLEXIBILITY, EROTICISM, RECEPTION.

RESUMEN

El objetivo inicial es retomar, en un rápido balance, algunas de las principales características que marcan la singularidad de la producción de telenovelas en el Brasil. En seguida, la reflexión resalta los trazos de flexibilidad que componen la forma narrativa de las telenovelas brasileras y analiza las relaciones particulares que se establecen entre el melodrama - matriz cultural tradicional - con otros territorios de ficción, en especial, el erotismo.

PALABRAS-CLAVE: LA TELENOVELA, PRODUCCIÓN, FLEXIBILIDAD NARRATIVA, EROTISMO, RECEPCIÓN.





Produção e singularidades

A telenovela apresenta-se como um objeto de padrão massivo, constituído em constante diálogo com matrizes populares: como afirma Martín-Barbero (1987) uma manifestação da “cultura popular de massa”. Originária de tradições das narrativas orais, do *romance-folhetim* ou das *novelas semanais* (Meyer, 1996 e Sarlo, 1985), das radionovelas (Belli, 1980), do cinema de lágrimas (Oroz, 1992) e da *soap opera* norte-americana (Allen, 1995), a telenovela brasileira distingue-se por ser um produto cultural diferenciado, fruto de especificidades das histórias da televisão e da cultura no Brasil. Mesmo que se possa falar genericamente de telenovelas, supondo um formato universalizante de produção e narrativa – e ainda que haja uma proximidade entre telenovelas latino-americanas e brasileiras – é importante delimitar as particularidades da história dos campos culturais em que são produzidas, veiculadas e recebidas (Mazziotti, 1996).

Nos anos de 1950 e 1960, a “forma” da telenovela encontra-se, no Brasil, bastante próxima e indiferenciada dos padrões que lhe dão origem. Pode-se arrolar, aqui, algumas das principais características que compõem o cenário de constituição e consolidação do campo televisivo e, em especial, da esfera de produção das telenovelas, neste período:

- fronteiras ainda difusas, em busca de uma linguagem televisual própria, que possa se diferenciar da “forma” literária, radiofônica, teatral ou cinematográfica;
- narrativa melodramática, com tendência ao dramalhão, ambos “territórios” de ficcionalidade característicos das radionovelas, *novelas semanais* e dos filmes do *cinema de lágrimas*;
- fabricação em bases mais artesanais que industriais, marcada pela improvisação técnica e pela

ausência de critérios de divisão do trabalho;

- migração de produtores culturais – autores, diretores, atores e demais componentes do processo – que vieram de outros campos como o rádio, o teatro e o cinema;
- grande número de telenovelas adaptadas de textos literários e, em curso, um processo experimental de formação de autores – em busca de “textos” adequados à linguagem da TV.

Esse panorama vai se alterar somente ao final dos de 1960 e início dos de 1970, quando começam a surgir inovações que racionalizam e sofisticam o processo produtivo. Destacam-se, a partir daí, algumas transformações relacionadas à tecnologia, ao gerenciamento administrado, à qualificação dos profissionais, ao fortalecimento do setor das telecomunicações no Brasil e, também, ao próprio modelo narrativo:

- aparecimento do *videoteipe*, que revoluciona o fazer televisivo;
- câmaras cada vez mais leves, que podem ser carregadas ao ombro, e que passam a filmar o “mundo lá fora”;
- introdução da cor, que altera significativamente o modelo produtivo;
- maior investimento no treinamento e formação de pessoal para atuar “com qualidade” e com as especificidades do meio;
- processo de divisão do trabalho, que cria departamentos próprios responsáveis pelos figurinos, cenografia, iluminação, música, sons que administram e “industrializam” o processo produtivo, rompendo, em parte, com a improvisação e a artesanidade;
- e, finalmente, para alguns canais de televisão, a transmissão da programação em rede nacional numa ação concatenada entre o avanço do setor das telecomunicações e a potencialidade de novas tecnologias, em rápida ascensão nos anos de 1970¹.

¹ É importante salientar que muitas das alterações que definem novos rumos, e um patamar diferenciado de produção televisiva no Brasil, resultam da entrada da Rede Globo, a partir de 1965 – e de sua consolidação nos anos de 1970 –, no campo televisual brasileiro (Borelli e Priolli, 2000)

O modelo narrativo passa, também, por significativas transformações com a introdução de novas temáticas e do diálogo do melodrama com outros “territórios” de ficcionalidade.

O principal deslocamento de eixo temático pode ser detectado na ênfase que se coloca, a partir daí, nos enredos voltados à veiculação de imagens da realidade brasileira; incorpora-se à trama, um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens; articulam-se, no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais da condição humana, aos fatos políticos, culturais e sociais, significativos da conjuntura no período; esta nova forma inscreve-se na história das telenovelas como uma característica particular da produção brasileira; e estas narrativas denominam-se “novelas verdade”, que veiculam um cotidiano que se propõe crítico, por estar mais próximo da vida “real” e por pretender desvendar o que se encontraria ideologicamente camuflado na percepção dos receptores.

Destacam-se, como exemplos, no interior dessa tendência dos anos de 1970, autores e telenovelas² como *Bandeira 2* e *Saramandaia* (Dias Gomes, 1971-1972; 1976), *Irmãos coragem* (Janete Clair, 1970-1971), *Os deuses estão mortos*, *Escalada e Casarão* (Lauro César Muniz, 1971; 1975; 1976), *Gabriela* (Walter George Durst, adaptação de Jorge Amado, 1975), entre outros. Com eles, a produção da telenovela no Brasil busca legitimidade por meio do diálogo estabelecido com os campos do cinema, literatura e teatro, todos voltados, desde a década anterior, para a construção de uma

crítica articulada a projetos de transformação da sociedade. Esses autores e também inúmeros diretores deixaram marcas de distinção e legaram uma herança que se reitera durante a década de 1980 e persiste em anos mais recentes: novos produtores emergem reiterando a tradição.

É interessante observar que muitos receptores referendam estes mesmos critérios de distinção e afirmam que estas são as telenovelas que permanecem em suas memórias, catalogadas no rol “das grandes histórias”, “daquelas que ficam”³. Entre as freqüentemente citadas, destacam-se: *Terras do sem fim* (Walter George Durst, adaptação de Jorge Amado, 1981-1982), *Roque Santeiro* (Dias Gomes, 1985-1986), *Roda de fogo* (Lauro César Muniz, 1986-1987), *Tieta e A indomada* (Aguinaldo Silva, adaptação de Jorge Amado, 1989-1990 e 1997), *Renascer*, *Rei do gado* e *Terra nostra* (Benedito Ruy Barbosa, 1993; 1996-1997 e 1999-2000).

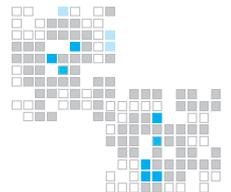
Além do deslocamento de eixo temático, pode-se também observar, a partir dos anos de 1970, um descentramento da hegemonia do melodrama provocado pela invasão de outros “territórios” de ficcionalidade⁴ como a comicidade, a aventura, a narrativa policial, o fantástico e o erotismo. São tramas que, paralelamente ao fio condutor melodramático, inserem-se no contexto do enredo e passam a dialogar com matrizes constitutivas destes outros “territórios”. Alguns exemplos concretos podem colaborar no esclarecimento desta *mélange* de formas e matrizes:

- telenovelas como as de Bráulio Pedroso – *Superplá* (1969-1970), *O cafona* (1971), *O bofe* (1972),

2 As telenovelas aqui citadas fazem parte do acervo de produção da Rede Globo e sua escolha justifica-se pelo fato de ser esta a única emissora de TV a manter, desde sua fundação em 1965, um projeto regular de produção de teledramaturgia, com vários horários reservados a ficção seriada em sua grade de programação.

3 Informações obtidas através de realização da pesquisa de recepção de telenovelas com famílias na cidade de São Paulo (Lopes, Borelli e Resende, 2002) e de pesquisa com grupos de receptores, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro (Borelli e Priolli, 2000, pp. 211-253).

4 Os conceitos de “gêneros ficcionais” (Borelli, 1996 e 1997) e “territórios de ficcionalidade” (Calvino, 1993; Borelli, 2001; Lopes, Borelli, Resende, 2002) têm sido concebidos como elementos de mediação nas relações que se estabelecem entre produtores, produtos e receptores. Os territórios de ficcionalidade são compreendidos não apenas como modelos literários, mas como matrizes, fatos culturais presentes em inúmeras manifestações da cultura popular de massa; são fluidos, dinâmicos, entrelaçam-se e encontram-se em permanente processo de redefinição e hibridização; ou seja, uma mesma narrativa pode conter traços de variadas matrizes: o melodrama, que se mistura à comicidade e esta, por sua vez, que dialoga com a narrativa fantástica, e assim sucessivamente.



O rebu (1974-1975), *O pulo do gato* (1978), *Feijão maravilha* (1979) –, de Silvio de Abreu – *Guerra dos sexos* (1983-1984), *Cambalacho* (1986), *Sassaricando* (1987-1988), *Deus nos acuda* (1992-1993) e, de outros autores mais recentes, como Carlos Lombardi (*Uga-Uga*, 2000) – apostam num padrão narrativo que mistura traços constitutivos do melodrama com outros, da comicidade: a morte e o riso, a maldade e o riso, a tensão e o

Recompor, portanto, a história das telenovelas no Brasil, sob a ótica dos territórios de ficcionalidade, supõe considerar este processo de elaboração e entrecruzamento de traços das matrizes culturais originárias.

riso. São estas as matrizes clássicas do melodrama cômico que relacionam, ao mesmo tempo, o riso à gargalhada trágica (Prado, 1982, pp. 89-90). Reiterando: há um processo de incorporação de traços da comicidade ao padrão tradicional do melodrama; e dele emergem o humor, a sátira, a farsa em enredos que continuam a falar de amores e ódios, pobres e ricos, justiça e injustiças. Nesse sentido, a comicidade é constitutiva e não exterior ao universo melodramático e estas narrativas podem ser historicamente localizadas nos variados contextos da cultura popular (Bakhtin, 1987);

- telenovelas de autores como Aguinaldo Silva, por exemplo – *A indomada* (1997), *Porto dos milagres* (2001), entre outras –, dialogam com a narrativa fantástica (Todorov, 1975), sustentada no pressuposto da existência de uma outra lógica, que não a da experiência “real” e cotidiana. O fantástico desenvolve-se ao redor de um padrão marcado por surpresas não decifráveis pelos me-

canismos da lógica racional. A pergunta que o receptor normalmente formula é: aquilo realmente aconteceu? Oscilando e hesitando entre a crença e a dúvida, ele passa a buscar eventuais falhas no sentido narrativo ou mesmo apela para uma explicação sobre a irracionalidade ali contida.

Estas “novidades” invadem gradativamente o espaço constituído do melodrama e, mesmo sem romper com sua hegemonia, flexibilizam o modelo narrativo gerando alterações significativas no padrão tradicional. Recompor, portanto, a história das telenovelas no Brasil, sob a ótica dos territórios de ficcionalidade, supõe considerar este processo de elaboração e entrecruzamento de traços das matrizes culturais originárias. Isto tudo, aliado aos aspectos já citados de alterações no processo produtivo nos anos de 1970, 1980 e 1990, diferenciam as telenovelas brasileiras das latino-americanas, que permanecem mais fiéis às matrizes clássicas do melodrama e a padrões de produção menos complexos, do que alguns presentes em emissoras de televisão no Brasil⁵.

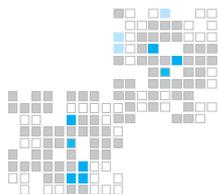
Erotismo e flexibilização do modelo narrativo

Para além dos rápidos exemplos acima referidos, sobre comicidade e narrativa fantástica, propõe-se aqui uma leitura mais detalhada de como se torna possível a flexibilização da matriz melodramática por meio da introdução de traços do erotismo no contexto narrativo. Essa leitura efetiva-se a partir da já citada telenovela *A indomada* (Aguinaldo Silva, 1997) e dos dados coletados durante a realização de pesquisa de recepção de telenovelas com famílias na cidade de São Paulo (Lopes, Borelli e Resende, 2002)⁶.

Scarlet (Luíza Thomé) é a personagem erótica

5 É importante esclarecer que não se pode afirmar a existência de “um” modelo de produção televisiva no Brasil. Uma avaliação mais acurada sobre a produção de telenovelas nas últimas décadas, permite perceber que apenas a Rede Globo, entre todas as tvs brasileiras, conseguiu manter um padrão mundialmente reconhecido de qualidade.

6 A partir deste ponto, o texto alterna citações de autores que analisaram o erotismo, com trechos da sinopse da telenovela e de depoimentos dos receptores envolvidos na pesquisa acima citada.



por excelência. Suas características estão assim apresentadas na sinopse da telenovela:

Bonita, gostosa, cheirosa e temperamental [...] mas tem um problema realmente sério na vida: na lua cheia, fica alterada, com vontade de sair nua, uivando pelas ruas [...] O que a fogosa Scarlet não pode é ficar sem sexo. (Sinopse de *A indomada*, 1997, p. 19).

A descrição acima é corroborada pelo relato de uma das meninas entrevistadas durante a realização da pesquisa:

A Scarlet é casada com o Ypiranga Pitiguari, que é prefeito da cidade. Ela é engraçada, se veste toda chique o tempo todo, põe casaco de peles, mesmo no calor e gosta muito de sexo. Ah! Eu não sei porquê, mas ela uiva na lua cheia (Tatiane, catorze anos).

Na perspectiva de Calvino, sexo e erotismo caminham juntos: “[...] um autor explicitamente erótico pode ser reconhecido como alguém que procura, por meio dos símbolos sexuais, falar qualquer outra coisa...” (Calvino, 1993, p. 51).

E Bataille completa:

A simples atividade sexual é diferente do erotismo: a primeira refere-se à vida animal e somente a vida humana revela uma atividade que define, talvez, um aspecto ‘diabólico’, que se convencionou denominar erotismo (Bataille, 1968, p. 13).

O erotismo, na telenovela *A indomada*, é assumido como referência pelos próprios responsáveis por sua produção:

O erotismo que envolve o cotidiano de Scarlet e Ypiranga possibilitou a criação de figurinos bastante exóticos para ela. Para não “nhanhar” igual todo dia – essa é a giria erótica deles –, Scarlet se veste de colegial, de coelhinha, de mulher fatal (Sinopse de *A indomada*, 1997, p. 9).

Femme fatale, vamp (Morin, 1984), *metade peri-*

gosa (Balandier, 1977, p. 19): estas denominações respondem por diferentes padrões de configuração do mito da feminilidade e da exaltação dos valores femininos, algumas delas fundamentais no delineamento dos contornos do erotismo como território de ficcionalidade e no contexto do imaginário e da mitologia modernos (Morin, 1984, pp. 139-146).

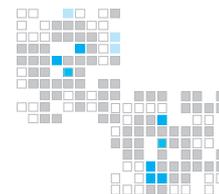
É a partir de *Scarlet* que os relatos dos receptores sobre sexualidade, prazer e cenas eróticas se sucedem; e é através desta personagem que muitas ambigüidades se fazem presentes:

Se eu fosse contar a história deles eu diria que é um casal hiper-apaixonado, com direito a tudo, até dele não ir trabalhar para aproveitar um momento de tesão, de atração. É o casal tarado da novela, ela mais do que ele, porque ela que é a grande louca da relação, sexualmente falando, ele também, mas nota-se que é sempre ela que está instigando... (Cristiane, 32 anos).

Entretanto, talvez seja possível afirmar que a fala predominante dos receptores é a que manifesta, às vezes de forma explícita, mas no geral confusa e veladamente, o jogo de atração e repulsa ao erotismo, não importa a denominação que a ele se dê:

Vixe! Como mudou. A novela de televisão agora é toda pornográfica. Todas as cenas são pornográficas. Antigamente, você assistia à novela pela emoção. As novelas estão apelando. Eu assisto porque sou teimosa. Mas, antigamente, como as novelas eram boas. Mas agora, sei lá, estão querendo mostrar a nudez toda na novela. Para fazer novela não é preciso mostrar a nudez, porque todo mundo sabe do corpo que tem (Xarlote, 51 anos).

O erotismo aparece associado aos tabus que envolvem a sexualidade e aos interditos que organizam as regras sociais. O campo do erotismo e da sexualidade configura-se como um território instável, de sombras, cantos, lugares escondidos, palavras reprimidas:



[...] a sexualidade é uma linguagem na qual o que não se diz revela-se mais importante do que aquilo que é dito [...] [uma linguagem] que opta por uma misteriosa obscuridade, nos momentos precisos em que a tensão é extrema: como se o limite não pudesse ser outro que o indizível (Calvino, 1993, p. 51).

O modelo de feminilidade encarnado por Scarlet explicita a existência de um mundo atribuído, construído, no qual as mulheres são vistas e aparecem aos olhos dos homens, e aos olhos de todos, ordenadas[...]

Nesse sentido, as falas dos receptores são quase sempre obscuras, inconclusas, sugeridas, denotando atração mas também a recusa de revelar, deixar transparecer:

Achei chato nas cenas da Scarlet com o Ypiranga. Da juíza Mirandinha com o Egídio. Da Zenilda com o Pedro Afonso. Tinha muito sexo. Eu não gosto, não ficava na sala, ia beber água, ia no banheiro, procurava alguma coisa para fazer [...] Deveria pular para outra cena porque a gente sabe que eles vão fazer sexo. Deveria suspender (Fernanda, onze anos).

E uma garota, de outra família, completa:

Em alguns casais era um pouco exagerado. Por exemplo, a Scarlet. Aqueles gritos, aqueles urros, eram exageros. Não podia ver uma lua que... Era exagero. Agora, tinham casais que eles nem mostravam esse lado (Juliana, vinte anos).

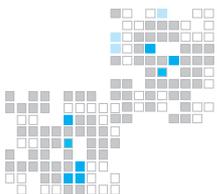
Entretanto, uma versão já esperada prevalece e se concretiza em vários depoimentos: a sexualidade só se legitima se associada ao amor, à ternura, às tramas da afetividade e se realizada no interior de relações minimamente estabelecidas e institucionalizadas, em especial nos namoros e casamentos.

O Teobaldo era mais amor. Fazer amor e casar. Acho que transar é mais corpo e fazer amor tem carinho. Agora, eu acho que a Scarlet e o Ypiranga não era amor, é a relação movida a “nhanhar”. Só pensam nisso [...] Já era quase um vício. Eu achava que para eles era só transar porque quando ela sentia mais falta dele era época de lua cheia, que ela ficava no cio. E sexo para mim seria mais sentimental. Acho que essa é a diferença (Joana, dezesseis anos).

O modelo de feminilidade encarnado por Scarlet explicita a existência de um mundo atribuído, construído, no qual as mulheres são vistas e aparecem aos olhos dos homens, e aos olhos de todos, ordenadas – ou melhor: desordenadas! – por uma “sexualidade e afetividade insubmissas, desorganizadoras do pacto civilizatório [...] nós somos da transgressão, do lugar do prazer, do ‘desregramento dos sentidos’, da rebeldia” (Kehl, 1996, p. 57). Há, conseqüentemente, uma enorme dificuldade, por parte dos receptores, em encarar um protótipo de relação conjugal que, como o de Scarlet e Ypiranga, extrapola os limites daquilo que se considera normalidade:

Relação meio escandalosa porque acho que para fazer amor você não usa toda aquela parafernália, aquele escândalo e joga roupa para rua, para tudo quanto é lado. Que é isso? Não é nada disso! Aquilo ali é fantasia. A relação tem que ter muito carinho, dedicação, entrega. Em qualquer lugar ela estava querendo fazer sexo, desejo. Não é assim. Acho que tem lugar certo [...] Era muito provocante, não deixava o homem em paz (Xarlotte, 51 anos).

É interessante observar, no contraponto, como essa mesma personagem, criticada e rejeitada na situação anterior, passa a ser avaliada, positivamente, quando assume papéis habilitados como femininos: “colaboradora do marido, carinhosa com a filha, solidária, à serviço de seus semelhantes”. Essas parecem ser as funções que



possibilitam aos entrevistados expressar, de forma mais aberta, sua atração e encantamento por esta outra Scarlet: como se ela fosse mesmo uma outra, capaz de se distanciar do mundo da natureza para assumir, exclusivamente, os limites e as normas previstos pela cultura. Com isto, os receptores tendem a deslocar, mesmo que de forma aparente, seu foco de atenção da figura erótica e difícil de ser assumida – principalmente pelas mulheres – e encontram outras alternativas para exprimir seus mecanismos de projeção e identificação. Por exemplo, Scarlet sai da esfera doméstica e inter-vém na vida pública: “A Scarlet era muito atirada. Ela só pensava em sexo, mas pensava também na vida dos eleitores, do marido... Foi bom o papel dela” (Lurdinha, 45 anos).

Mesmo no depoimento que se segue, de um homem que declara sua atração – por meio de uma mistura usual entre os dotes da atriz e as potencialidades da personagem –, aciona-se o discurso sobre a mulher de bom coração que apesar de excessivamente sexy, ajuda os pobres. O desejo reduz-se, redimido, diante da ação coletiva:

Ela é o must. Eu vejo a novela por causa dela, ela é um tesouro. Eu acho ela muito sexy, tanto a atriz quanto a personagem. Ela, na novela, representa uma perua, botar aqueles casacos de pele naquele calor. Ela é uma pessoa que faz questão de aparecer, mas no íntimo ela tem um coração muito bonito. E isto pode ser notado tanto em relação à irmã quanto em relação aos pobres. Ela gosta de aparecer. Narcisista (Dantas, 45 anos).

Não é só no confronto entre as duas Scarlet(s), mulher desregrada e mulher a serviço de seus semelhantes, que o diálogo ou a ambigüidade transparecem. Ela contracena, também, com outros modelos pré-concebidos de mulher como, por exemplo, Dorothy: “[...] o oposto da irmã. Introvertida, romântica e meiga” (Sinopse de *A indomada*, 1997, p. 20). Como vemos no próximo depoimento:

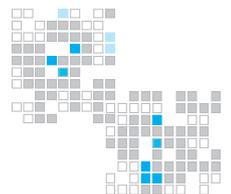
A Dorothy, ela sabe a hora, as horas de tudo; ela só pensa no que tem que fazer, no que não tem que fazer. É segura também do que faz e do que não faz. Não é tão assanhada quanto a Scarlet” (Fernanda, onze anos).

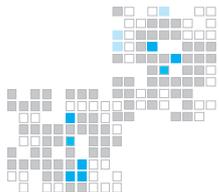
A separação entre este e aquele tipo de mulher – as duas Scarlet(s) ou Scarlet e Dorothy –, constrói, de forma dicotômica e excludente, pólos opostos e antagonísticos que, na verdade, convergem e se articulam, conflituosamente, na composição de diferentes padrões de feminilidade, contidos no corpo e na alma de uma mesma mulher. Aliás, embates inerentes a todas as mulheres e a todos os homens. Conflitos inseparavelmente vinculados à condição humana, desde a irrupção da humanidade:

[...] a esfera “diabólica”[o erotismo] já existe, de uma forma embrionária desde o instante em que os homens – ou mesmo os ancestrais de sua espécie – reconheceram que morriam e viveram à espera, na angústia da morte (Bataille, 1968, p. 14).

Os depoimentos coletados reforçam o conflituoso jogo de recusa e fascínio exercido pela figura de Scarlet. Quando solicitada a responder sobre qual comportamento valia a pena seguir, uma menina declara: “O da Scarlet. É um comportamento muito bom. Ela é educada, só que também é muito assanhada. Esse assanhamento não!” (Fernanda, onze anos).

Scarlet parece compensar ou mesmo efetuar uma possível síntese entre erotismo e amor/afetividade/coração. Na figura da *good-bad girl* ou da *vamp de alma cândida* Scarlet encarna um tipo feminino especial, complexo. Suas matrizes originais – a virgem e a *vamp* – foram substituídas, na cultura de massa, por um modelo de características híbridas: “[...] ela herda a intensa erotização da vamp e a pureza da virgem [...] é a representação sublimada da mulher moderna:





pintada e enfeitada como boneca de amor, mas buscando o grande amor, a ternura e a felicidade” (Morin, 1984, p. 145).

A maior parte dos depoimentos até aqui selecionados foram de mulheres. Nas entrevistas em profundidade – e mesmo em alguns outros instrumentos da coleta de dados – as mulheres falaram mais de Scarlet do que os homens. Eles pareceram mais contidos, talvez constrangidos e com menos desenvoltura para *projetar*.

Nesse sentido, torna-se interessante observar o que um dos meninos entrevistados disse sobre ela. Quando questionado se sabia *o que era erótico*, respondeu: “Daí também né... a Scarlet e o Ypiranga!” (João Paulo, doze anos). Numa outra situação – e em contato com outro tipo de instrumento de coleta de dados –, quando indagado se lembrava da dupla Scarlet e Ypiranga confirmou: “Lembro, eles queriam ‘nhanhar’”. E ao ser solicitado a descrever a personagem feminina, ele completa:

O papel que ela está fazendo não é muito legal não. O papel dela, ela não faz muito bem não, o que ela está fazendo. É... esse papel não está igual como ela fazia nas outras novelas. Ela era uma de respeito... Ela é de respeito, mas... o papel que ela está fazendo é muito feio para ela. Qualquer coisinha, está com jogo, quando é lua, lua cheia.

Recuperando mais um depoimento masculino, mas deslocando a discussão sobre sexualidade da figura de Scarlet, torna-se oportuno analisar a resposta de um homem adulto, um dos poucos que se dispôs a falar, com menos restrições, de erotismo e sexualidade. Quando solicitado a refletir sobre as eventuais semelhanças ou diferenças entre sexo e sexualidade na vida cotidiana, e sexo e sexualidade na trama da telenovela, ele pondera:

Tem semelhança. No sentido de eu ser liberal. Quando um cara estava na Casa de Campo ele não estava muito preocupado se ele estava agarrando na frente dos outros e tudo o mais. Não

é isso? Neste sentido também, eu sou bastante liberal (Dantas, 45 anos).

A dita *liberalidade*, possível, em se tratando do espaço da Casa de Campo – onde viviam as “meninas” de Zenilda (Renata Sorrah) –, torna-se, imediatamente, outra coisa quando as semelhanças migram para o contexto da própria família e para a intimidade do lar. Aí, sexo e sexualidade, como já era de se esperar, convertem-se em tabu e *ser liberal* ou *ser conservador* transformam-se numa questão de gênero: “Nas nossas casas esse negócio todo né... Não tem muito não, porque eu sou liberal e minha mulher é um pouco conservadora, então não tem nada a ver” (Dantas, 45 anos).

Mesmo no depoimento de uma menina – e Scarlet retoma seu lugar no debate! –, reforça-se a tendência de uma fala construída para a esfera pública e para o mundo da ficção e outra para o domínio privado, do real/realidade:

Acho que não tem nada a ver. O que a gente conversa sobre sexo em casa é sobre o que acontece lá fora, para nos prevenirmos, para prestarmos mais atenção nas entrevistas sobre Aids, sobre gravidez, sobre doenças sexualmente transmissíveis, esse tipo de coisa. De prática nada. Tem coisas que eu acho que só acontecem em novela, como a outra lá, a Scarlet, que fica uivando em noite de lua cheia. Pode até ter alguém que faça isso, mas na minha casa ninguém faz isso [...] Porque essa novela foi fora do normal. A minha mãe não uiva igual ela [...] E, por exemplo, quando ela começava a ter os ataques dela na noite de lua cheia, essas coisas, quando eles conversavam lá sobre o que estava acontecendo com ela, sobre quando ia acontecer, a gente não fala sobre essas coisas (Tatiane, catorze anos).

Os obstáculos para a manifestação do erotismo parecem evidentes quando se analisa a fala dos receptores: as dificuldades de expressão, o relato incomodado que circunda as margens sem conse-

A narrativa da telenovela trafega, oscilando, pelas fronteiras da regra, mas joga, ludicamente, com a conflituosa e fundante articulação entre permitido e proibido, normatização e transgressão, sublimação e desejo, realização e frustração, ordem e caos, desordem.

guir tocar o essencial ou, simplesmente, a recusa que declara *não gosto, não aprovo, não é assim, isto é ficção*. A narrativa da telenovela reforça e reproduz as fronteiras do indizível. Ela é um produto da cultura popular de massa, é veiculada pela televisão, atinge milhões de espectadores e, nesse sentido, tem que se manter no limite do respeito às regras do que se considera a moral e os bons costumes. Nota-se a existência de um debate sobre a invasão dessas fronteiras, sobre os excessos que precisariam ser contidos; a polêmica, na maioria das vezes, oscila entre os termos da ética e da censura. A televisão tem que se manter em estado de alerta para que suas narrativas não *escandalizem*, em demasia, esse público cativo e fiel; este, por sua vez, percebe as armadilhas do disfarce contidas na linguagem sobre o erotismo “que opta por uma misteriosa obscuridade” (Calvino, 1993, p. 51):

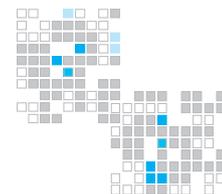
A Scarlet é muito boa, só que também muito assanhada [...] Ela só gosta de “nhanhar”. Teve uma vez, na lua cheia, que ela pulou a janela e saiu sonambulando e o Cadeirudo atacou ela. Ai inventaram que a Scarlet tinha sonambulismo, só para limpar a cara dela. Na verdade ela estava era hiper-calorosa, hiper-assanhada (Fernanda, onze anos).

O que se pode, entretanto, observar é que a percepção do público também se renova, no contato permanente com um processo mais geral de erotização das referências simbólicas e imaginárias, no convívio cotidiano. Na relação mediada entre meios de comunicação e receptores o erotismo se destaca como um território de ficcionalidade bastante visível: além da televisão, ele está no cinema e na Internet e, em grande evidência, nas ruas das cidades, principalmente em *outdoors*

e vitrines das bancas de revistas. Ainda que a televisão ocupe, na atualidade, uma função destacada, do ponto de vista espacial e temporal, na vida dos receptores, outros canais de mediação merecem ser considerados, no sentido de melhor situar a relação dos receptores com os espaços da ficcionalidade.

Diante dessas considerações, torna-se possível retomar a avaliação sobre os limites da narrativa erótica na televisão e, mais especificamente, na telenovela. A narrativa da telenovela trafega, oscilando, pelas fronteiras da regra, mas joga, ludicamente, com a conflituosa e fundante articulação entre permitido e proibido, normatização e transgressão, sublimação e desejo, realização e frustração, ordem e caos, desordem. O que está em questão parece ser o conflito originário do que Morin (1979) denominou a formação do sapiens demens: um ser dominado pela cultura, mas transgressor, por excelência, das normas socialmente constituídas. Homem genérico, conformado pela regra mas, simultaneamente, animal humano: instintivo, desejoso, errante.

Assim, a recusa, nem sempre explícita, ao debate sobre sexualidade e erotismo como modelo de comportamento e de ficcionalidade associa-se aos mesmos conflitos concernentes às relações entre natureza e cultura, ordem e desordem, instinto e normatização, regulamentação e desejo. Vários depoimentos caminham nessa direção e reforçam essa percepção. O primeiro deles, o de um homem adulto que pondera as conseqüências possíveis a partir da remontagem da cena em que os jovens – Caroline e Felipe – são pegos pela família dela, num denso namoro, no sofá da sala:



Se isso acontecer, Deus me livre! A vida da gente, a gente não pode assegurar nada. De repente, as coisas vão muito bem, as pessoas tem a cabeça no lugar, tudo bem né? Mas não é assim não, o homem é bicho, é bicho sim quando ele precisa certas coisas, ele vai, vai... se a mulher não for segura, ela embarca né? Eu não desejo esse tipo de coisa para minha família, nem para família de ninguém né? (João, 58 anos).

De repente, diante de um certo clímax erótico há um corte e Scarlet ultrapassa, etereamente, a barreira das grades e consegue alcançar seu grande amor [...]

No contraponto, irrompe a discordância, conflitando a geração dos jovens e dos mais velhos:

O conceito de sexo já mudou, há muito tempo, na cabeça das pessoas. Ultimamente, é muito difícil a pessoa falar que quer casar virgem. A novela mostrou isso, na relação da Carolaine. Eu acho que foi a única. Era a diferença da novela, em relação ao sexo, o resto ninguém ligava para isso (Juliana, vinte anos).

Vale a pena ressaltar que, em vários momentos, destaca-se dos depoimentos anteriores a contradição entre natureza e cultura; e a sexualidade evidencia-se vinculada à animalidade, ao ato instintivo. Salientam-se fragmentos como: “[...] mas não é assim não, o homem é bicho, é bicho sim quando ele precisa certas coisas, ele vai, vai... se a mulher não for segura, ela embarca né?” (João, 58 anos). [Ou ainda]: “No momento em que eu estou muito com o meu namorado, você sabe, sabe quando você... ó meu!!!, lógico tenho vontade, somos humanos, humanos né!!!” (Paula, dezoito anos).

Outros depoimentos reiteram o mesmo princípio contraditório...

Sei lá, era confuso, os dois pareciam que estavam

no cio, muito estranho. Exagerado, a mulher saia para rua ficava se esfregando no poste, uma loucura (Joana, dezesseis anos).

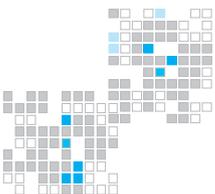
Normal. É um casal normal. Só que ela é muito esquisita, ela uiva para a lua. Quem uiva é loba ou cachorra. Eles são os mais esquisitos. Ele é prefeito e meio maluco e ela é uma perua que uiva para lua (Maurício, doze anos).

[...] reforçando a íntima relação entre sexualidade e animalidade, natureza e cultura, hominização e humanidade (Morin, 1979).

É interessante retomar que, das inúmeras cenas veiculadas durante os vários meses que A Indomada esteve no ar, uma – e apenas uma! – foi citada e escolhida duas vezes, por duas das famílias pesquisadas: o episódio de Scarlet em visita a Ypiranga. Ele está na cadeia e os dois encontram-se separados pelas grades de uma cela e tentam se tocar, se abraçar, se beijar, manter os corpos colados: mas as grades impedem esta fusão. De repente, diante de um certo clímax erótico há um corte e Scarlet ultrapassa, etereamente, a barreira das grades e consegue alcançar seu grande amor; um amor capaz de inverter as regras do erotismo, propor o deslocamento na textualidade do gênero, assumir o território de ficcionalidade como modelo dinâmico e sugerir que, no lugar do erótico, se instaure uma atmosfera de magia e romantismo, com toques de realismo fantástico, muito bem assimilada pelos receptores:

O amor deles é um amor tão grande que eu acho que eles estavam pensando em amor por telepatia, um no pensamento do outro que a fé deles é tão grande que remove montanhas. A fé foi maior pelo que eles sentem um pelo outro, que a Scarlet conseguiu atravessar as grades sem a porta ser aberta. Eu acho que existe amor assim (Xarlotte, 51 anos).

A conclusão desta análise respeita a seguinte



premissa: a presença do erotismo é forte e significativa como elemento de mediação entre a narrativa da telenovela e a dos receptores. As matrizes deste território de ficcionalidade aparecem referenciadas, com frequência, nos infindáveis relatos coletados pelos diferentes instrumentos da pesquisa de campo. Entretanto, e retomando o exemplo anterior, nota-se que a cena de Scarlet e Ypiranga na prisão é visivelmente erótica: o desejo que move as duas personagens, uma em direção à outra, é tão forte que permite que as grades da cela em que Ypiranga se encontra encerrado sejam ultrapassadas por Scarlet, sugere-

rindo que as barreiras nem sempre são mantidas quando se trata da força instintiva: a natureza, aqui, supera os limites da regra, da cultura, da realidade e transfere o receptor para o universo mágico da narrativa fantástica. Escolhida como cena preferida ela, contudo, justifica-se no relato dos entrevistados como lição de amor. A característica básica do erotismo parece ser mesmo esta: viver errante, na clandestinidade, escondida por trás das matrizes do melodrama, da comicidade, da narrativa fantástica, perpetuando o jogo de uma linguagem que se consolida no indizível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, R. *To be continued... soap operas around the world*. London: Routledge, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec/UnB, 1987.
- BALANDIER, Georges. *Antropo-Lógicas*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.
- BATAILLE, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Signos, 1968.
- BELLI, Z. P. B. *Radionovela: análise comparativa na radiodifusão na década de 40*. Dissertação de Mestrado, São Paulo: ECA-USP, 1980.
- BORELLI, S. H. S. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Educ/Estação Liberdade/Fapesp, 1996.
- _____. "Los géneros ficcionales en las telenovelas brasileñas". In: Verón, E. e Chauvel, L. E. (org.). *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- _____. "Telenovelas brasileiras: territórios de ficcionalidade, universalidades, segmentação". In: DOWBOR, Ladislau; IANNI, Octavio; RESENDE, Paulo e SILVA, Hélio (org.). *Desafios da comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- _____ e PRIOLLI, G. *A deusa ferida. Por que a rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus, 2000.
- CALVINO, Italo. *La machine littérature*. Paris: Seuil, 1993.
- LOPES, M. I. V.; BORELLI, S. H. S. e RESENDE, V. R. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficionalidade*. São Paulo, 2002.
- MARTÍN-BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones*. Mexico: Gustavo Gili, 1987.
- MAZZIOTTI, N. *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORIN, E. *O enigma do homem*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *Cultura de massas no século XX*. Espírito do tempo I. Neurose. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 1984.
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1972.
- OROZ, S. *Melodrama. O cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
- SARLO, B. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à narrativa fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

