



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

WELKSON PIRES DA SILVA

**DO FACTUAL AO FICCIONAL E VICE-VERSA:
Sobre o trânsito informacional na ambiência midiática**

**João Pessoa, PB
2009**

WELKSON PIRES DA SILVA

**DO FACTUAL AO FICCIONAL E VICE-VERSA:
Sobre o trânsito informacional na ambiência midiática**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba em cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Wellington Pereira

**João Pessoa – PB
2009**

S586d Silva, Welkson Pires da.

Do factual ao ficcional e vice-versa: sobre o trânsito informacional na ambiência midiática / Welkson Pires da Silva.- João Pessoa, 2009.

136f. : il.

Orientador: Wellington Pereira

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA

1. Sociologia. 2. Telenovela. 3. Jornalismo. 4. Realidade midiática. 5. Ambiência midiática.

UFPB/BC

CDU: 316(043)

WELKSON PIRES DA SILVA

**DO FACTUAL AO FICCIONAL E VICE-VERSA:
Sobre o trânsito informacional na ambiência midiática**

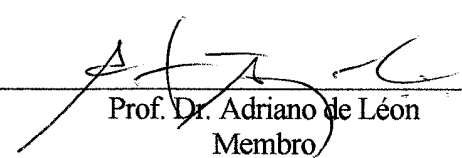
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba em cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Sociologia.

Linha de pesquisa: Sociologia da Cultura

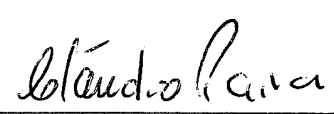
João Pessoa, 31 de Agosto de 2009



Prof. Dr. Wellington Pereira
Orientador



Prof. Dr. Adriano de León
Membro



Prof. Dr. Cláudio Paiva
Membro

*À minha mãe,
sem a qual nada disso seria possível.*

AGRADECIMENTOS

A produção do conhecimento não é um processo solitário. O pensamento pressupõe uma dupla interação: com o objeto da observação e com outras subjetividades. São essas últimas que estão na base da sua evolução. Nesse sentido, posso afirmar que o presente trabalho é produto de várias mentes, pois direta ou indiretamente sofreu influências de pessoas que com suas interrogações apontaram para respostas bastante coerentes.

Assim, posso destacar alguns amigos pensadores que foram relevantes, por diferentes motivos, nessa minha etapa acadêmica: Dr. Nelson Ferreira Jr. e Ms. Amurabi de Oliveira foram aqueles que me inspiraram na constituição de idéias consistentes, sempre solícitos às minhas dúvidas; Dr. Luiz Custódio da Silva, meu eterno professor, pronto a me indicar o livro certo na hora certa, me abrindo seu acervo bibliográfico pessoal. Além desses, é fundamental ressaltar a importância daqueles que me apresentaram a sociologia em suas mais variadas vertentes. Refiro-me aos queridos professores que me ofertaram as disciplinas que cursei nesse mestrado: Dr. Artur Perrusi me fez imergir na sociologia clássica, me fazendo perceber nessa sua atualidade; Dra. Tereza Queiróz foi aquela que me conduziu a um pensamento relacional; o método, sustentáculo do conhecimento científico, foi esmiuçado nas palavras do professor Dr. Adriano de León; com o Dr. Ariosvaldo Diniz enveredei pelos caminhos da pós-modernidade; já o Dr. Anderson Retondar problematizou as malhas da cultura, me fazendo percebê-la em suas múltiplas faces.

Esse parágrafo eu dedico àquele que foi mais que um professor, foi meu orientador: Dr. Wellington Pereira. Não haveria outro que pudesse entender melhor as minhas inquietações, tendo em vista sua formação acadêmica: assim como eu, esse exímio pensador da mídia deu seus primeiros passos na academia via Comunicação Social até chegar ao campo da Sociologia. Seu trajeto serviu-me de inspiração e motivação. Sou-lhe grato por essa pesquisa/conquista que só foi possível graças ao refinamento das suas observações. Com ele a minha perspectiva da mídia transfigurou-se de comunicacional para sociológica.

Não menos importante nesse caminho está minha turminha no mestrado, Luciana, Jander e Moisés, que com seu apoio constante me deu suporte tanto acadêmico quanto emocional. Lembro-me das discussões acaloradas que em muito contribuíram para a compreensão que hoje tenho da(s) realidade(s) que me rodeia(m).

Por fim, enalteço a presença amorosa de minha mãe e de minha vovozinha, pois só de racionalidades não vive o homem, mas essencialmente de afetividades.

A todos esses o meu muito obrigado!

Tudo posso naquele que me fortalece.
Filipenses 4:13

*Os dois pólos diferenciais implodem
um no outro, ou reciclam-se um no outro.*

Jean Baudrillard

RESUMO

Contemporaneamente vemos surgir um fenômeno: o *embaralhamento discursivo entre as variadas realidades*. Os antigos processos diferenciadores que separavam os discursos em *factuais* (reais) e *ficcionais* (irreais) perderam força diante da avassaladora emergência da imagem midiática, cujo poder de tornar crível quaisquer enunciados apagou tal oposição. Ao estruturarem espetacularmente a informação, os *media* geraram uma nivelação/convergência discursiva, apresentando sob feições similares as distintas perspectivas acerca do mundo. Mais que isso, por organizarem-se segundo a lógica do entretenimento-informação, o produto que nos oferecem é um amálgama factual-ficcional. Em relação à conjuntura brasileira, essa situação fica evidente quando percebemos que o *jornalismo* nos apresenta reportagens com aparência de ficção (*ficcionalização*) e, em sentido inverso, a *telenovela* ganha ares factuais (*factualização*). Com isso, vê-se uma aproximação que gera um diálogo: são freqüentes os casos em que temáticas abordadas no âmbito novelesco pautam os veículos jornalísticos e vice-versa. É a partir dessa constatação que se ergue a presente pesquisa, cujo objetivo principal é *analisar o processo de interação midiático-discursiva entre os campos ficcional e factual, percebendo, a partir daí, a estruturação do trânsito discursivo na ambiência midiática*. Esse trabalho pressupõe, primeiramente, a problematização de alguns conceitos-chave, a saber, *realidade* e *ficção*, a fim de alcançarmos a natureza dessa oposição. Seguidamente, foi necessário observar quais os aspectos da atual conjuntura que levou ao imbricamento de tais instâncias. Compreendido o *contexto*, pudemos atentar para o *texto*, ou seja, perceber como se dá a interação apontada. Assim, chegou-se à etapa empírica: desenvolvemos uma pesquisa exploratória acerca da incidência das temáticas desenvolvidas pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* (representante ficcional), sobre o jornalismo impresso (representante factual) – nos atemos às matérias veiculadas pelas revistas semanais *Veja* e *Istoé* e pelo jornal diário *Folha de São Paulo* no mesmo período de transmissão da telenovela apontada. E, em via contrária, verificamos, através de referências no âmbito dessa telenovela e de entrevistas concedidas por seu autor, Manoel Carlos, até que ponto o cotidiano apresentado nos jornais pautou as discussões no âmbito de tal narrativa. Ao final desse percurso, constatamos, de forma mais precisa, uma mídia estruturada em *rede*, cuja tamanha coesão fez surgir um novo *ambiente*, onde não importa mais se as imagens referem-se à *factos* ou *ficções*, a única condição relevante de tais discursos é que esses são agora simplesmente *realidades midiáticas*.

Palavras-chave: Telenovela. Jornalismo. Trânsito Informacional. Ambiência Midiática.

ABSTRACT

We have observed the contemporary rise up of a phenomenon: *the discursive shuffling of the various realities*. The former differentiative processes that split discourses in *factual* (real) and *fictional* (unreal) have lost strength before the striking emerge of mediatic image which power of turning any subject believable wiped off such opposition. In structuralizing the information in a spectacular way, the media generated a discursive leveling/convergence presenting under similar faces the various perspectives on the world. Moreover, for basing themselves on the entertainment-information logic, the offered product is a factual-fictional alloy. In what regards the Brazilian conjuncture, this situation becomes evident when we notice that *journalism* presents us reports under a fiction look (*fictionalization*) and *soap operas*, on the other hand, with factual features (*factualization*). Therefore, there is a noticeable encounter generating dialogue: there are frequent cases in which soap operish matters are discussed on news media and vice-versa. It is from under this scope that the present study is risen, which main objective is to *analyze the mediatic-discursive interaction process between fictional and factual fields, and so perceiving the structuralization of the discursive transit in mediatic ambience*. This research first presupposed the problematization of some key-concepts to be known, *reality* and *fiction*, in order to achieving the nature of this opposition. Afterwards, the observation of which present conjuncture aspects guided to an imbrication of such instances became important. Understood the *context*, we could turn to the *text*, in other words, we could perceive how the pointed interaction takes place. So, the empirical step was achieved: we developed an exploratory research around the incidence of subjects dealt by the soap opera *Mulheres Apaixonadas* (fictional representative), also around printed journalism (factual representative) – we bound ourselves to weekly magazines *Veja* and *Istoé* and the daily newspaper *Folha de São Paulo* in the same broadcasting period of the mentioned program. In addition, in a contrary way, we verified through references in the ambit of this soap opera and through interviews given by its author, Manoel Carlos, up to what point the quotidian presented on news programs was present in the discussions of such narrative. At the end we noticed, in a more precise way, a *network* structured media in which such great cohesion brought up a new *environment* where it no longer matters if the images refer to *facts* or *fictions*, the only relevant condition of these discourses is that they are now simply *mediatic realities*.

Keywords: Soap Opera. Journalism. Informational Transit. Mediatic Ambience.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O OBJETO E O MÉTODO	9
1. FACTUAL E FICCIONAL: DISCORRENDO SOBRE CATEGORIAS DISCURSIVAS	19
1.1. Desconstruindo as noções de realidade e ficção	20
1.2. Estruturando o imaginário	23
1.3. Desestruturando o imaginário	28
1.3.1. <i>A natureza da imagem na contemporaneidade</i>	30
1.3.2. <i>O novo estatuto da ficção</i>	33
1.4. Reestruturando o imaginário	37
2. FACTUALIZAÇÃO DA TELENÓVELA: EM FOCO O NOVO ESTATUTO DA FICÇÃO	43
2.1. As origens novelescas: desvendando a estrutura folhetinesco-melodramática	45
2.1.1. <i>Folhetim e melodrama: matrizes fundamentais da telenovela</i>	47
2.1.2. <i>Ficção seriada nas ondas do rádio: soap-opera radiofônica e radionovela</i>	51
2.1.3. <i>O folhetim-melodramático segue pela telenovela</i>	55
2.2. A telenovela contemporânea brasileira: factualizando a ficção	61
2.2.1. <i>A caminho de uma telenovela noticiosa</i>	70
3. A FICCIONALIZAÇÃO DO RELATO JORNALÍSTICO	76
3.1. Por um jornalismo factual: sobre fatos e não opiniões	78
3.2. Ficcionalizando o jornalismo	87
3.2.1. <i>Era uma vez a objetividade jornalística...</i>	88
3.2.2. <i>Por um jornalismo emocional: dramatizando o fato</i>	90
4. SOBRE O TRÂNSITO INFORMACIONAL NA AMBIÊNCIA MIDIÁTICA	101
4.1. Ambiência midiática: espaço sem fronteiras	102
4.1.1. <i>Quando a telenovela pauta o jornalismo...</i>	103
4.1.2. <i>Quando o jornalismo pauta a telenovela...</i>	110
4.1.3. <i>Quando não mais existem diferenciações... (Sobre a passeata “Brasil sem armas”)</i>	114
4.1.4. <i>...Vê-se, então, uma estruturação em rede</i>	115
4.2. No fim das contas, predominam as realidades midiáticas: fase de midiaticização	116
CONCLUSÃO	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124
APÊNDICE	132

INTRODUÇÃO: O OBJETO E O MÉTODO

Em meados da década de 1980 chegou às telas dos cinemas um filme chamado *A rosa púrpura do Cairo*, escrito e dirigido por Woody Allen, cujo enredo apresentava uma situação bastante *sui generis*, a saber, a interação entre seres reais e ficcionais: Cecília vivia uma realidade que lhe parecia bastante insatisfatória, quer no âmbito pessoal, tentando manter um casamento com um marido que não lhe dava o mínimo valor, quer no profissional, desempenhando a função de uma garçonete que tinha de continuamente agüentar a rispidez dos clientes e do patrão. O único momento em que podia fugir dessa vida indesejada era quando adentrava a sala de cinema, local onde, enfim, lhe era possibilitada a experimentação de uma existência que havia se tornado, para ela, um ideal – a luz que provinha da tela sempre lhe pareceu mais bela, mais límpida, do que a originada de sua própria vida. Criou-se uma relação tão próxima entre Cecília e a ficção cinematográfica que, como num passe de mágica, desfez-se aquela distância que a separava da vida tão almejada e de seu herói romântico favorito, presentes, ambos, num filme que já havia visto por diversas vezes. Com isso, ergueu-se uma ponte ligando ficção e realidade, permitindo, assim, um fluxo em duplo sentido. Num primeiro instante, o personagem Tom Baxter ultrapassa o limite da tela, avançando pelo mundo de Cecília. Mais adiante, o percurso se inverte, agora é essa jovem garçonete que adentra a realidade fílmica ao lado do seu homem perfeito, rumo a uma vida perfeita.

A rosa púrpura do Cairo mostra-se, a partir dessa situação, alinhada com o espírito de seu tempo – que ainda é o nosso. Reflete, em certa medida, o fascínio exercido pela imagem midiática sobre o imaginário de uma sociedade, imagem aquela que desconstrói a nossa idéia de mundo. Descartando os excessos fantásticos da licença poética e o extremo romantismo de tal obra dramatúrgica, a trama que essa constrói nos parece servir como um sugestivo símbolo de um fenômeno que, de fato, tem se mostrado cada dia mais sensível: o *embaralhamento discursivo entre as variadas realidades*. Em última instância, essa metáfora cinematográfica nos leva a perceber – e, ao mesmo tempo, refletir – os primeiros indícios do “novo regime de ficção que hoje afeta, contamina e penetra a vida social, a ponto de nos fazer duvidar dela, de sua realidade, de seu sentido e das categorias (identidade, alteridade) que a constituem e a definem” (AUGÉ, 1998, p. 10-11). Em outras palavras, a imagem midiática relativizou aquilo que dávamos por certo, pois nos levou a considerar o mundo a partir de múltiplas

perspectivas. O discurso ficcional tornou-se tão possível/desejado quanto qualquer realidade. Mais que isso, tamanha foi a aproximação entre esses espaços que terminaram por convergir-se ao ponto de não mais podermos diferenciá-los.

Situando-nos no contexto nacional, podemos dizer que a telenovela exerce sobre os indivíduos um fascínio similar àquele exercido pelo cinema sobre Cecília. Foram anos de constância diária na vida do brasileiro para que ela pudesse assumir um importante lugar no imaginário desse. Em tal percurso, a telenovela se distanciou, de forma significativa, de sua origem folhetinesco-melodramática, assumindo uma aparência factual¹, ou seja, deixou de ancorar-se puramente em conflitos maniqueístas e situações distantes da conjuntura nacional em prol de uma narrativa em sintonia com a atualidade cotidiana. Assim, as realidades desenvolvidas nos enredos novelescos mostraram-se mais condizentes com os anseios dos indivíduos, o que otimizou os processos de projeção/identificação.

Chamamos a atenção para o fato de que, em sua *factualização*², a telenovela naturalmente assimilou problemáticas presentes na sociedade que, assim, ganharam visibilidade e importância nas discussões sociais. Tal narrativa passou a funcionar como uma espécie de *fórum de debates*, onde modelos situacionais e padrões legítimos e ilegítimos de comportamento são postos em questão. Nesse sentido, podemos dizer que a telenovela deixou de ser vista como pura ficção, pois os indivíduos passaram a considerá-la em sua factualidade, ou seja, como uma possível perspectiva acerca dos fatos sociais.

Devido a seu caráter factual e a sua tamanha penetração social, a telenovela potencialmente tornou-se capaz de dar ampla visibilidade a certos assuntos e a outros não, ou seja, efetivamente passou a influenciar a formação da agenda pública (*agenda setting*). Mesmo o jornalismo, outrora instância privilegiada na determinação dessa agenda, terminou por ser pautado pelas temáticas novelescas. Percebamos aí a existência de um *trânsito informacional*, a saber, *do factual ao ficcional e vice-versa*: a telenovela colhe informações presentes no cotidiano social, amplificando-lhes sua importância, para em seguida impactá-las sobre a sociedade. Com isso, ela acaba gerando uma motivação suficiente para que o

¹ As expressões *factual* e *ficcional*, no contexto de nossa pesquisa, serão trabalhadas, respectivamente, como referências aos termos *real* e *irreal*, por isso, constarão também enquanto qualificações discursivas – tendo em vista que os produtos midiáticos seguem uma classificação baseada nessa distinção. Como veremos em tempo hábil, na atual conjuntura, tais qualificações se mostram, em certa medida, inadequadas, pois já não dão conta da condição perceptiva na qual se encontra a sociedade. No entanto, mesmo relativizadas, ainda se mostram em uso corrente, daí preferirmos, por questões de conveniência, ainda mantê-las simplesmente como nomenclaturas, a fim de podermos separar, em análise, certos objetos.

² Explicaremos, com mais acuidade, esse conceito em momento oportuno, por enquanto, basta considerá-lo como um processo de atualização das narrativas ficcionais em relação à conjuntura social na qual são veiculadas.

jornalismo seja impulsionado a acatar-lhe tal sugestão informativa como pauta para notícias. É a partir dessa constatação que se ergue a presente pesquisa, cujo objetivo principal é *analisar o processo de interação midiático-discursiva entre os campos ficcional e factual, percebendo, a partir daí, a estruturação do trânsito discursivo na ambiência midiática.*

Assim como o “entrar e sair da tela” observado em *A rosa púrpura do Cairo*, essa circulação da informação entre telenovela e jornalismo aponta para um paradoxo: como é possível a ficção invadir a realidade cotidiana e vice-versa se essas são instâncias amplamente encaradas como opostas? Buscando responder a essa questão, outras interrogações surgem: O que é realidade e o que é ficção? Qual a natureza dessa oposição? Em que conjuntura sócio-cultural se verifica o embaralhamento discursivo acima apontado? Qual a importância da mídia nesse contexto? Como se processa o trânsito entre os espaços ficcional e factual? E, por fim, que tipo de ambiente pode-se constatar a partir desse processo?

A construção do objeto

O embaralhamento discursivo entre as diversas realidades – fenômeno esse que abrange o imaginário social contemporâneo como um todo –, expresso na quebra da oposição entre os textos ficcionais e factuais, será, por nós, tratado a partir da observação da interação entre duas edificações midiáticas que são, respectivamente, legítimas representantes desses campos discursivos: a *telenovela* e o *jornalismo*.

Em relação à telenovela, podemos dizer que ela é o produto ficcional nacional, quantitativa e qualitativamente, de maior alcance e penetração social. Devido à sua constância na vida dos brasileiros, tornou-se, para o imaginário desses, um elemento importante, influenciando-lhes, destarte, o comportamento. Temos, também, que sua interação com o jornalismo se mostra cada dia mais freqüente, repercutindo sobre esse de diversas formas, seja apenas enquanto entretenimento ou como motivação a discussões de caráter social. Tal fato se mostrou sugestivamente a nós como expressão máxima, pelo menos em contexto nacional, do embaralhamento discursivo acima descrito. Assim, procedemos à seguinte delimitação: selecionamos a telenovela *Mulheres Apaixonadas*, escrita por Manoel Carlos e transmitida pela TV Globo entre 17 de fevereiro e 10 de outubro de 2003, e edições dos periódicos jornalísticos *Veja*, *Istoé* – revistas semanais – e *Folha de São Paulo* – jornal diário –, veiculadas nesse mesmo período, a fim de desenvolver uma pesquisa exploratória que nos suprisse os questionamentos acerca da interação entre os campos ficcional e factual.

Cabem aqui algumas justificativas em relação a tais opções:

- Sobre a *telenovela* apontada → 1) Foi preferida uma produção da TV Globo, primeiramente, por que essa emissora detém a maior cobertura nacional – ela alcança atualmente 99,50% dos telespectadores potenciais, através de 121 emissoras, das quais 116 delas são afiliadas, que levam sua programação a 5.564 municípios (98,44%)³ –, o que implica, quantitativamente, numa maior possibilidade de incidência junto a população. Em segundo, por ser ela a rede de TV de maior audiência, especificamente em se tratando das suas telenovelas – *Mulheres Apaixonadas*, para nos situarmos em nosso objeto, encerrou sua transmissão com uma média geral de 48 pontos de audiência em nível nacional⁴ segundo o IBOPE⁵; 2) Além das condições específicas que envolveram a produção e a recepção de *Mulheres Apaixonadas*, como, por exemplo, a sua extrema ancoragem nos acontecimentos cotidianos – acompanhando-os quase em tempo real –, e os efeitos surpreendentes de mobilização que causou junto aos indivíduos, aspectos esses que serão pormenorizados mais adiante, podemos apontar as seguintes motivações que nos levaram a enfocá-la nesta pesquisa: a) foi uma telenovela transmitida na faixa das 21h⁶ cujos índices de audiência são os mais elevados; além do mais, b) seu enredo segue a linha das produções desse horário que estão voltadas aos temas mais polêmicos – de caráter social –, esses são assim qualificados por estarem diretamente relacionados às problemáticas do cotidiano presente dos indivíduos, sendo abordados de maneira mais séria – enfatizamos essa *factualização* (atualização) da telenovela porquanto a consideramos uma peça fundamental à compreensão do processo de interação discursiva em foco, tendo em

³ TV Globo; Brasil e o mundo: A Globo no Brasil. In: INSTITUCIONAL/Rede Globo. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/Portal/institucional/foldereletronico/index_foldereletronico.html>. Acesso em: 20 maio 2009.

⁴ CASTRO, Daniel. Empate. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 out. 2003. Ilustrada (Outro Canal). Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200303.htm>>. Acesso em: 06 abr. 2009.

⁵ A aferição de audiência realizada pelo IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística) tem por base os dados coletados em sondagens realizadas num conjunto de domicílios que representa a população de uma dada região: com a autorização dos moradores, é instalado em cada televisor da casa um aparelho (*peoplemeter*) que identifica e registra automaticamente qual canal está sendo assistido. Na audiência individual – a mais citada pelos periódicos jornalísticos –, 1 ponto de audiência quer dizer que 1% dos telespectadores estava assistindo a determinado programa. Cf. Dúvidas Frequentes/TV Aberta. In: IBOPE: Especialista em pesquisas de mercado, mídia e opinião. Disponível em: <<http://www.ibope.com.br>>. Acesso em: 10 maio 2009.

⁶ Segundo Lopes (2002), o horário reservados às telenovelas foi uma criação da própria TV Globo e atualmente abrange as faixas das 18h, 19h e 21h – há ainda a utilização da faixa das 14h30, destinada às reprises. Essa separação marca, em suma, uma delimitação temática: na primeira faixa, encontramos as telenovelas de cunho histórico e *remakes*, sempre seguindo uma linha romanesca; às 19h são transmitidas as produções que contemplam temas atuais só que com uma abordagem jovem, normalmente em tom chistoso; por último, às 21h, temos a famosa “novela das oito” – em referência a seu antigo horário de transmissão (20h) – de teor mais adulto, tratando de assuntos contemporâneos com uma abordagem mais séria.

vista que, como teremos oportunidade de desenvolver, ela foi determinante à firmação de um novo estatuto para a ficção.

- Sobre os *periódicos jornalísticos* selecionados → 1) Centramo-nos naqueles cuja circulação fosse nacional, ou seja, de fácil acesso a toda população brasileira; 2) Priorizamos as publicações de carácter *informativo* que, segundo dados fornecidos pelo IVC (Instituto Verificador de Circulação) com base em verificação realizada em dezembro de 2008, estão no *ranking dos dez maiores índices de circulação do país*⁷. Assim, destacamos duas revistas semanais, *Veja* e *Istoé*, que ocupam, respectivamente, a primeira e oitava colocação dentre as publicações nesse formato, e a *Folha de São Paulo*, que, dentre os jornais diários, ocupa a posição nº 1⁸; 3) Importa considerar que nenhum desses periódicos têm filiação direta com as Organizações Globo, ou seja, não há uma determinação, por questões institucionais, das suas pautas noticiosas. Assim, podemos aventar que se existiram matérias ancoradas em temáticas propostas pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* isso se deveu mais ao impacto social dessa do que a estratégias para lhe aumentar a audiência.

Metodologia

As opções teórico-metodológicas

De maneira geral, podemos dizer que toda pesquisa implica uma tomada de posição, o que corresponde a decisões frente às inúmeras opções que vão se apresentando ao pesquisador ao logo do desenvolvimento de uma investigação, desde a definição do objeto a ser observado até a escolha do ângulo que determinará a orientação de tal observação. Isso significa que um objeto pode ser abordado de inúmeras formas, no entanto, devemos definir um caminho a se trilhar, a fim de não nos perdermos num mundo de perspectivas que podem, em vez de nos

⁷ A *circulação* representa o número de exemplares que, de forma efetiva, chegam às mãos dos leitores, seja por meio de assinaturas, venda avulsa ou distribuição direcionada.

⁸ Seguem-se os periódicos jornalísticos e os dados referentes à circulação de cada um: *Veja*: 1.089.902 exemplares; *Istoé*: 353.136 exemplares; *Folha de São Paulo*: 311.287 exemplares (IVC, dezembro 2008). Outra informação que vale mencionar concerne à opção de se trabalhar, nesta pesquisa, com apenas um jornal. Isso se deve à ampla quantidade de material a se verificar, tendo em vista que, dada a condição diária de tal periódico e o longo período destinado a coleta de suas informações – entre 17 de fevereiro e 10 de outubro de 2003 (correspondendo à transmissão da telenovela *Mulheres Apaixonadas*) – tornar-se-ia extenso, por demais, o levantamento de dados se considerássemos mais uma publicação desta natureza. Assim, a fim de podermos ampliar o campo factual observado, selecionamos mais dois periódicos de circulação semanal. Temos, com isso, um jornal e duas revistas, o que proporcionou uma abrangência maior à pesquisa sem, contudo, tornar o trabalho desgastante.

aproximar da meta almejada, nos afastar dessa. Enfim, estamos nos referindo aqui à definição do referencial teórico e do aparato metodológico que nos ajudará na compreensão do objeto selecionado.

Como a problemática exposta acima parte de um questionamento acerca do que seria a realidade, consideramos ser a *sociologia do conhecimento*, sob a ótica de Peter Berger e Thomas Luckmann em seu livro clássico *A construção social da realidade* (1987), um arcabouço teórico fundamental. Importa ressaltar que um embaralhamento discursivo entre *facto* e *ficção* pressupõe indubitavelmente que ambos foram nivelados, ou pelo menos aproximados, na escala do que se supõe ser o real. Nesse sentido, segue-se a afirmação de Berger e Luckmann (1987, p. 29-30) de que “a sociologia do conhecimento deve acima de tudo ocupar-se com o que os homens ‘conhecem’ como ‘realidade’ em sua vida cotidiana. [...] É precisamente este ‘conhecimento’ que constitui o tecido de significados sem o qual nenhuma sociedade poderia existir”. Esses autores, ao sistematizarem esse ramo sociológico, partiram de duas definições básicas. Primeiramente, fixaram-se numa concepção da *realidade* como uma qualidade concernente a fenômenos que percebemos terem uma existência independente de nossa vontade e que efetivamente dirigem a nossa conduta na vida diária. Seguidamente, definiram *conhecimento* enquanto a certeza de que os fenômenos são reais e apresentam características específicas.

Berger e Luckmann chamam a atenção para a relatividade social de tais aspectos, ou seja, *realidades e conhecimentos específicos* referem-se a *contextos sociais específicos*, esses devem ser devidamente observados para que não obtenhamos análises equivocadas. E mais, no âmbito das preocupações referentes à sociologia do conhecimento encontra-se imperiosa a busca pela compreensão dos processos pelos quais qualquer corpo de *conhecimento* chega a ser socialmente estabelecido como *realidade*. Com isso, temos uma bússola, a saber, *a realidade como constructo social*, que, no domínio de nossa pesquisa, nos guiará a visão em uma observação contextual que visa alcançar o caminho que levou os diversos discursos da mídia a serem socialmente aceitos como realidade – passaram a ser considerados em sua potencialidade de real (*realidades midiáticas*).

Temos, então, que ao passo que cada sociedade desenvolve uma visão de mundo que lhe é própria, fruto das relações intersubjetivas mantidas por aqueles que dela fazem parte, existem *variadas* realidades. Essas de longe não são permanentes, quer dizer, são *variáveis* na medida em que se modificam aquelas relações. Estamos, com isso, enfatizando que qualquer realidade deve ser analisada a partir de seu contexto sócio-histórico. Assim, para percebermos como, aos poucos, uma dada realidade vai perdendo força devido à ascensão de uma outra,

ou, pelo menos, vai sendo influenciada por novos conhecimentos que a modificam ao ponto de tornar-se, em última instância, uma nova realidade, acreditamos ser o *triângulo do imaginário*, modelo teórico-metodológico proposto por Marc Augé em seu livro *A guerra dos sonhos* (1998), uma estruturação didática coerente, que evidencia, de forma *ideal*, tais transformações.

Perceberemos, no decorrer da análise, que diferentemente de contextos anteriores quando apenas uma única realidade poderia ocupar a condição de dominância enquanto as outras eram relegadas ao *status* de puras ficções, na conjuntura atual o que se verifica é uma tendência a nivelção dessas variadas realidades. Tal situação foi em muito ocasionada pela proliferação das *imagens midiáticas* (imagens do mundo), cujo poder de tornar crível quaisquer discursos apagou aquela diferenciação, em certa medida, porque apresentou, com feições similares, as distintas realidades.

Ancorados em uma *sociologia da mídia* baseada no pensamento de Edgar Morin, especificamente na teorização desenvolvida por ele em pesquisa intitulada *Cultura de massas no século XX: Neurose* (1997), analisaremos o tratamento dado pela mídia à informação, tratamento esse que culminou no apagamento daquela oposição discursiva. A partir do modelo analítico moriniano denominado *vasos comunicantes*, procuraremos entender a confluência entre os campos ficcional e factual. Essa discussão será dividida em três momentos: no primeiro, atentamos para o *novo estatuto da ficção*, procurando evidenciar, através da telenovela brasileira, um processo que chamamos de *factualização*, no sentido de uma atualização e, conseqüentemente, aproximação, das narrativas novelescas em relação ao cotidiano presente dos indivíduos; seguidamente, estruturamos uma análise acerca da *ficcionalização* (relativização) do jornalismo, tendo em vista a legítima condição factual dessa área do conhecimento; tais processos, cujos sentidos são inversamente proporcionais, convergem em um ponto de equilíbrio médio no que concerne ao conteúdo e a formatação da informação, sendo essa convergência fator determinante para que haja um efetivo *trânsito informacional*. Assim, num terceiro momento, focaremos a interação entre telenovela e jornalismo, um pautando o outro numa recíproca alimentação. Ao final desse percurso, constataremos, de forma mais precisa, uma mídia estruturada em *rede*, cuja tamanha coesão fez surgir um novo *ambiente*, onde não importa mais se as imagens referem-se à *factos* ou *ficções*, a única condição relevante de tais discursos é que esses são agora simplesmente *realidades midiáticas*.

Com base no que foi exposto e seguindo a orientação moriniana, consideramos o *método da totalidade*⁹ o mais conveniente para se pensar o fenômeno em questão: *a interação midiático-discursiva entre os campos ficcional e factual* (embaralhamento discursivo). Esse método tem uma dupla orientação:

- 1) Volta o olhar ao próprio *observador* enquanto parte significativa no contexto observado. De fato, o pesquisador ao inserir-se em um determinado ambiente ou perturba-o ou nele se projeta de algum modo. Como diz Morin (1997, p. 19): “seja o que for que empreendamos no domínio das ciências humanas, o primeiro passo deve ser de auto-análise, de autocrítica”. No entanto, essa autocrítica refere-se mais a uma conscientização acerca do posicionamento do investigador frente ao objeto analisado do que a um afastamento daquele em relação a esse. Com efeito,

É importante, também, que o observador participe do objeto de sua observação; é preciso, num certo sentido, apreciar o cinema, gostar de introduzir uma moeda num *jukebox*, divertir-se com caça-níqueis, acompanhar as partidas esportivas, no rádio, na televisão, cantarolar o último sucesso. É preciso ser um pouco da multidão, dos bailes, dos basbaques, dos jogos coletivos. É preciso conhecer esse mundo sem se sentir um estranho nele. (MORIN, 1997, p. 21)

Nesse sentido, podemos dizer que apesar dessa pesquisa se limitar a uma única telenovela e a apenas três periódicos jornalísticos, estamos conscientes da nossa condição de assíduos telespectadores e leitores de tais narrativas, o que familiarizou-nos com os códigos que lhes são próprios e que lhes regem as estruturas. Enfim, somos parte do mundo que observamos!

⁹ Quando se fala em *totalidade*, o pensamento moriniano se posiciona entre duas perspectivas que marcaram o desenvolvimento das ciências ao longo do tempo, a saber, o *reducionismo* e o *holismo*: o primeiro privilegia as partes em detrimento do todo; já o segundo, em sentido inverso, considera o todo sem um olhar mais apurado sobre as partes que o compõe. De certa maneira, o que Morin (2000, p. 56) propõe é uma espécie de complementaridade entre essas duas vertentes: “precisamos ver como o todo está presente nas partes e as partes presentes no todo”. No entanto, esse pensador enfatiza que não se pode conceber o todo simplesmente como a soma das partes. Isto é, por um lado, o todo é *mais* do que a soma das partes, pois “existem qualidades emergentes que nascem da organização de um todo e que podem retroagir às partes”, por outro, “o todo é igualmente *menos* do que a soma das partes porque as partes podem ter qualidades que são inibidas pela organização do conjunto” (Ibidem, p. 202, grifo nosso). Morin, desde fins da década de 1960, veio apurando essa sua idéia de *totalidade* até chegar naquilo que ele entende por *complexidade*: “a um primeiro olhar, a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico. Mas então a complexidade se apresenta com os traços inquietantes do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambigüidade, da incerteza...” (2005, p. 13). Com isso, a dificuldade do *pensamento complexo*, conforme aponta Morin, é o enfretamento de tal emaranhado, que deve ser realizado através de procedimentos que permitam “distinguir sem disjuntar”, “associar sem identificar ou reduzir” (p. 15).

- 2) Concebe o *objeto* enquanto componente de um contexto mais amplo. Isso significa que devemos analisá-lo em suas interdependências, evitando, assim, um sociologismo abstrato, burocrático, “que se contenta em isolar este ou aquele setor, sem tentar descobrir o que une os setores uns aos outros” (MORIN, 1997, p. 20). E mais, além de nos distanciarmos desse empirismo parcelado, devemos, também, assim proceder em relação às “grandes idéias abstratas que, como as vistas televisionadas de um satélite artificial, só mostram um amontoado de nuvens acima dos continentes” (p. 21).

Uma última consideração de teor teórico-metodológico faz-se necessária: a pesquisa que aqui se propõe não tem nenhuma pretensão epistemológica, ou seja, não queremos fazer uma discussão acerca da efetividade ou deficiência das teorias alheias das quais nos servimos. Sob inspiração de Berger e Luckmann (1987, p. 32), ainda ressaltamos que no uso de tais teorias não fomos, nem haveria a possibilidade de sermos, fiéis às suas intenções originais. “Compreendemos bem que em vários lugares violentamos certos pensadores integrando seu pensamento em uma formação teórica que alguns deles teriam julgado inteiramente estranha”. Nesse sentido, destacamos que tal postura encontra-se de acordo com a nossa crença de que uma teoria deve estar a serviço de um objeto e não o inverso.

As etapas metodológicas

A definição de um objeto, a nosso ver, é um processo que envolve dois momentos: a *inquietação frente a um determinado fenômeno* e a *posterior busca de conhecimentos que nos ajudem a compreendê-lo*. Com isso, temos demarcado o cerne da questão e a forma como abordá-lo, essa se refere ao aparato teórico-metodológico que norteará o nosso olhar sobre aquele.

Daí, estando focalizada a interação midiático-discursiva entre os campos ficcional e factual, realizamos, num primeiro momento, um levantamento bibliográfico que contemplou as questões que surgiram em torno desse fenômeno. Foram, assim, selecionados textos que versavam sobre os seguintes temas básicos: *realidade, ficção, telenovela e jornalismo*. Logo que se mostrou organizada uma visão especializada em torno dessas áreas, pudemos, enfim, partir para a etapa empírica, que se constituiu num levantamento de dados voltados à demonstração concreta da interação entre telenovela e jornalismo. Esse processo envolveu o acompanhamento diário da produção ficcional *Mulheres Apaixonadas*¹⁰, a fim de que

¹⁰ A assistência dessa telenovela se deu em dois momentos, a saber, durante sua primeira transmissão, entre 17 de fevereiro e 10 de outubro de 2003 – período no qual centramos, também, a clibagem dos periódicos

podéssemos conhecer o seu conteúdo, e uma posterior clipagem de periódicos jornalísticos – as revistas semanais *Veja* e *Istoé* e o jornal diário *Folha de São Paulo*¹¹ –, buscando matérias ancoradas, de alguma forma, naquela narrativa novelesca. Concomitantemente, também selecionamos algumas entrevistas concedidas à imprensa por Manoel Carlos, autor da telenovela apontada. Nossa intenção, com isso, era localizar, na fala desse escritor, as influências do cotidiano social e do próprio campo jornalístico sobre a elaboração do enredo de tal obra teledramatúrgica.

Estando levantados tais dados, procedemos, então, à sua apreciação. Para tanto, optamos pela *análise de conteúdo*, tendo em vista que essa se mostra um procedimento analítico-sistemático que nos oferece a oportunidade de decompor um texto, com base em um conjunto de categorias – desenvolvido a partir do material coletado e guiado por teoria –, buscando seus aspectos essenciais, sem, contudo, perder a noção do *todo*, ou seja, a observação do *contexto* é fundamental no processo de análise. É importante perceber que tal contexto se refere tanto às ligações *internas* ao texto quanto às *externas*, isso significa que além de ser trabalhado o campo textual imediato ao segmento interpretado, considera-se, ainda, a conjuntura na qual surgiu esse texto, buscando apreender, em certa medida, aquilo que *não* consta explicitamente nas linhas textuais – conteúdo *latente* (BARDIN, 1977; MAYRING, 2000; FRANCO, 2003).

Essas etapas da investigação nos proporcionaram a elaboração de quatro capítulos: o primeiro oferece as bases teóricas fundamentais que sustentam a nossa perspectiva; no segundo e no terceiro são desenvolvidas análises acerca das modificações ocorridas em dois campos discursivos – telenovela (representante ficcional) e jornalismo (representante factual); o quarto traz os resultados do levantamento de dados sobre a interação entre essas instâncias e sua, paralela, análise.

Finda esta exposição prévia, damos a largada rumo à ambiência midiática!

jornalísticos já citados –, e quando de sua reprise, entre 01 de setembro de 2008 e 27 de fevereiro de 2009. Essa última assistência foi de grande importância, pois além de nos ativar a memória acerca do conteúdo novelesco, ainda pode nos oferecer um dado de muita relevância no que concerne a interação de uma telenovela reprisada e o campo jornalístico – isso será tratado em momento oportuno.

¹¹ Os periódicos jornalísticos impressos *Veja*, *Istoé* e *Folha de São Paulo* disponibilizam, em seus respectivos sites, um amplo acervo contendo boa parte das suas edições já divulgadas. Tamanho banco de dados nos foi de bastante serventia durante o processo de clipagem de tais periódicos, pois além de nos facilitar o acesso às publicações concernentes ao período delimitado ainda nos possibilitou rapidez na localização das matérias significativas à nossa pesquisa através das ferramentas de busca oferecidas por cada acervo. É importante ressaltar que, apesar de estarmos tomando a Internet como fonte de dados, nos detemos especificamente aos conteúdos que tiveram sua concomitante veiculação em meio impresso, pois esse é o nosso foco. Cf. arquivos *Veja*: <<http://veja.abril.com.br/arquivo.shtml>>; *Istoé*: <<http://www.terra.com.br/istoe/istoe/fixos/anteriores.htm>>; e *Folha de São Paulo*: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/arquivos/>>.

1. FACTUAL E FICCIONAL: DISCORRENDO SOBRE CATEGORIAS DISCURSIVAS

As análises de mídia sempre partiram de lugares bem delimitados. Podemos dizer que existem, de modo geral, duas grandes categorias que servem de referencial na classificação dos produtos midiáticos: a *factual* e a *ficcional*. No campo televisivo, essa estruturação se mostra bastante evidente nos dois eixos que norteiam o desenvolvimento de uma programação, a saber, o *jornalismo* e a *telenovela*. O primeiro é considerado, por excelência, campo descritivo da *realidade*, seus conteúdos se prestam a informar os indivíduos sobre o contexto social no qual estão inseridos. Já o segundo, considerando a qualificação a ele destinada, voltar-se-ia inteiramente ao entretenimento, a *fantasia* seria a base de sua narrativa, sem nenhum compromisso com o vivido concretamente.

Tal disposição parece-nos insatisfatória, principalmente na atual conjuntura, pois observamos uma interação, a cada dia mais evidente, entre essas duas instâncias: são freqüentes os casos em que temáticas abordadas no âmbito novelesco pautam os veículos jornalísticos com assuntos referentes à sociedade e vice-versa. Surge, a partir daí, um problema: como é possível a telenovela, veículo cujo discurso fora classificado previamente enquanto *irreal*, poder interagir com um campo legitimamente *factual*, ou seja, que trata do *real*?

A resposta a essa pergunta só pode ser encontrada se atentarmos para o contexto sócio-histórico no qual se dá esse *trânsito informacional*. A contemporaneidade apresenta um fenômeno: o *embaralhamento discursivo entre as variadas realidades*. Estamos vivendo uma situação de incerteza em relação a um mundo que se apresenta sob múltiplas perspectivas. Há um *mal-estar* geral frente à insegurança no que concerne a qual caminho seguir, a que *realidade* acatar, pois estamos diante de diversas possibilidades potencialmente *verdadeiras*. Como essa situação se firmou? Em que momento se processou o apagamento daquelas diferenciações discursivas que nos posicionavam/estabilizavam no mundo? Qual o papel desempenhado pela mídia nesse contexto?

As questões que aqui se delineiam necessitam, antes de tudo, de uma sistemática definição do que seria *realidade* e *ficção*. Nesse sentido, seguem-se nossas próximas considerações.

1.1. Desconstruindo as noções de realidade e ficção

Podemos começar afirmando que o mundo é apreendido em *perspectiva*, ou seja, o que conhecemos dele é apenas uma fração do que ele é em sua totalidade. Isso porque estamos inseridos em contextos sócio-históricos específicos que condicionam a nossa maneira de ver e significar a concretude que nos cerca. Destarte, cada sociedade, a partir de seus meandros configuracionais, tem estruturada em si uma percepção acerca do mundo que lhe é própria. Daí não convir pensarmos na *realidade* enquanto uma forma *única* e *acabada*, e sim enquanto *realidades em processo*. Mais que isso, é importante atentarmos para seu caráter de *constructo social*.

Os sujeitos, em suas interações, acabam formalizando padrões de conduta, maneiras de como se relacionarem uns com os outros e com o ambiente onde se localizam. No dizer de Berger e Luckmann (1987, p. 50), tem-se formadas as *tipificações*: “apreendo o outro como um tipo, e interagindo com ele numa situação que é por si mesma típica”. Gradativamente vai-se estruturando um estoque de *conhecimentos*, ou seja, um *continuum* de tipos que, quando solidificados no complexo social, tornam-se *instituições*. Como essas se estendem ao longo de diversas gerações, passam a ser encaradas como uma *realidade dada*: os indivíduos já nascem dentro de um mundo institucional, cujas regras devem ser seguidas. É isso que conduz Sodré (1987, p. 9) a afirmar que “jamais lidamos com um ‘real em si’, independente da elaboração realizada pelos sistemas de representação socialmente gerados”.

A realidade é, portanto, apenas o resultado da consolidação de modelos (*tipos*) no complexo social e que servem de referência na sociabilidade cotidiana. Com isso, estamos dizendo que os indivíduos assimilam valores, sendo recalcados em seus instintos, pois estão sob o controle das instituições sociais nas quais estão inseridos e que formam sua realidade. Evidencia-se aí uma inversão: *o homem cria as instituições que agora o determinam*. Nas palavras de Berger e Luckmann (1987, p. 87), temos, então, realçadas as seguintes etapas: “A sociedade é um produto humano. A sociedade é uma realidade objetiva. O homem é um produto social”. Estamos diante de um processo de *reificação*, ou seja, os fenômenos humanos são percebidos enquanto coisas não humanas, possivelmente supra-humanas. Dito de outra forma:

A reificação é a apreensão dos produtos da atividade humana como se fossem algo diferente de produtos humanos, como se fossem fatos da natureza, resultado de leis cósmicas ou manifestações da vontade divina. A reificação implica que o homem é capaz de esquecer sua própria autoria do

mundo humano [...]. O mundo reificado é por definição um mundo desumanizado. É sentido pelo homem como uma facticidade estranha, um *opus alienum* sobre o qual não tem controle, em vez de ser sentido como o *opus proprium* de sua mesma atividade produtora. (BERGER; LUCKMANN, 1987, p. 122-123)

Mesmo enquanto uma instância reificada, o mundo continua sofrendo a interferência construtiva do homem, ou seja, ele é passível a mudanças. Nesse sentido, é de fundamental importância perceber que os sujeitos estão em constante movimento, sendo suas ações modificadas/ajustadas na medida em que surgem novos problemas. Conseqüentemente, teremos novas tipificações, novas instituições e, em decorrência, uma nova realidade.

É nessa mesma qualidade de *constructo social* que devemos conceber aquilo que, por convenção, chamou-se *ficção*. Nesse campo estão inseridos os diversos textos que não seguem a lógica de compreensão do mundo estipulada pelo padrão (*instituição*) dominante. Nesse sentido, podemos adiantar que um discurso pode ou não ser ficcional dependendo do contexto sócio-histórico no qual se insere. Tratem-se de alguns exemplos: aquilo que compreendemos hoje como mitologia foi o primeiro artifício encontrado pelo homem para explicar a concretude que o cercava, mas, com o advento do método científico, tal crença perdeu a hegemonia, tornou-se ficção. O conhecimento advindo da ciência passou a ocupar, então, o *status* de realidade dominante. No entanto, mesmo esse vem sofrendo diversas alterações, posturas científicas, antes concebidas enquanto verdadeiras, são modificadas e até excluídas diante de novas descobertas. Não estamos, com isso, querendo dizer que há uma gradativa evolução – no sentido teleológico do termo – de uma forma de pensar a outra, até porque podemos encontrar, em diversas culturas, crenças que para nós teriam a feição de pura ficção e vice-versa. Nossa intenção é apenas explicitar que existem diversas leituras do mundo com igual potência de veracidade, os contextos é que determinariam seu posicionamento entre os campos do real e do ficcional.

Em última instância, o que nos interessa são as *variadas* e *variáveis* visões de mundo. Isto é, não estamos tratando de um real entendido enquanto conjunto orgânico de coisas e objetos concretos precedentes à descrição, mas da qualidade de *realidades possíveis* dos discursos enquadrados seja como ficcionais ou reais. A realidade, da qual versamos, é aquela que existe no modo do pensado, no plano das idéias. Segundo Hegel (1980, p. 36), “o trabalho do puro pensar só tem como resultado pensamentos; encara as formas da realidade na forma de conceitos puros e, até mesmo quando apreende cada coisa na sua particularidade essencial e na sua existência real [leia-se concreta], não deixa de integrar o particular no elemento geral

e ideal que é o único em que o pensamento evolui”. Assim, considerando “as formas da realidade na forma de conceitos puros”, chegamos ao substrato presente tanto nas construções discursivas ditas ficcionais quanto nas que são consideradas reais. É como construção do pensamento humano que devemos tratar, por exemplo, a arte, a religião e a ciência, todas se sustentam no mundo concreto, buscando entendê-lo.

Diante dessas constatações, fica evidente que não podemos utilizar a ancoragem no mundo concreto como base diferenciadora entre os discursos ficcional e real, pois ambos apresentam essa característica. Qual seria, então, o princípio dessa oposição? Podemos dizer que tal discriminação é efetuada pelo *critério da verdade*. Bauman (1998, p. 142), citando William James, nos lembra que “o verdadeiro é ‘somente um expediente na nossa maneira de pensar’”. E continua: “a palavra ‘verdade’ simboliza nos nossos usos uma determinada atitude que adotamos, mas acima de tudo desejamos ou esperamos que outros adotem, para com o que é dito ou acreditado”. Quando dizemos que determinada informação é verdadeira, nós estamos mais que a aprovando, estamos *realmente* identificando uma suposta analogia entre essa e o corpo de conhecimentos majoritariamente aceitos, ao mesmo tempo em que rejeitamos outras informações baseadas em posicionamentos alternativos ou contrários ao ponto de vista vigente. É nesse sentido que Bauman aponta a *controvérsia* como função primeira do conceito de verdade:

A noção de verdade pertence à retórica do poder. Ela não tem sentido a não ser no contexto da oposição – adquire personalidade própria somente na situação de desacordo [...]. Sempre que a veracidade de uma crença é asseverada é porque a aceitação dessa crença é contestada, ou se prevê que seja contestável. [...] [Ou seja,] a disputa é acerca do estabelecimento ou reafirmação das relações de superioridade e inferioridade, de dominação e submissão, entre os detentores de crenças. (BAUMAN, 1998, p. 143, grifo nosso)

Por esse mesmo viés envereda Vattimo (2001, p. 42-43) ao afirmar que “o apelo a objetividade das coisas como são em si mesmas conta somente enquanto é uma tese de alguém contra outro alguém, e enquanto é uma interpretação motivada por projetos, por sofrimentos, por interesses”. Então, não é exagero conjecturarmos que aquilo que consideramos verdade é apenas o que serve aos nossos propósitos. Essa situação pode ser verificada, por exemplo, quando nos voltamos ao período de colonização da América. Segundo Augé (1998), para que os europeus alcançassem êxito no processo de conquista dos ameríndios foi necessário mais do que apenas uma tomada de território. O imaginário nativo também foi invadido pela cultura dos colonizadores, fazendo com que a realidade

prevalecente passasse a ser aquela imputada pela parte mais forte, pelo grupo que alcançou o poder. Em outras palavras, os europeus precisaram desacreditar as crenças indígenas com o intuito de firmar sua cultura enquanto superior em relação à cultura nativa, que, por sua vez, foi relegada ao *status* de pura ficção (superstição).

Fundamentalmente, verifica-se que todo discurso sobre o mundo se quer único e soberano, sendo poucos os capacitados na tarefa de conduzir a sociedade ao conhecimento supremo. Temos explicitado aqui um dos primeiros aspectos de uma *teoria da verdade*, que originalmente segue o pensamento de Platão, firmado na alegoria da caverna. Segundo esse filósofo, os seres humanos estariam aprisionados no interior de uma ilusão que acreditariam ser a realidade. Deste modo, seria necessário que alguns, dotados de maior capacidade reflexiva, conduzissem os demais a enxergarem as coisas como *verdadeiramente* são: na pré-modernidade esse posto de “condutor à luz” era outorgado a Deus, ou melhor, a Igreja que se impunha como sua representante na Terra. Já na conjuntura moderna, com todo aparato técnico-científico, a razão positivista passou a ser o referencial para o conhecimento do mundo.

Assim posto, podemos concluir que o discernimento entre realidade e ficção, ou seja, a problemática da verdade do mundo, sustentar-se-ia em duas questões. A primeira diz respeito à localização do discurso na história do conhecimento e a segunda refere-se à sua validade num determinado contexto social. Ambas convergindo à *retórica do poder* e nos conduzindo a compreensão de que a realidade construída pelo homem a partir de uma dada perspectiva acerca do mundo não invalida outras realidades erigidas sobre perspectivas diferentes.

Temos, então, que a realidade na qual vivemos está alicerçada em um dado momento histórico e foi constituída a partir da interação de indivíduos socialmente situados, que apresentam culturas específicas. Essa constatação nos leva a crer que uma dada realidade pode parecer ilógica quando confrontada com outra, mas isso não diminui sua importância explicativa diante dessa. Seguindo por esse caminho, acreditamos que os discursos relegados ao *status* de ficção devem ser encarados como leituras do mundo tão válidas quanto quaisquer outras.

1.2. Estruturando o imaginário

Munidos do *critério da verdade* como princípio fundamental a distinção entre realidade e ficção, podemos agora organizar melhor o pensamento, apontando como os discursos transitam entre essas posições. Nossos argumentos se conduzirão a partir daqui

tomando como referência básica a estruturação do imaginário desenvolvida por Augé em seu livro *A guerra dos sonhos* (1998). Esse teórico elaborou um esquema simples, porém bastante coerente, abrangendo três pólos. O primeiro compreende o *imaginário e memória coletivos* (IMC), concebido enquanto uma totalidade simbólica em relação a qual um grupo se define e por meio da qual ele se reproduz de um modo imaginário ao longo de sucessivas gerações. Tal instância é formada pelas visões de mundo que se consolidaram como *realidade dominante* – estrutura socialmente construída que norteia, no interior de uma sociedade, os comportamentos pessoais.

Nosso segundo pólo é constituído pelo *indivíduo*, ou melhor, estamos falando do *imaginário e memória individuais* (IMI)¹². Esse está ligado ao pólo anterior de maneira *relacional*, isto é, o complexo individual pode tanto ser influenciado como influenciar o coletivo. Finalmente, temos o terceiro pólo, denominado *criação-ficção* (CF), que envolve todos os discursos que não seguem a mesma lógica de compreensão do mundo disseminada pelo IMC, mas que nem por isso deixam de ser *realidades possíveis*. Sempre que uma ficção assume uma forma sociológica relativamente abrangente, ela se torna potencialmente suscetível de repercutir tanto no âmbito individual quanto no social. Está estruturado, desde já, o *triângulo do imaginário* conforme Augé. (ver fig. 1)

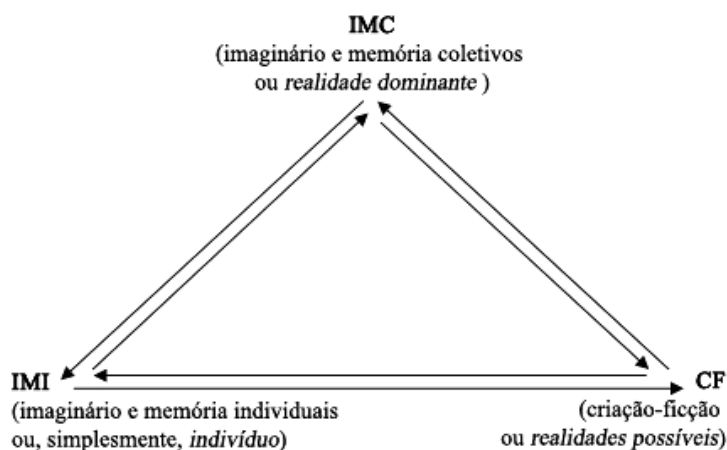


Fig. 1 - Triângulo do imaginário

Retornemos ao exemplo já citado sobre o contexto de colonização, quando os europeus chegaram à América e impuseram aos ameríndios sua cultura. Na situação inicial,

¹² Em nossas análises, o pólo que se refere ao imaginário individual será *conceitualizado*. Isso significa que, sobre ele, não será desenvolvida nenhuma observação empírica (pesquisa de recepção), pelo fato de que isso nos conduziria a um trabalho por demais extenso e que fugiria de nossos objetivos primeiros. Por conseguinte, todas as considerações que fizermos em relação a esse pólo estarão fundamentadas em hipóteses e/ou construções teóricas alheias que tiveram como base, porventura, situações pragmáticas.

antes da chegada dos colonizadores, o papel central era conferido ao pólo IMC, que, até então, alimentava o imaginário individual e, ao mesmo tempo, a produção ficcional. (ver fig. 2)

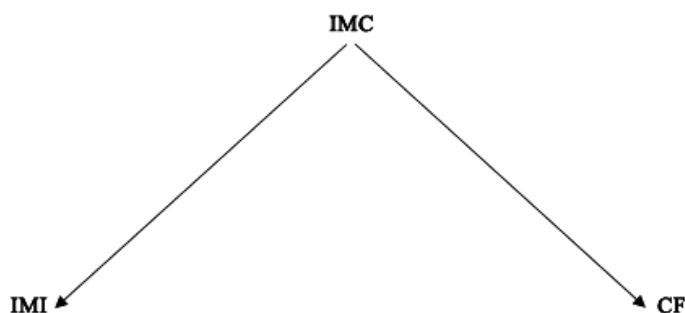


Fig. 2 - Situação inicial

Em todo primeiro contato com novas culturas os conhecimentos que dessas provêm são tomados como uma nova ficção – novos relatos, novas imagens –, ou seja, estão apartados das concepções tradicionalmente aceitas. Foi justamente nesse sentido que as crenças européias chegaram aos nativos americanos, como uma estruturação ficcional. Dessa forma, sucede que o discurso dos conquistadores passou a exercer sua fascinação sobre os outros dois pólos, IMI e IMC. (ver fig. 3)

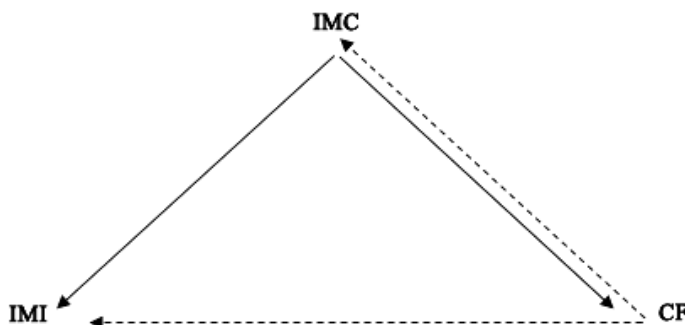


Fig. 3 - Primeiro contato

Augé (1998, p. 91) nos expõe “que a empreitada de colonização do imaginário não se contenta com esse estatuto de ‘curiosidade’. Tal estatuto é, antes, o que ela própria atribui ao imaginário dos outros”. Ou seja, seus relatos e imagens devem tomar o lugar do IMC anterior e modificar o IMI. Assim, quando os europeus conseguiram impor suas crenças sobre a cultura indígena, ocupando a condição de IMC, relegaram o imaginário nativo ao pólo CF. Os saberes ameríndios passaram a exercer apenas uma influência, enquanto folclore, sobre as instâncias coletiva e individual. Augé denominou esta *fase de conversão*. (ver fig. 4)

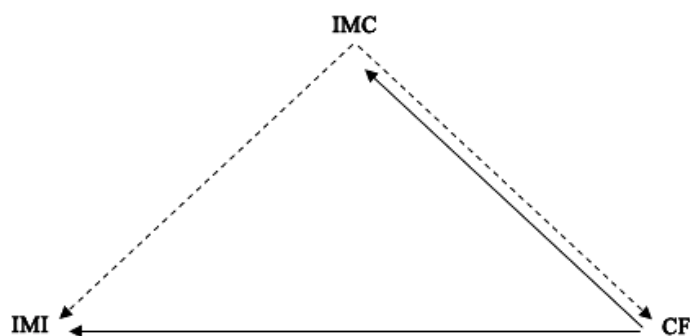


Fig. 4 - Fase de conversão

O mesmo processo aconteceu quando da ascensão dos princípios moderno-positivistas de *ordem e progresso*, cuja efetivação envolveu o desprendimento dos indivíduos em relação às tradições. O sustentáculo da vida pré-moderna era basicamente religioso, tudo o que se concebia enquanto realidade era obra de Deus, ou seja, já estava previamente dado, não podendo ser modificado. Tal condição se colocava como uma barreira ao crescimento e realizações individuais, que eram quesitos de fundamental importância ao avanço de um ideal de modernidade. Por isso que as crenças religiosas foram rebaixadas ao pólo da ficção (*fase de desencantamento*) (ver fig. 5). Agora era o indivíduo, enquanto ser autônomo, responsável pelos rumos de sua vida, que deveria trabalhar arduamente para conquistar um lugar ao sol. A esse respeito, Hall (1999, p. 25) nos diz que “as transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais”.

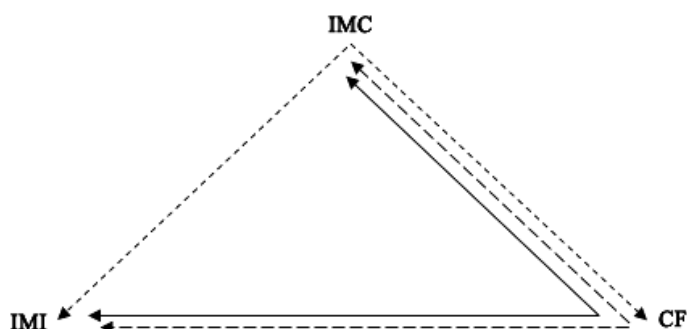


Fig. 5 - Fase de desencantamento

O *critério da verdade* é, em ambos os casos expostos, o princípio que coordena os rumos dessas transições. Estamos sempre diante do embate entre discursos distintos, realidades diversas que buscam a todo custo impor sua superioridade sobre as demais. Há um objetivo a ser atingido e, para tal, todo um complexo de idéias, valores, crenças é mobilizado

com o intuito de se sobrepor a qualquer outro. Na modernidade, o ideário tinha como centro estruturador a razão positivista, essa buscava dar coesão ao complexo social. O discernimento moderno orientava-se na direção de uma compreensão da história como “marcha irrefreável do erro para a verdade e da insensatez e superstição para o império da razão” (BAUMAN, 1998, p. 148). No entanto, a modernidade erguia-se sobre uma base essencialmente paradoxal. Tendo em vista que ao autonomizar o indivíduo, ela acabou por fomentar as diferenças e a pluralidade que iam justamente de encontro a outra de suas grandes metas: a *ordem*.

Frente a isso, o ímpeto moderno investiu na supressão de toda diferença, tecendo, segundo Rorty (*apud* BAUMAN, 1998), “tapeçarias”, cuja finalidade seria encobrir as contingências sociais com uma racional aparência de sentido. Tal projeto homogeneizador pode ser considerado como fatalmente perdido, justamente porque a prática moderna continua resultando nos mesmos impasses, ou seja, promovendo mais e mais diferenças. Se a meta era firmar um único discurso como dominante, então ela não foi cumprida.

De qualquer forma, tendo em vista as variações na estrutura do imaginário, verifica-se empiricamente que os intercâmbios efetuados entre os pólos IMC e CF nunca se efetuam de forma completa, ou seja, nunca há a predominância total de uma única perspectiva acerca do mundo. É precisamente isso que nos lembra Augé (1998) ao afirmar que o *triângulo do imaginário* foi concebido para abarcar situações-limite, no entanto, essas estão longe de se concretizarem, nem se mostram assim tão evidentes, sempre existem *resistências*. Isso pode ser constatado quando consideramos a tentativa de conversão dos ameríndios às imagens cristãs no período de colonização: o que se observou, por parte dos nativos, foi uma capacidade extraordinária de reinterpretar essas imagens¹³. Maffesoli (1984, p. 120) resume primorosamente essa situação atestando que há uma “relação ambivalente de cada indivíduo com o que se lhe propõe, não havendo, de maneira maniqueísta, uma recusa absoluta ou uma adesão arrebatada mas, fundamentalmente, uma atitude subversiva”.

Voltando-nos ao contexto presente, vemos firmarem-se *novas formas de resistência*: se antes as lutas eram travadas para definir dentre as diversas perspectivas de mundo aquela que ocuparia a posição de realidade dominante (IMC), restando às demais a posição de criação-ficção, a questão atualmente adquire novos contornos. Nas sociedades hodiernas, não

¹³ Um exemplo, nesse sentido, nos é dado por Augé (1998): por volta de 1530, os colonizadores espanhóis ergueram uma capela no mesmo local (Vale do México) onde havia um santuário pré-hispânico, chamado Tepeyac. Tal ação foi encaminhada com o intuito de substituir no imaginário indígena a antiga crença por novos valores, aqueles condizentes com a empreitada de colonização. Os índios realmente passaram a frequentar esse local de liturgia católica, mas o provável é que essa aparente adesão estivesse mascarando outras motivações, uma delas poderia ser o sentimento de perpetuar, mesmo que só pela presença no local, suas antigas crenças.

temos apenas *uma*, mas *várias* visões de mundo que *igualmente* são encaradas pela sociedade como *verdadeiras*. Ou melhor, Bauman (1998, p. 147) nos diz que “diferentes opiniões podem ser não apenas simultaneamente *julgadas* verdadeiras, mas ser de fato simultaneamente *verdadeiras*”. E completa ressaltando, referenciado em Rorty, que “parecemos estar adquirindo a capacidade de ‘estar à vontade com uma multiplicidade de diferentes espécies de pessoas’ e avançando em direção a uma unicidade em que ‘ninguém julga possível pensar que Deus, ou a Verdade, ou a Natureza das Coisas, está do seu lado’” (p. 149). Assim, a postura resistiva mostrada outrora, definida pela não aceitação de outras realidades, hoje se converte na rejeição de uma realidade única. Como pensar, então, o imaginário social diante de tamanha pluralidade de concepções acerca do mundo, ou melhor, como ele fica estruturado, tendo em vista que os discursos não se encontram mais rigidamente separados entre ficção e realidade, pois todos beiram o mesmo nível de credibilidade? Antes de respondermos a essa questão, faz-se necessário que compreendamos a específica configuração social que propiciou tal circunstância.

1.3. Desestruturando o imaginário

A sociedade hodierna, dita *pós-moderna*, é regida a partir de múltiplas perspectivas, ou seja, cada grupo, cada indivíduo, lança um olhar sobre o mundo partindo de seu universo cognitivo particular, o que acaba gerando diversas compreensões possíveis sobre o que seja a realidade. Até aí nenhuma novidade, no entanto, o que faz da atual conjuntura algo inaudito é justamente a dificuldade em instituir uma simbólica (*tipologia*) estável e adequada a todo complexo social. Não estamos descartando, dessa forma, a possibilidade de haver consensos, até porque sem eles a sociedade se esfacelaria. Mas estamos conjecturando que o terreno *sólido* e *firme* de outrora não mais se apresenta, provocando diversos *mal-estares*.

Sobre isso, Bauman (1998, p. 152) ressalta que “não existe nada de novo acerca de viver em meio à diferença, enfrentar a diferença diariamente e ser obrigado a aceitar-lhe a permanência”. Indivíduos pré-modernos e modernos não eram homogêneos, nem os conflitos diante das diversidades eram menos dolorosos, mas de certa forma eles tinham uma estrutura mais estável, suas *instituições* – suporte para as identidades coletivas – se mostravam mais eficazes quando era necessário indicar o lugar ocupado por cada sujeito no complexo social. É precisamente nesse ponto onde detectamos o aspecto novo da diversidade contemporânea. Essa não consegue estabilizar-se em nenhum momento, tornou-se plenamente maleável, não temos mais pontos fixos com os quais possamos interagir e a partir daí criar laços mais

duradouros. Ou seja, estamos presenciando a *instabilidade das instituições sociais*. Se antes o problema que se apresentava ao indivíduo era construir, de forma coerente, uma identidade que fosse reconhecida pelos seus pares, hoje a dificuldade encontrada por ele está na sua incapacidade de se manter fiel a qualquer identidade por muito tempo. Tal situação flexível gera mudanças sociais mais aceleradas e sem maiores obstáculos, justamente porque não há um único universo simbólico gerindo o conjunto das experiências no interior da sociedade.

Os meios de comunicação, com suas *imagens realísticas* ao extremo, acabam refletindo e, ao mesmo tempo, promovendo essa situação pluralística e instável. À medida que proliferam as tecnologias comunicacionais, ampliam-se, concomitantemente, as possibilidades de acesso ao mundo. Esse, antes apreendido pelo indivíduo a partir de uma restrita e simplificada perspectiva local, agora se mostra complexo diante da variedade de visões potencialmente reais sobre ele que adentram os lares via *tela* – a televisão tornou-se elemento essencial ao lar e o computador a cada dia tem se tornado de uso mais freqüente.

Além do mais, Augé (1998) nos afirma que ao passo que cada indivíduo é diretamente bombardeado por informações e imagens e tem nos *mass media* um substituto às mediações, ou, pelo menos, se tornam esses a mediação principal, as referências se individualizam (singularizam) e, conseqüentemente, proliferam cosmologias particulares com total potência de real. Seguindo por tal caminho, esse autor conjectura que “talvez o que tenha mudado sejam justamente as maneiras de viajar, de olhar ou de se encontrar, o que confirma a hipótese segundo a qual a relação global dos seres humanos com o real modifica-se sob o efeito das representações associadas ao desenvolvimento das tecnologias, da planetarização de certos problemas e da aceleração da história” (p. 15) – em outras palavras, *modificaram-se as formas de experimentação*. Nesse sentido, acreditamos que os *media* em muito contribuíram para a derrocada das “grandes narrativas” modernas e de quaisquer outros pontos de vista sobre o mundo que busquem a universalidade.

Se não temos mais uma distinção plena entre os discursos, pois todos agora apresentam as mesmas feições de veridicidade, mais que isso, se nossa compreensão de mundo alargou-se de tal modo que agora não mais conseguimos conferir a um único ponto de vista a qualidade de realidade das coisas, então estamos presenciando um rearranjo no triângulo do imaginário social (IMC, IMI e CF). Abordar essa questão, segundo Augé, pressupõe uma dupla reflexão:

Sobre a imagem, a imagem material à qual os humanos estão [...] [tão] expostos e sensíveis hoje [...], que mudou de natureza a partir do momento em que se tornou móvel; sobre a própria ficção, sobre a qual pode-se

perguntar também se não mudou de natureza ou de estatuto a partir do momento em que não mais parece constituir um gênero particular, mas sim desposar a realidade a ponto de confundir-se com ela. (AUGÉ, 1998, p. 94)

1.3.1. A natureza da imagem na contemporaneidade

As imagens, que hoje fazem parte do nosso cotidiano, apresentam uma nova natureza, a saber, tornaram-se *dinâmicas*. Isso nos leva a uma constatação até um tanto óbvia: agora em seu estado móvel, a imagem se mostra ainda mais *realística*, acentuando sua *credibilidade*. É nessa circunstância que Bourdieu (1997, p. 28) nos afirma que a imagem nos conduz a um *efeito de real*, pois “ela pode fazer ver e fazer crer no que faz ver”. Os meios de comunicação surgem enquanto suporte por excelência para a imagem, eles nos a oferecem não como mais um dado que nos ajudará a compreender esse mundo tão contingente, mas como “a própria objetividade do mundo, de modo que o que chamamos realidade é algo que se constitui como contexto imbricado de múltiplas fabulações das imagens mediáticas” (BAPTISTA, 1996, p. 274).

A imagem é extremamente sedutora, sendo capaz de modificar, de maneira profunda, os modos de percepção do indivíduo¹⁴. Nesse sentido, o mito de Narciso é exemplar: basicamente essa narrativa nos fala sobre um jovem rapaz que se deslumbra com o reflexo de si mesmo num lago. A fascinação desencadeada por sua imagem foi tamanha, que Narciso acabou debruçando-se sobre ela, caindo na água e morrendo afogado. Tal situação coloca em questão o que compreendemos como sendo o real. Até que ponto o reflexo é capaz de se autonomizar, de tornar-se tão real quanto o original? O que os meios de comunicação nos proporcionam é precisamente esse *duplo*, não na acepção de uma cópia de nós mesmos, mas como algo que nos é semelhante e com o qual podemos nos identificar. Melhor ainda, a imagem que eles nos devolvem – pois nós somos a referência – tem algo a mais que no original. Assim, podemos dizer que da mesma forma que o indivíduo identifica-se com seu reflexo, ele também é suscetível de se identificar, no “espelho” midiático, com o similar a si e com ideais e modelos.

Percebamos que a imagem foi abordada em dois níveis: no *campo do espelho*, a sua significação procede inteiramente do seu referente. O duplo especular não tem existência própria, encerra-se no reflexo; já no *campo midiático*, a imagem encontra-se inteiramente

¹⁴ Nunca é demais lembrar que o indivíduo já tem *em mente* um determinado imaginário, sendo em relação a esse que as imagens da mídia são confrontadas. O resultado de tal encontro se mostra em modificações na perspectiva individual.

independente, torna-se tão real quanto aquilo que foi um dia seu referente. Ela não necessita mais de nenhuma realidade externa para validar a si mesmo. Provavelmente foi essa constatação que motivou Sodré (1987) a afirmar que a televisão não pode ser considerada como mero *reflexo do real*, mas como *real do reflexo*.

A *visão-tele* (ver de longe) impôs gradativamente outra idéia de informação. O problema agora não está em fazer uma descrição a mais próxima possível dos fatos, mas em capturar esses no momento em que acontecem através da “indiscutível” auto-suficiência da imagem, como se por si só essa pudesse conferir-lhes significação, ou seja, *veracidade*. Há uma tendência geral no campo midiático em definir a importância dos acontecimentos pela sua riqueza de imagens, e mesmo quando não é possível apreendê-los *in loco* – por intermédio de uma câmera – recorre-se ao recurso das reconstituições, tudo em prol do *espetáculo imagético*. Podemos considerar tais aspectos como expressão daquilo que Sodré (1987) chamou de *telerrealidade*, definida enquanto uma forma especificamente pós-moderna de reorganizar o espaço e o tempo sociais, justamente porque associa o real à informação por imagens.

Estamos inseridos em um contexto onde podemos conjecturar que boa parte do que conhecemos acerca do complexo social nos é oferecida pela mídia. Ela difunde uma cultura, mas essa não é, de forma alguma, estranha aos nossos olhos. São acionados mecanismos de projeção/identificação, devido justamente ao fato dessa cultura está ancorada no mundo concreto. Aqui cabe uma sutil reflexão: mesmo considerando que os *mass media* se nutram da vida cotidiana, seus produtos ainda serão decorrentes de *enquadramentos*. As mensagens midiáticas são perspectivas do mundo que podem influenciar o indivíduo, como qualquer outro discurso. No encontro com as imagens mediatizadas, o telespectador as transforma ao significá-las. Ele próprio é também modificado cognitivamente por essas imagens. Se a percepção do sujeito sobre o que seja sua realidade é modificada pela atuação da mídia, conseqüentemente, temos também atitudes modificadas, gerando um ambiente social modificado. Corroborando nossa análise, Kellner (2001, p. 142) destaca que “a cultura veiculada pela mídia divulga imagens e cenas poderosas em termos de identificação que podem influenciar diretamente o comportamento, criando modelos de ação, moda e estilo”. O novo ambiente que emerge é outra vez assimilado pela mídia, que volta a enquadrá-lo. Esse movimento cíclico, de constante reconfiguração, suscitaria, em última instância, uma realidade que em comparação com a de outrora estaria inteiramente modificada. É diante de tais constatações que podemos levantar a seguinte problemática: até que ponto o que concebemos como realidade está vinculado às edificações/imagens midiáticas?

Provavelmente essa também foi uma das inquietações de Debord quando descreveu o surgimento daquilo que denominou *sociedade do espetáculo*, aludindo não apenas a uma imensa acumulação de imagens, mas principalmente a capacidade que essas tinham de interferir nas relações sociais. Segundo ele, tudo que era diretamente vivido distanciou-se numa representação. Ocorreu uma inversão: a imagem midiática conquistou autonomia frente à concretude que lhe servia de referência, tornando-se, em certa medida, mais real que essa. Não é ao acaso que Debord (1997, p. 13) começa seu texto citando Feuerbach: “Sem dúvida o nosso tempo... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, [...] a aparência ao ser...”. É interessante como Maquiavel (*apud* MAFFESOLI, 1984, p. 107) encaminha-se na mesma compreensão: “A maior parte dos homens se contenta tanto com o que parece quanto com o que é; com frequência mesmo, são impelidos à ação mais pelas coisas que parecem do que pelas que são”. Em última instância, o que se percebe como resultado dessa fascinação pela imagem é uma extraordinária modificação da experiência, o que era *imediato* ao sujeito, encontra-se hoje *mediado*¹⁵.

Podemos vislumbrar, inclusive, referenciados em Kapuscinsky (2005, p. 112), que “estamos vivendo duas histórias distintas: a verdadeira e a criada pelos *media*. O paradoxo, o drama e o perigo estão no fato de que conhecemos cada vez mais a história criada pelos meios de comunicação e não a de verdade”. Diríamos mais: a história de verdade (leia-se realidade) não pode ser apartada da que é difundida via meios de comunicação, elas estão fortemente imbricadas, os horizontes desapareceram. É esse o significado do *simulacro* segundo Baudrillard (1991, p. 108): “absorção dos pólos um no outro, curto-circuito entre os pólos de todo o sistema diferencial de sentido, esmagamento dos termos e das oposições distintas”. Isso nos leva a acreditar, inspirando-nos nesse teórico, que não temos nem realidade, nem ficção se não houver um certo *distanciamento* entre ambos. O problema está quando se percebe que tal distância tende a abolir-se em benefício do modelo (midiático). Acerca disso, podemos dizer, com base em Debord (1997), que quando o mundo concreto se converte em simples imagens, as simples imagens se tornam seres reais.

Dessa forma, a simulação/imagem midiática se eleva como um dos principais eixos motores da experiência contemporânea. Ela propulsiona a formação de um campo híbrido e integrado que congrega sujeitos, objetos e situações, criados ou concretos, sendo essa

¹⁵ Os termos *imediato* e *mediado* são utilizados, por nós, no sentido de, respectivamente, *presença* e *ausência*. Essas se referem à relação do indivíduo com o mundo, ou seja, num primeiro momento, aquele vivenciava esse de forma concreta, num segundo momento, tal vivência tornou-se midiática, ou seja, o indivíduo não mais interage diretamente com o mundo, mas via *tela*.

diferenciação não mais sensível – talvez até ela inexista –, pois, em ambos os casos, tais elementos são igualmente percebidos como *reais*.

É o nosso olhar, na verdade, que enlouquece diante do espetáculo de uma cultura que se dissolve em citações, cópias e plágios, de uma identidade que se perde em imagens e reflexos, de uma história que a atualidade submerge e de uma atualidade indefinível (moderna, pós-moderna?), porque só a percebemos aos pedaços, sem que nenhum princípio organizador nos possibilite dar sentido à dispersão dos flashes, clichês e comentários que fazem às vezes de realidade. (AUGÉ, 1998, p. 18)

1.3.2. O novo estatuto da ficção

Como vimos, a imagem, em sua condição móvel, tem a capacidade de tornar crível quaisquer narrativas, inclusive as que são denominadas “fantasiosas”. Essas, no âmbito televisivo, sofrem um acréscimo no seu *efeito de real*, pois são veiculadas em meio à programação informacional das emissoras. Ou seja, além de possuir imagens extremamente realísticas, a ficção televisiva ainda convive, sem limites muito bem definidos, com os programas tidos como jornalísticos. Essa situação acaba gerando um embaralhamento/indiferenciação/uniformização entre esses dois discursos, fazendo com que ambos atinjam o mesmo patamar de credibilidade.

No entanto, importa ressaltar que esse amálgama imagético não foi o único fator preponderante à *nivelação* desses formatos discursivos na escala da *verdade*. Estamos presenciando uma mudança radical no *estatuto da ficção*, ou seja, essa passou a estruturar-se em consonância com a lógica da realidade majoritariamente aceita. Por isso, Maffesoli (1984, p. 70) afirma que “a ficção é o ‘duplo’ da vida cotidiana”. Através de suas verificações, ele salienta: “os atos mais simples da vida cotidiana, os objetos mais triviais que constituem o meio circundante de todos os dias, as situações mais banais, tudo isso encontra, sob o olho da câmera, seus aspectos matizados e luxuriantes, fato importante que explica a fascinação que um filme exerce sobre o espectador” (p. 73).

A *telenovela contemporânea brasileira* é um exemplo característico de uma produção ficcional que, em todos os aspectos, procura resguardar uma similaridade com a habitualidade dos indivíduos, desde a extrema atualização dos cenários e ambientações, até a caracterização dos personagens e situações apresentadas. É nesse sentido que Augé (1998) nos diz, baseado em suas observações em relação às séries de TV, que estamos diante de ficções com ares de reportagem. Ainda acerca disso, ele nos relata uma de suas experiências:

Lembro-me de que, um dia, chegando a Nova York em um quarto de hotel e ligando a televisão, acreditei por alguns minutos estar vendo uma série da qual eu já vira alguns episódios, e que contava as proezas de um advogado hábil em convencer os júris desmontando os argumentos da acusação, até o momento em que me dei conta de que estava assistindo, ao vivo, ao julgamento do juiz Thomas. Aliás, esse julgamento apaixonava a tal ponto meus colegas nova-iorquinos que [...] eles voltavam para casa mais cedo, todos os dias, a fim de conhecer a seqüência do folhetim. (AUGÉ, 1998, p. 114)

Como pudemos constatar na explanação acima, ocorreu tamanha aproximação entre as instâncias *factual* e *ficcional*, que a percepção da distinção entre ambas foi dificultada. Dessa forma, torna-se compreensível que o acompanhamento de narrativas como as telenovelas – cujos enredos parecem retratar a continuidade de nossos dias – provoque, na audiência, sensações similares às aquelas alcançadas durante a assistência do noticiário. Isso acontece porque a ficção incorporou o universo de experimentações possíveis do telespectador.

Resumidamente, elencaremos três motivos que foram fundamentais à inserção desses gêneros ficcionais na esteira da experiência cotidiana: 1) as imagens divulgadas são extremamente realísticas; 2) busca-se uma correspondência, muitas vezes direta, com o cotidianamente vivido; e, em consequência dessas duas, 3) temos fenômenos sociais coletivos sendo provocados por tais ficções – por exemplo, reações acerca de representações sociais envolvendo questões de etnia, gênero e sexualidade. Diante disso, podemos dizer que as telenovelas, no formato em que se encontram hoje, são comumente encaradas como “mundos reais”. De acordo com Arbex Jr. (2002, p. 47), estamos tratando de “mundos aos quais o olhar empresta uma realidade, que se torna assim uma realidade vivida no íntimo dos telespectadores, com o seu consentimento”. Mas isso só é possível porque há “um processo de ‘enquadramento’ da vida num certo enredo permitido e tolerado”.

Esses fatos nos levam a afirmar que a ficção, em seu novo estatuto, está longe de ser percebida enquanto puramente “fantasia”, muito pelo contrário: por almejar a existência cotidiana, ela passou a nos oferecer um espaço onde a experiência se evidenciou possível. É claro que uma telenovela é compreendida enquanto um “faz de conta”, seu público (ainda) sabe que se trata de uma representação. No entanto, é tamanha a fascinação exercida pela imagem novelesca – devido a seu caráter verossímil –, que o telespectador, mesmo sabendo da qualidade ficcional dos enredos, termina por deixar-se levar pela potencialidade real desses. Nas palavras de Maffesoli (1984, p. 110-111), estamos diante de “uma atitude [...] que faz com que a lucidez não impeça o investimento”.

Os indivíduos têm diante de si uma ficção que, agora, privilegia o ritmo dos acontecimentos diários – datas comemorativas, estações do ano, moda, situação política... Em certa medida, aproximando-se das características outorgadas à notícia jornalística, a saber, *atualidade, relevância social, proximidade* em relação aos sujeitos e, acima de tudo, a busca pela *veracidade*¹⁶ (BAHIA, 1990). A essa modificação no estatuto da ficção chamaremos *factualização*¹⁷.

No processo de *nivelação* entre os discursos factuais e ficcionais no campo televisivo, encontramos ainda dois aspectos relevantes: a *repetição* e a *redundância* imagéticas. Quando consideramos os dois eixos principais da televisão brasileira, lembrando, a telenovela e o jornalismo, verificamos que seu poder de incidência no imaginário coletivo se deve, em muito, a sua constância diária na vida dos indivíduos, o que acaba gerando *familiarizações e simpatias*. Unindo a isso o fato, já mencionado, de ambos apresentarem imagens semelhantes entre si, chegaremos a uma modificação na percepção do telespectador. Vejamos como isso se dá em relação à:

a) Personagens: Constata-se que é enquanto modelos ideais que os personagens exercem seu poder de *fascinação*, não importando se concernem ao concretamente existente ou a criações. Essa condição fica mais clara quando comparamos os apresentadores de telejornais com as figuras que povoam as telenovelas. “As silhuetas masculinas ou femininas que animam os jogos, apresentam a meteorologia ou comentam a atualidade [...] são estrelas sem ser atores, como se a telinha assegurasse de saída aos que nela se manifestam regularmente um estatuto de personagem ficcional análogo ao dos atores que o conquistaram a duras penas sob a luz dos refletores” (AUGÉ, 1998. p. 113). Ou seja, mesmo que acreditemos conhecer aquelas figuras que expõem os acontecimentos correntes nos telejornais, o que de fato acontece é apenas o *reconhecimento* de personagens que, para nós, se tornaram habituais. O mesmo acontece com os atores que constantemente são confundidos com os personagens que interpretam. E não é à toa, tendo em vista que por diversos momentos, devido à grande popularidade que esses alcançam, aqueles são convidados a estrelar propagandas comerciais representando o papel que desempenham na ficção. Ocorrência que contribui para o embaralhamento entre realidades.

¹⁶ Como dissemos anteriormente, a *verdade* almejada por qualquer discurso, mesmo o jornalístico, refere-se a uma questão de *status*, ou seja, ao posicionamento dominante na escala da credibilidade. Isso envolve um processo de *convencimento* daquele que emite a fala em relação àquele que a recebe. Nesse sentido, não está em questão aqui a *efetividade*, mas a *verossimilhança* do que se diz.

¹⁷ No próximo capítulo será desenvolvida uma extensa análise que contemplará esse processo de *factualização* da ficção, em específico, em relação à telenovela brasileira. Por enquanto, restringir-nos-emos a alguns aspectos de tal processo, a fim de manter a continuidade e logicidade de nossa explicação.

b) Situações: Quando confrontamos as situações que são apresentadas nas narrativas ficcionais com aquelas que são veiculadas nas reportagens factuais, verificamos uma grande aproximação na forma como, em ambos os casos, as imagens são construídas. As primeiras vêm inspirando-se, de forma contínua, no cotidiano, mostrando cenas que facilmente encontramos no dia-a-dia. Vemos, inclusive, problemas sociais serem enfocados, tamanha a busca por abarcar a realidade instituída. No tocante aos fatos expostos no âmbito jornalístico, percebemos que eles vêm sendo abordados sob um viés sensacionalista, prezando por uma certa dramaticidade: o jornalismo vem aderindo, de maneira gradativa, a uma estrutura que normalmente é atribuída aos enredos ficcionais – isso é o que chamaremos, em momento oportuno, *dramatização factual*, parte de um processo mais amplo de *ficcionalização* que também atingiu o jornalismo¹⁸. Nessas duas ocorrências, o que se verifica é uma coincidência na forma como são expostas as situações, por conseguinte, vemos narrativas extremamente semelhantes sendo perpetuadas sucessivamente.

Como se pode observar, estamos diante de dois processos paralelos: a *factualização* da ficção e a *ficcionalização* do facto. São eles que, juntos, vêm impulsionando, cada vez mais, a confusão perceptiva que abalou as oposições discursivas. Žizek, sobre essa situação, nos oferece um exemplo bastante significativo, a partir do qual perceberemos mais claramente como as fronteiras entre realidade e ficção tornaram-se turvas. Ancorado no ataque terrorista ao World Trade Center em Nova Iorque (EUA), esse autor nos diz que “para a grande maioria do público, as explosões do WTC aconteceram na tela dos televisores, e a imagem exaustivamente repetida das pessoas correndo aterrorizadas em direção às câmeras seguidas pela nuvem de poeira da torre derrubada foi enquadrada de forma a lembrar as tomadas espetaculares dos filmes de catástrofe” (ŽIZEK, 2003, p. 25). Afinal, qual a realidade desse evento? Sua *realidade* é a *midiática*.

Podemos conjecturar, diante dessas evidências, que a mídia em geral, e a televisão em particular, é o eixo motor de um novo *regime de ficção*. Esse contexto é marcado justamente pela indiferenciação entre os diversos discursos, pois todos são percebidos como potencialmente reais. Diz-nos Augé (1998) que o real se converteu em ficção, portanto, não existe mais ficção, justamente porque só é fictício aquilo que se distingue do real. As fronteiras se mostram diluídas, gerando uma nova ordem, cuja característica principal é a *fluidez*.

¹⁸ Examinaremos, em pormenores, o processo de *ficcionalização* pelo qual tem passado o jornalismo em capítulo específico.

Inicialmente, através do triângulo do imaginário, demonstramos que em contextos sócio-históricos passados tinham-se sempre diversas perspectivas de mundo disputando o *status* de realidade única, tal situação foi representada pela oposição entre os pólos IMC (*imaginário e memória coletivos* ou *realidade dominante*) e CF (*criação-ficção* ou *realidades possíveis*). No entanto, como se constatou, esses foram desestabilizados na contemporaneidade. Assim, de que forma fica estruturado o imaginário?

1.4. Reestruturando o imaginário

No começo de nosso trabalho, evidenciamos que os textos ficcionais e reais são *constructos sociais* com igual potência de credibilidade, pois ambos se nutrem do mundo concreto. Vimos também que o *critério da verdade*, enquanto retórica do poder, é o princípio que determina a distinção entre eles: o jogo da dominação sempre se faz através do confronto entre imaginários, um tentando se sobressair aos demais como realidade dominante, pois aquele que detém a “verdade” do mundo, detém também a capacidade de modificá-lo.

Tornou-se claro que, por esse caminho, o que se pretende como realidade é apenas uma adaptação do mundo concreto às pretensões daquele que domina. Foi o que vimos quando os europeus, em sua empreitada de colonização, conquistaram o imaginário indígena, desacreditando-o. Essa mesma situação foi encontrada na fase que se convencionou chamar de *desencantamento do mundo*, justamente porque a racionalidade moderno-positivista se impôs, de forma gradativa, frente às crenças religiosas – agora rebaixadas ao puro misticismo –, enquanto instância privilegiada na determinação da coisa real. Nos dois casos tivemos a ordem institucional modificada e transformações nas ações dos sujeitos, pois esses tiveram que passar por uma reaprendizagem da realidade, ou seja, foram obrigados a reorientar suas percepções sobre o mundo.

Estamos diante de *revoluções* no imaginário: é como campos de força em interação, um sempre tentando sobressair-se ao outro. Assim, temos que um dado sistema se expande até não mais agüentar a pressão externa de um outro, sendo forçado a retrair-se, ou melhor, a sucumbir diante da expansão desse outro. A cada modificação na posição de dominância ocorre uma ruptura na organização precedente, surgindo, a partir daí, uma nova estruturação. Alguns acontecimentos históricos são exemplares nesse sentido: as *expansões marítimas*, marcando a conquista de imaginários nativos pela cultura européia; o *Iluminismo*, elevando a razão como princípio fundamental à evolução humana em detrimento das crenças religiosas; a *Revolução Industrial e Burguesa*, que desestruturou a decadente organização feudal,

fomentando o surgimento do *Capitalismo* enquanto regime econômico, político e social mundialmente dominante – é nesse período que se consolida a *Modernidade*. Esses momentos têm um aspecto em comum: todos se direcionavam à instituição de uma única compreensão do mundo – claro que diferentes perspectivas existiam, mas só uma se impunha como dominante, relegando as demais ao posto de ficções.

No presente estamos passando por mais uma revolução, cujos resultados se mostram inteiramente inauditos em relação à determinação da realidade. Como pudemos observar anteriormente, as imagens realísticas da mídia causaram grandes mudanças na percepção de mundo dos indivíduos, conduzindo-os de uma restrita e parcial concepção da realidade em direção à multiplicidade de realidades possíveis. Ou seja, todos os discursos foram equilibrados na balança da verdade. A realidade se encontra, agora, fragmentada, multiplicada, residindo em todos os lugares e, ao mesmo tempo, em lugar nenhum.

Baseando-nos em Vattimo (2001), elencamos sumariamente algumas características que podem ser apontadas como específicas desse atual contexto: 1) avanço dos meios de comunicação de massa, os quais nos arrebataram ao “mundo das imagens do mundo” onde “não existem fatos somente interpretações”¹⁹; 2) relativização da história, agora compreendida enquanto esquema retórico, que não mais pode servir como princípio de realidade; 3) nos demos conta de que vivemos em meio a uma multiplicidade de culturas, com diferentes visões de mundo potencialmente plausíveis e que nos fazem questionar a idéia progressiva de racionalidade; e 4) a compreensão de que a realidade é uma construção desenvolvida nas teias de uma dada teoria ou descrição e que, por isso, não pode ser diretamente relacionada com um “estado das coisas” em separado do discurso e da mente.

O que esses fatos revelam, em última instância, é um processo de *ficcionalização* sistemática de todos os discursos, ou seja, todas as perspectivas hegemônicas acerca do mundo foram relativizadas. Nesse sentido, Augé (1998) vislumbra o surgimento de um novo *regime de ficção*, marcado justamente pelo desaparecimento da distância entre os campos da realidade, que se colocava enquanto dominante, e da ficção. O avanço das tecnologias comunicacionais pode ser considerado um dos principais fatores que conduziram a tal situação, pois possibilitou o acesso a diversas visões sobre o mundo, colocando num mesmo patamar de veridicidade diversos discursos. Dessa forma, não temos mais algo que se ponha como realidade única. Isso gera um *mal-estar* junto aos indivíduos que agora estão perdidos na amálgama factual-ficcional.

¹⁹ Vattimo cita esse aforismo em referência à Nietzsche, um dos pilares de sua formação teórica.

Dessa forma, o nosso triângulo do imaginário sofre uma reestruturação: até onde o tínhamos analisado, havíamos constatado a elevação dos princípios moderno-positivistas ao posto de IMC em detrimento das crenças religiosas, que foram relegadas à condição de CF. No contexto atual, mesmo as pregações universalistas da modernidade, com toda sua lógica racionalista, foram derrubadas, ou melhor, absorvidas pelo pólo da ficção como mais uma, dentre tantas, perspectivas sobre o mundo. No entanto, nada as substituíram no pólo IMC (ver fig. 6), tornando-o nulo. Isso é o que torna peculiar a nova estruturação do imaginário.

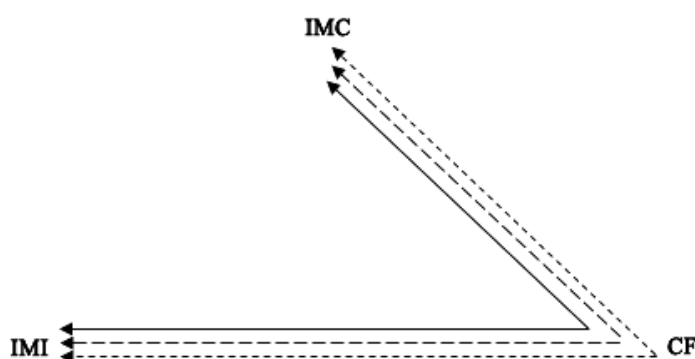


Fig. 6 - Todos os discursos ficcionalizados

A inexistência do pólo IMC aponta para alterações também nos outros dois pólos: a modificação na instância ficcional – que, como já vimos, foi em muito impulsionada pelo poder *imagético* das orquestrações midiáticas – dá origem ao que Augé chamou *ficção-imagem* (FI), pólo que se situa entre os antigos IMC e CF, agora fundidos num mesmo ponto; o *ego* alocado no antigo IMI também foi transformado, pois só tem como pólo intercambiador o FI, podendo ser chamado de *ficcional* (EF) (ver fig. 7). Nas palavras de Augé (1998, p. 123), o *ego ficcional* deve ser compreendido como o “cúmulo de um fascínio que se aciona em toda relação exclusiva com a imagem”. Quer dizer, estamos falando de indivíduos que efetivamente podem reencontrar-se e reconhecer-se nas imagens midiáticas, pois essas passaram a fazer parte de suas experiências cotidianas, modificando o mundo e, assim, firmando-se enquanto reais – reais porque modificam o mundo. Em suma, trata-se aqui da *fase de midiatização*, ou seja, das relações estabelecidas entre os *telespectadores* e as *realidades midiáticas*. “A realidade surge no espetáculo [midiático], e o espetáculo [midiático] é real”, assim afirmava Debord (1997, p. 15).

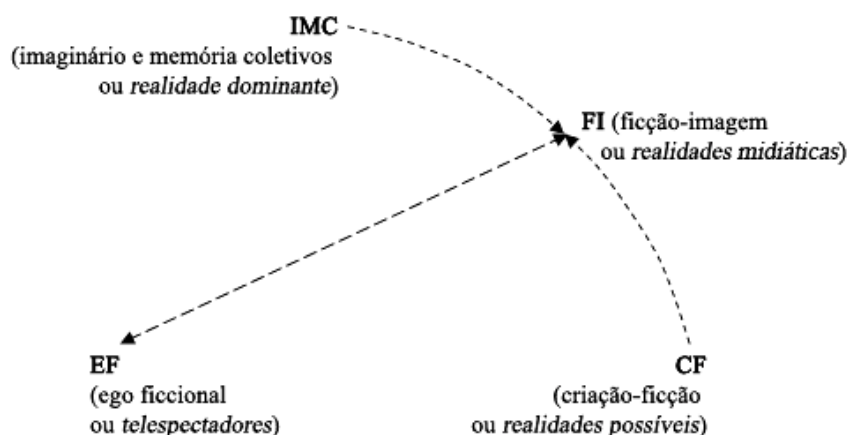


Figura 7 - Fase de mediatização

Importa ressaltar que todas as formatações do imaginário que foram tratadas aqui são apenas esquematizações *ideais*. Augé (1998) enfatiza que pode haver sim a coexistência de estruturas antigas com as mais recentes. Ou seja, o processo de *ficcionalização* das diversas perspectivas acerca do mundo se mostra apenas como uma tendência, essa ainda não aboliu de maneira definitiva todas as distinções discursivas. O que se percebe é um ambiente mais fluido, passível a constantes alterações, onde as máscaras de estabilidade foram retiradas e, assim, evidenciada a contingência cotidiana.

Voltando ao início de nossa explanação, tínhamos nos indagado sobre como seria possível a telenovela estabelecer uma interação com o jornalismo, mesmo sendo considerada, *a priori*, puramente ficcional (irreal). Buscando uma resposta a essa problemática, achamos por bem começarmos questionando as noções de *realidade* e *ficção*, as quais, constatamos, apresentam uma mesma fundamentação: estão alicerçadas no mundo concreto, ou seja, são leituras/maneiras possíveis de abordá-lo. O distanciamento entre essas duas instâncias, que se dava apenas pelo *critério da verdade*, se esfacelou diante da emergência avassaladora da imagem midiática com seu poder nivelador. Sobre isso, sentencia Augé (1998, p. 114) que “não é mais [só] a ficção que imita o real, mas o real que [também] reproduz a ficção. Essa ‘ficcionalização’ liga-se, antes de mais nada, à extrema abundância de imagens e à abstração do olhar que a precede”.

A afirmação acima se refere a dois processos que, acreditamos, reforçam o embaralhamento discursivo entre realidades: 1) A *factualização* da ficção, marcando uma

aproximação, cada vez maior, entre os textos ficcionais e o cotidiano dos indivíduos – a *telenovela contemporânea brasileira* é o foco; e 2) A *ficcionalização* do facto, que encaramos sob dois aspectos, a saber, a *relativização discursiva* e a *dramatização factual* – tendo em vista que essa etapa, em nossa pesquisa, está centrada no *jornalismo*, tais aspectos serão discutidos, respectivamente, em relação à *objetividade* e ao *enquadramento* da narrativa jornalística.

Os processos acima apontados foram, por nós, sistematizados dentro do modelo analítico chamado *vasos comunicantes* – estruturas interligadas que mantêm, mutuamente, relações de influência direta –, proposto por Edgar Morin em seu livro *Cultura de massas no século XX: Neurose* (1997). Nas palavras desse pensador,

Ao mesmo tempo em que a matéria imaginária²⁰ [leia-se ficcional] privilegiada pelo novo curso da cultura de massa é aquela que apresenta as aparências da vida vivida; a matéria informativa [leia-se factual] privilegiada é aquela que apresenta as estruturas afetivas do imaginário. Ao mesmo tempo em que o imaginário se compromete com o realismo (e eu dou a esse termo não o sentido restrito que ele tomou na literatura e no cinema, mas um sentido global que o opõe à magia e ao fantástico)²¹, a informação tende a estruturar o acontecimento de modo romanesco ou teatral. (MORIN, 1997, p. 101)

Apreende-se, com isso, o que entendemos enquanto um intercâmbio dos *modos de tratamento da informação* entre as composições factual e ficcional. Morin percebeu, em meados da década de 1960, que os *mass media* modificaram as estruturas discursivas de instâncias outrora opositivamente sedimentadas, *homogeneizando-as*: a ficção ganhou uma abordagem factual e a informação jornalística foi enquadrada num formato dramatúrgico – normalmente atribuído aos textos ficcionais. Temos aí, dois movimentos de sentidos opostos, convergindo num mesmo ponto mediano – essa é a materialização empírica mais superficial do que Augé (1998) chamou de *ficção-imagem*: a mídia acabou gerando a quebra da oposição

²⁰ Considerando que o termo *imaginário* foi utilizado, no contexto de nossa pesquisa, em seu sentido mais amplo, isto é, como um conjunto de imagens acerca do mundo que vai se organizando seja no âmbito individual seja no coletivo – em ambos os casos constitui-se enquanto realidade possível –, então, preferimos, por questões de diferenciação, não empregá-lo, também, em sua acepção mais costumeira, a saber, como irrealidade/fantasia. Para esse sentido, adotamos o termo ficção.

²¹ Pelo que percebemos durante a leitura de seus escritos, Morin não demonstra, no contexto de sua discussão, nenhuma preocupação em questionar as noções de *realidade* e *imaginário* (no sentido de *ficção*) – talvez porque, para seu estudo, tal procedimento não fosse necessário. Com isso, acaba promovendo uma oposição entre elas, não atentando, assim, para o fato de que ambas referem-se igualmente a *realidades possíveis*. Em todo caso, isso não invalida a contribuição dos *vasos comunicantes* para nossa pesquisa, tendo em vista que, em se tratando do intercâmbio dos modos de tratamento da informação e da própria informação, tal modelo analítico é, por demais, profícuo.

entre *facto* e *ficção*, ambos estão amalgamados nas *imagens midiáticas*. Dessa forma, ou seja, sem barreiras entre os campos discursivos, tornou-se possível um outro intercâmbio, a saber, o *informativo*: a informação pôde, enfim, transitar livremente pelos mais variados espaços.

Por agora, desenvolveremos, de maneira mais pormenorizada, descrições analíticas acerca dos processos de *factualização* e *ficcionalização*, tomando como objetos a telenovela e o jornalismo brasileiros. Acreditamos que ao evidenciar a convergência desses dois campos estaremos, em primeiro lugar, aprofundando a compreensão do novo *regime de ficção* que se instala, e em segundo, esboçando os primeiros traços no mapeamento de uma *ambiência midiática*, formada justamente por esse *imbricamento* entre mídias.

2. FACTUALIZAÇÃO DA TELENÓVELA: EM FOCO O NOVO ESTATUTO DA FICÇÃO

Desde os primórdios da televisão brasileira, a telenovela vem marcando presença em sua programação, mais precisamente a partir do ano seguinte a implantação²² desse veículo no país – em 1951, *Sua vida me pertence*, de Walter Foster, embora de forma não diária, marca o início de uma teledramaturgia seriada nacional. Ao passo que se tornou constante na vida dos indivíduos, esse gênero ficcional gerou hábitos, modificou comportamentos, fomentou a formação de uma espécie de *comunidade imaginada*²³, precisamente porque, durante a sua assistência, ela reúne religiosamente num dado horário, pelo menos seis dias por semana²⁴, telespectadores que passam a compartilhar dos mesmos referenciais.

Nestas últimas décadas, a telenovela brasileira deixou de ser apenas um sinônimo de diversão, pois assumiu uma postura *informativa*. Buscando discutir problemáticas de cunho social, ela se firmou como uma espécie de *fórum de debates*. Isso se deu devido a uma aproximação maior desse formato narrativo em relação ao cotidiano presente da população, distanciando-se, assim, do modelo folhetinesco-melodramático que, até final dos anos 1960, predominava²⁵. Ou seja, buscando a otimização dos processos identificatórios, os enredos novelescos passaram a captar, expressar e atualizar padrões comportamentais e situacionais que se desenvolvem no âmbito social. Esse deslocamento em direção a uma realidade reconhecível pelos indivíduos faz da telenovela brasileira um modelo emblemático no contexto daquilo que entendemos como a *factualização da ficção*. Ser factual era, outrora,

²² A televisão foi implantada no Brasil em 18 de setembro de 1950 com a criação da PRF-3 TV Tupi de São Paulo – primeira emissora da América Latina –, por iniciativa do jornalista Assis Chateaubriand. O primeiro programa a ser veiculado foi um espetáculo musical montado por Ribeiro Filho, tendo como principal astro o cantor Frei Mojica. Para maiores informações cf. COSTELLA, Antonio. *Comunicação: do grito ao satélite*. 3. ed. São Paulo: Mantiqueira, 1984.

²³ Benedict Anderson (1991, p. 6), problematizando o conceito de *nação*, definiu essa como sendo uma *comunidade imaginada (imagined community)*: “É *imaginada* porque os membros, mesmo aqueles das menores nações, nunca conhecerão a maioria dos seus compatriotas, nunca os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, no entanto, na mente de cada um encontra-se a imagem da sua comunhão”.

²⁴ Das emissoras brasileiras, a única que tem mantido uma produção regular de telenovelas é a TV Globo. Com já dissemos em nota anterior, essa reserva atualmente quatro horários para tal gênero ficcional: 14h30, 18h, 19h e 21h. No primeiro horário, tem-se sempre uma reprise de alguma novela de grande sucesso da emissora sendo transmitida de segunda a sexta, nos demais, encontramos as narrativas inéditas, veiculadas de segunda a sábado.

²⁵ Quando falamos que a telenovela brasileira distanciou-se do modelo *folhetinesco-melodramático*, não estamos dizendo que houve aí um afastamento total, mas constatando que esse não é mais preponderante sobre aquela. Ressaltamos, com isso, que apesar de resguardar uma proximidade maior com a atualidade do indivíduo, os enredos novelescos ainda apresentam certas características do folhetim e do melodrama, e não poderia ser diferente, tendo em vista que, como exporemos em tempo hábil, esses se baseiam nas estruturas afetivas humanas, estruturas essas sempre presentes.

privilégio de outras áreas do saber, cujo exemplo mais característico é o jornalismo. Agora essa qualidade permeia, também, as narrativas ficcionais novelescas.

Com base nessa breve apresentação, podemos dizer que analiticamente temos duas estruturas discursivas no que concerne à telenovela brasileira, a saber, a *folhetinesco-melodramática* e a *contemporânea*. Na primeira, temos uma abordagem que privilegia situações e comportamentos que não se assemelham à atualidade dos telespectadores. A lógica maniqueísta sobressai em toda narrativa, desde a história contada, cujo eixo é a luta do bem contra o mal, até os personagens que, devido à falta de complexidade psicológica, mostram-se caricaturescos. Já no referente à segunda estruturação, vemos o cotidiano atual tomar espaço. O enredo, que aí se constrói, está constantemente incorporando elementos presentes aos indivíduos, tornando-se, para esses, *verossímil*. Ou seja, as situações apresentadas seguem uma lógica análoga à daquelas encontradas no dia-a-dia e os personagens, antes concebidos como essencialmente bons ou maus, passam a ser encarados como produtos do meio, sendo suas ações não inteiramente ajustáveis em classificações maniqueístas. Motter nos expõe, de forma interessante, essas duas configurações:

De um lado o fio melodramático, o esquema subjacente de um sujeito em busca de um objeto, com adjuvantes e oponentes, tendo de vencer uma série de obstáculos para finalmente alcançar seu objetivo ou a quebra de uma estabilidade pela instauração de conflitos que devem ser resolvidos, tendendo sempre para um final feliz. De outro, a incorporação, com níveis variáveis de enfrentamento, de problemas vividos no contexto da vida cotidiana do indivíduo, da sociedade e do mundo, não superados e não superáveis por não serem colocados como tal, para configurá-los como problemas, dar-lhes visibilidade, situá-los e contextualizá-los no espaço da individualidade, da afetividade, das inter-relações sociais, do político, do ético e, enfim, do humano. (MOTTER, 2004, p. 259-260)

Para entendermos como se processou a transição²⁶ de um modelo para outro, elencaremos algumas categorias analíticas que podem contribuir para um direcionamento mais preciso do olhar sobre a telenovela. Basearemos-nos, a partir daqui, nas perspectivas conceituais de Távola que, em seu livro *A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo* (1996), desenvolveu uma estruturação teórica que procura abarcar esse gênero teledramatúrgico a partir de quatro vias coincidentes: 1) O *padrão mercadológico* demonstra que, para atingir um determinado público, é necessário que a telenovela se adapte ao universo

²⁶ Essa transição deve ser entendida no sentido de variação na posição de dominância. Isso significa que os dois modelos, *folhetinesco-melodramático* e *contemporâneo*, influenciam conjuntamente a produção da telenovela brasileira, só que esse último passou a sobressair-se sobre o primeiro. Cf. nota anterior.

conceitual desse, buscando, assim, satisfazer-lhe os gostos e necessidades; 2) Para alcançar a sensibilidade do indivíduo, a telenovela tem de sintetizar a estética, a dinâmica, a semântica, a linguagem e o repertório dele. Quando esse trabalho é plenamente realizado significa que o produto atingiu um *padrão artístico*, essa é a segunda via – não se trata aqui de uma avaliação valorativa, mas da obtenção de um padrão capaz de comover o público; 3) A evolução das técnicas de captura, edição e veiculação de imagens foi um passo decisivo na amplificação da verossimilhança nas atuais narrativas ficcionais. Por isso, as *tecnologias* se configuram como a nossa terceira via incidente na formatação do produto-telenovela; e, por fim, temos 4) O padrão *ético-cultural*, que diz respeito à consonância dos enredos novelescos com os valores da sociedade a qual se destinam. Ou seja, a telenovela incorpora os modelos sociais já aceitos ou em vias de aceitação, podendo levar ao limite do permitido o código conservador, apontando alternativas, mas nunca o revogando ou substituindo-o. No entanto, as pequenas transgressões, não raras às vezes, acabam por romper, em última instância, com o conservadorismo.

Esses direcionamentos nos conduzirão a uma percepção mais acurada de determinados aspectos que foram essenciais à factualização da telenovela. Mas antes, faz-se necessário que, num primeiro momento, compreendamos um pouco das origens desse produto televisivo, até porque só poderemos alcançar as amplas conseqüências de sua transformação estrutural/narrativa quando conhecermos o ponto em relação ao qual houve a mudança. Só a partir daí, poderemos, seguidamente, traçar com mais acuidade as características gerais daquilo que entendemos como a *telenovela contemporânea brasileira*. A qual, por sua vez, nos conduzirá a uma compreensão minuciosa do *novo estatuto da ficção* na atual conjuntura social.

2.1. As origens novelescas: desvendando a estrutura folhetinesco-melodramática

Na busca por mapear os antecedentes da telenovela, localizamos em bibliografia especializada praticamente uma consonância em apontar o *folhetim* e o *melodrama* europeus como suas matrizes principais²⁷. Basicamente a principal influência folhetinesca absorvida

²⁷ Seguem-se algumas das referências bibliográficas consultadas que reconhecem o folhetim e/ou o melodrama como matrizes fundamentais da telenovela: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991; ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004; MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. 5. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008; MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Matrices culturales de la telenovela. Estudios sobre las culturas contemporaneas*, Colima, v. 2, n. 5, p. 137-164, 1988; CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Telenovela*. São Paulo: Ática, 1985.

pela telenovela foi o modo de se contar uma história, a saber, de forma *seriada*. Por isso, não é de se estranhar que textos outrora publicados em formato folhetim fossem, posteriormente, adaptados para a televisão²⁸. Em relação ao melodrama, podemos dizer que a *lógica maniqueísta* e o *sentimentalismo excessivo* são as características que lhe sobressaem, modelo esse que irá enquadrar os primeiros enredos novelescos de televisão. Temos aí situações, ambientações e personagens abordados de maneira simplista, apresentando aspectos essencialmente eurocêtricos, que não sofreram nenhuma adaptação/atualização quando levados a outros contextos sócio-históricos.

Nosso grande objetivo, nesse momento, é traçar a trajetória seguida por essas duas matrizes básicas da telenovela, mostrando como elas foram galgando os diversos espaços midiáticos – o jornal impresso e o rádio serão os dois meios que trataremos nesse percurso²⁹ – até chegar ao meio televisivo. No entanto, uma observação se faz necessária: é extremamente complicado empreender um levantamento histórico sobre as origens de um gênero popular como a telenovela fazendo conexões desse com outros produtos que o antecederam. Precisamente porque se há parentesco, há, sobretudo, *ruptura*. Desse modo, ressaltamos que os elos que serão evidenciados aqui entre determinados formatos de narrativas ficcionais desenvolvidas no passado e as telenovelas contemporâneas servirão unicamente para apontarmos algumas constantes formais prevaletentes ainda hoje. Pensamos, assim como Mattelart e Mattelart (1989), que a telenovela é uma estrutura que ultrapassa o simples

²⁸ Seguem-se alguns exemplos de folhetins adaptados ao gênero telenovela: *O conde de Monte Cristo* (essa obra teve duas adaptações, uma realizada pela TV Tupi em 1956 e a outra pela TV Globo, onde recebeu o nome de *Eu compro essa mulher*, sendo transmitida em 1966), *Os três mosqueteiros* (TV Tupi – 1957) e *O homem da máscara de ferro*, que em sua versão televisiva foi intitulado simplesmente por *Máscara de ferro* (TV Tupi – 1958), todos esses textos foram escritos por um dos mais conhecidos folhetinistas europeus, Alexandre Dumas. Outro romance-folhetim que serviu de base a uma telenovela foi *Mulheres de Bronze*, de Xavier Montepin, adaptada por Ivani Ribeiro e que foi veiculada sob o título de *Almas de pedra* pela TV Excelsior em 1966. Claro que também tivemos obras de escritores brasileiros, como por exemplo, *O Guarani*, de José de Alencar, produzida pela TV Paulista em 1959. Cf. ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. Op. cit.

²⁹ Pallottini (1998) nos informa que, além do jornal e do rádio, o cinema e as revistas também foram meios que precederam a televisão na veiculação de narrativas seriadas. De fato, no contexto cinematográfico, entre os anos de 1910, quando o cinema ainda era mudo, e 1960, já se viam os chamados *film serials* (ou fitas-em-série) – histórias de aproximadamente 15 episódios, com cerca de 20 minutos cada, apresentadas antes da exibição de longas metragens (sobre os *films serials* de modo geral cf. <<http://www.serialexperience.com/index.php>>, em específico no cinema mudo, acessar <<http://www.silentera.com/index.html>>). No referente às revistas, temos as histórias em quadrinhos (HQs) e as fotonovelas. As primeiras, no formato em que as conhecemos hoje, tiveram início por volta de 1860 e permanecem até os dias atuais (TEIXEIRA, 2001). Já as fotonovelas são bem mais recentes, pois datam de meados de 1940 as primeiras revistas especializadas nesse gênero ficcional (BUIIONI, 1984). Mesmo considerando que existe, em alguns aspectos, certa aproximação entre tais formatos de ficção e a telenovela, essa relação se mostra muito pouco relevante para os objetivos do nosso trabalho. Além do mais, as produções veiculadas no jornal e no rádio mostram-se mais em sintonia com aquilo que se veio produzir na televisão, o que pode, inclusive, ser comprovado a partir da ampla quantidade de histórias adaptadas para TV que provieram do romance-folhetim e da radionovela.

perpetuar de um fazer ficcional que lhe é precedente. Ao longo do seu desenvolvimento, ela incorporou outras lógicas estético-sociais, foi atravessada por outras estratégias industriais e inseriu-se em diferentes formas de produção e de consumo. Portanto, acreditamos que, em certa medida, estamos diante de um novo produto, pois está inteiramente adaptado – no sentido em que a biologia utiliza esse termo – ao contexto atual.

2.1.1. Folhetim e melodrama: matrizes fundamentais da telenovela

Em 1836, surge na França aquela que pode ser considerada uma das principais influências da telenovela no que se refere a sua estrutura seriada: o *folhetim* ou, em sua raiz francesa, *feuilleton*. De início, esse termo se referia ao rodapé dos jornais impressos, local onde eram veiculadas as formas e modalidades de diversão escrita. Aí se encontravam, por exemplo, piadas, resenhas e críticas de peças e livros recém-lançados, receitas de cozinha e/ou beleza, crônicas, relatos de crimes e monstros... Enfim, era um local, no dizer de Meyer (1996), onde “valia tudo”. Tal espaço foi bastante valorizado e ampliado quando, pela iniciativa do jornalista Émile Girardin, em seu *La Presse*, passou-se a publicar histórias parceladas, sendo a primeira dessas um romance picaresco chamado *Lazarillo De Tormes* (1836), de autoria anônima. Logo em seguida, tivemos a veiculação de *La vieille fille* (1836), de Balzac, marcando de vez a presença constante dessa forma de narrativa nos periódicos jornalísticos. Encontramos nas palavras de Louis Reybaud, jornalista francês contemporâneo ao surgimento do romance-folhetim, uma caracterização sugestiva desse:

O senhor tome por exemplo uma mocinha infeliz e perseguida. Acrescente um tirano sanguinário e brutal, um pajem sensível e virtuoso, um confidente dissimulado e pérfido. Quando tiver em mãos esses personagens, misture todos rapidamente em sete, oito, dez folhetins e sirva quente. É principalmente no corte que se reconhece o verdadeiro folhetinista, meu senhor. É preciso que cada número caia bem, que esteja amarrado ao seguinte por uma espécie de cordão umbilical, que peça, desperte o desejo, a impaciência de se ler a continuação. [...] É a arte de fazer desejar, de se fazer esperar. E se o senhor puder colocar esse leitor entre uma assinatura e outra, ameaçando os pagadores atrasados de deixarem de saber o que acontece com o herói favorito, acontecerá então o mais belo sucesso da arte. (REYBAUD *apud* MEYER, 1996, p. 49)

Por ser uma história contada aos pedaços, o folhetim se insere numa longa duração que o leva a confundir-se com o ritmo da vida diária, assimilando, dessa forma, as variações que se apresentam no gosto do público. Esse participa da narrativa enviando suas impressões

sobre as tramas por meio de cartas ao periódico jornalístico responsável, modificando, em alguns casos, os caminhos da história contada. Assim como nos diz Martín-Barbero, o que vemos no folhetim é

Qualquer coisa parecida com o que acontece hoje nas telenovelas – a quantidade de espectadores que escrevem aos periódicos interagindo com quem faz as telenovelas tanto em seu argumento como na atuação [...] não é mera semelhança, senão a permanência dos sinais de identidade daquela matriz popular que é um “modo comprometido” de ver, de escutar ou de ler. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 32)

Isso só se fez possível porque o relato folhetinesco é uma *estrutura em aberto*, ou seja, é escrito à medida que vai sendo publicado, incorporando, nesse percurso, as reações dos leitores. De acordo com Alencar (2004), foi exatamente isso que aconteceu quando Eugène Sue amenizou, em seu *Os mistérios de Paris* (1846), os dramas da família Morel em resposta aos pedidos dos leitores que lhe enviaram cartas.

A partir dessa introdução, temos a definição estrutural do folhetim: uma *narrativa seriada e em aberto*, marcada por cortes estratégicos que devem criar suspense; apresenta simplicidade nas descrições e diálogos, que devem ser de fácil assimilação; e segue basicamente uma *lógica sentimental e maniqueísta* – o herói que, na busca pela verdade e justiça, salvará a jovem vítima das tramas maléficas do vilão. Sobre essa tendência dramática, podemos vislumbrar que suas raízes se encontram no *melodrama* – espetáculo popular que se desenvolveu no final do século XVIII.

Segundo nos informa Martín-Barbero (2008), por volta de 1680, disposições governamentais proibem, na Inglaterra e na França, a existência de teatros populares sob o pretexto de que esses poderiam perverter o “verdadeiro teatro”, reservado às classes altas. A única forma de manifestação permitida ao povo era as representações sem diálogos, com isso, passa a predominar uma forma de encenação ancorada na mímica e na música. Tinha-se, então, “um espetáculo visual e sonoro onde primam a pantomima e a dança, e onde os efeitos sonoros são estudadamente fabricados. Como a utilização da música para marcar os momentos solenes ou cômicos, para caracterizar o traidor e preparar a entrada da vítima, para ampliar a tensão ou relaxá-la, além das canções e da música dos balés” (p. 166).

A importância do musical na estruturação de tal forma narrativa foi justamente o fator que inspirou a denominação melodrama: do grego *mélōs* = canto ou música + *drâma* = ação teatral. Os efeitos sonoros se tornaram, a partir daí, um paradigma do qual se nutriram as novelas de rádio, o cinema e, posteriormente, a telenovela.

A partir de *Celina, ou a filha do mistério* (1800), de Gilbert de Pixerecourt, vemos estruturar-se um viés melodramático bastante influenciado pela Revolução Francesa (1789-1799). De acordo com Martín-Barbero (2008), as paixões políticas despertadas e as terríveis experiências vivenciadas durante esse período exaltaram a imaginação e acentuaram a sensibilidade da população, que a partir desse momento pôde extravasar suas emoções. Essas foram expressas através de um cenário ficcional moralista, onde se expandiram os cárceres, as conspirações e justiçamentos, as desgraças imensas sofridas por inocentes vítimas e os traidores, punidos por seus comportamentos transviados.

Sumariamente, podemos dizer que o melodrama se estabelece com base em quatro sentimentos básicos: *medo*, *entusiasmo*, *dor* e *riso*, aos quais correspondem quatro arquétipos de personagens, são eles: o *traidor*, o *justiceiro*, a *vítima* e o *bobo*. Essa estruturação dramática é explicada por Martín-Barbero (2008) através de duas operações convergentes: *esquematisação* e *polarização*. A primeira evidencia a *carência de psicologia*, os personagens são simplificados e congelados em esquemas fixos distantes da espessura das vidas humanas. Já a segunda, em consequência dessa simplificação, se mostra através da tendência a *maniqueização* das relações sociais. Ainda nesse teórico encontramos a definição para cada um daqueles tipos básicos encontrados no melodrama:

- O *traidor* ou perseguidor ou agressor → Ele encarna a figura do mal disfarçado, do *sedutor* dissimulado que arrebatou a vítima. Socialmente ele é representado pelo aristocrata malvado, pelo burguês megalomaniaco e até mesmo pelo clérigo corrompido. Sua ação é fundada na impostura, ou seja, geralmente ocupa uma posição que não lhe é de direito, e sua função dramática é cercar a vítima maltratando-a.
- A *vítima* → Representa a virtude e a inocência, quase sempre personificada na imagem de uma mulher, normalmente provinda de família rica, mas que desconhece tal origem. Aparece na narrativa como a pessoa rebaixada, humilhada, tratada injustamente.
- O *justiceiro* ou protetor → É o personagem encarregado de trazer a verdade à tona e de resgatar a vítima das garras do traidor. Encarnando o herói, é tradicionalmente apresentado como um jovem e enfeitado cavalheiro apaixonado, mas também pode aparecer como um gentil e elegante senhor de idade avançada que tem, em relação à vítima, laços de parentesco.
- O *bobo* → É aquele que carrega em si os elementos que geram relaxamento emocional no público, tendo em vista a forte carga de tensão tão presente nesse gênero

dramatúrgico. Geralmente personifica o anti-herói, ou seja, apresenta normalmente um comportamento grotesco, linguagem grosseira, deixando evidente a pouca educação. Suas ações são o lado jocoso da narrativa.

No melodrama temos a exacerbação de todos os aspectos da encenação, desde os contrastes sonoros e visuais até uma estrutura dramática que preza pela intensa exibição dos sentimentos – poderíamos chamar a isso de *estética do excesso*. Vemos formado, então, um conjugado de características paradigmáticas que vem persistindo e se adaptando pelos diferentes espaços mediáticos. O folhetim foi um desses, pois trabalhou com os arquétipos melodramáticos dentro de um sistema de veiculação seriada.

É provável que o sucesso do estilo folhetinesco tenha se dado justamente em decorrência da sua ancoragem nas narrativas melodramáticas. Essas já haviam sedimentado um conjunto de regras e perspectivas de leitura, gerando um processo de *habituação* que facilitou a aceitação daquelas histórias parceladas. O mesmo pode ser aventado em relação às telenovelas no espaço nacional, pois tínhamos já um histórico de convivência com uma serialização narrativa por meio do folhetim e, seguidamente, da radionovela.

Sobre a presença do folhetim no Brasil, Ortiz, Borelli e Ramos (1991) nos informam que sua incidência aí se deu quase que concomitantemente ao seu surgimento na França – em outubro de 1838, temos publicado *Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, pelo *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro. Mas existiam, pelo menos, duas diferenças substanciais entre o folhetim que se veiculava em território nacional brasileiro e o produzido no exterior. A primeira delas é que a grande maioria dos folhetins que circulavam no Brasil eram traduções ou, em algumas exceções, romances de autores brasileiros que não acentuavam os “ganchos” tão necessários a criação de expectativa no público – como é o caso de *O Guarani* (1857), de José de Alencar. A segunda diferença se encontra no aspecto *fechado* dessas narrativas: temos de um lado uma tradução e de outro um romance acabado, impedindo, assim, uma maior adequabilidade das histórias às reações do público. Com relação aos textos nacionais, o fato de sua veiculação se dá apenas quando fossem finalizados é um dado curioso que merece atenção. Ortiz, Borelli e Ramos oferecem uma justificativa bastante plausível para tal situação:

Não se pode esquecer de que o suporte do jornal tem ainda um significado diferente [no contexto brasileiro], pois a imprensa é um dos poucos veículos disponíveis para o escritor veicular seus textos. Olavo Bilac afirmava que “o jornal é para todo escritor brasileiro um grande bem. É mesmo o único meio do escritor se fazer ler”. Enquanto na Europa havia uma distinção clara entre literatura erudita e literatura popular, diferença que se expressava no corpo

de instituições específicas, as academias e a grande imprensa, no Brasil não emergiu uma esfera cultural autônoma (arte, literatura) abrigando o artista como um especialista que falava para seus pares. A escrita tinha dificuldades de se materializar no livro enquanto forma de comunicação (as tiragens eram pouco expressivas), o que fez com que ela tivesse de encontrar, num meio de difusão mais amplo, um espaço para se exprimir. Neste sentido pode-se talvez dizer que os literatos brasileiros, quando publicam seus romances em pedaços nos jornais da época, estão mais utilizando estrategicamente o único meio de expressão que lhes é disponível do que propriamente produzindo uma literatura folhetinesca de entretenimento. (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 16-17)

No entanto, mesmo não apresentando rigorosamente a mesma configuração dos folhetins europeus, a experiência brasileira contribuiu para a institucionalização, no país, de um conjunto de regras discursivas que atravessaram produtores e consumidores, organizando, em ambos, uma *competência comunicacional*³⁰. Isso é o que facilitará a aceitação de outras formas de narrativa seriada.

2.1.2. *Ficção seriada nas ondas do rádio: soap-opera radiofônica e radionovela*

Depois de implementada a radiodifusão comercial no início do século XX nos Estados Unidos³¹, não tardou muito para que esse novo veículo conquistasse as massas. Da mesma maneira que as histórias parceladas alcançaram grande prestígio quando veiculadas pelo meio impresso, no âmbito do rádio elas também mobilizariam a população, agora com o diferencial apelativo da sonoridade. Foi justamente no contexto estadunidense que se difundiu, em 1930, a primeira narrativa seriada radiofônica ou *soap-opera*³², intitulada *Painted dreams*, de Irna

³⁰ A idéia de *competência comunicacional* é utilizada por Lopes, Borelli e Resende (2002) e Lopes (2004) em relação ao conceito de *matriz cultural*, proposto por Martín-Barbero (1988). Segundo esse teórico: “dizer *matriz* não é evocar o arcaico, mas fazer explícito o que carrega o hoje. Necessitamos indagar não o que sobrevive do tempo em que os relatos, os gestos populares e seus dispositivos cenográficos eram ‘autênticos’, mas o que faz com que certas matrizes narrativas e cenográficas sigam vivas hoje, sigam secretamente conectando-se com a vida das pessoas”. Assim, podemos pensar em *matriz cultural* como um conjunto de aspectos comunicativos que sobreviveram ao longo do tempo e que facilitam as interações sociais. Trata-se, dessa forma, da organização de uma *competência comunicacional* segundo *matrizes* que se institucionalizaram, se codificaram, se tornaram reconhecíveis. Nesse contexto, a telenovela deve ser vista como mobilizadora de um repertório narrativo formado a partir de experiências comunicacionais compartilhadas por produtores e receptores.

³¹ Sobre o advento da radiodifusão nos Estados Unidos cf. BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia*: de Gutenberg à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004 e COSTELLA, Antonio. *Comunicação*: do grito ao satélite. Op. cit.

³² No site do The Museum of Broadcast Communications (MBC) encontramos uma boa fonte de dados sobre as *soap-operas* radiofônicas americanas: <<http://www.museum.tv/archives/etv/S/htmlS/soapopera/soapopera.htm>>. Inclusive é disponibilizada, em outra seção, uma biografia da atriz e escritora Irna Phillips, que é considerada a precursora do gênero *soap-opera*: <<http://www.museum.tv/archives/etv/P/htmlP/phillipsirn/phillipsirn.htm>>.

Phillips. Logo em seguida vai ao ar outra trama da mesma autora chamada *Today's children*, que teve sua estréia em 1932, firmando esse formato ficcional no gosto do público.

Ortiz, Borelli e Ramos (1991) nos dizem que, apesar de seguirem uma estruturação seriada, as *soap-operas* apresentavam uma narrativa que diferia bastante da encontrada no folhetim, pois se nesse tinha-se uma história articulada em “próximos capítulos” que conduziam a um desfecho final, naquelas não havia realmente uma história condutora da ação dramática, mas sim personagens fixos, situados sempre num mesmo ambiente, vivendo diferentes dramas, que não apontavam para um desfecho, sendo, por isso, tramas extremamente longas – o caso mais característico é talvez o de *Guiding light*, que teve sua estréia no rádio em 1937, para depois passar à televisão, onde permanece até os dias atuais.

Por estarmos tratando essencialmente da radiodifusão comercial, importa ressaltar a importância da publicidade para o seu desenvolvimento. O rádio se mostrou um meio bastante barato, sendo, por isso, logo difundido junto à população. Só para se ter uma idéia, em 1934, cerca de 90% das famílias urbanas estadunidenses possuía um aparelho de rádio, o que significava uma audiência de 71 milhões de pessoas em relação a uma população de 125 milhões de habitantes (ORTIZ, BORELLI; RAMOS, 1991). Ou seja, constituiu-se um público gigantesco, potencialmente consumidor, que acabou chamando a atenção das grandes companhias industriais, em especial as que se dedicavam aos artigos de limpeza, tais como *Procter and Gamble*, *Colgate-Palmolive* e *Lever Brothers*. A presença dessas empresas no âmbito radiofônico ultrapassou a simples divulgação de seus produtos, invadindo, também, a realização de determinados programas, em especial, as *daytime series*, sugestivamente denominadas *soap-operas*: a palavra *soap*, que quer dizer “sabão”, refere-se à área de atuação dos patrocinadores, e *opera* liga-se à estrutura narrativo-dramática desse gênero.

A influência das “óperas de sabão” se expandiu pelo continente americano, principalmente em Cuba, local onde se desenvolveu as *radionovelas*. Esse país, além da proximidade que mantinha com os grandes centros, como Miami, ainda representava, para os Estados Unidos, uma oportunidade de expandir suas fronteiras econômicas. Por isso, percebe-se uma quase simultaneidade entre a implementação da radiodifusão em território estadunidense e a entrada desse meio em solo cubano³³ (ORTIZ, BORELLI; RAMOS, 1991). O “Tio Sam” praticamente forneceu a Cuba os primeiros modelos estruturais de uma programação radiofônica, aí inserida a ficção seriada.

³³ Para maiores informações sobre as origens da radiodifusão cubana, ver o texto “Historia de la radiodifusión en Cuba” In: <http://www.radiocubana.cu/historia/radiodifusion_cuba.asp>.

Até meados dos anos 1930, vinha-se trabalhando no rádio cubano com alguns gêneros ficcionais, tais como o radioteatro e as histórias de aventura. Essas últimas marcaram a entrada de Cuba no âmbito da produção ficcional seriada radiofônica, que teve como seu marco inicial *Las aventuras de Chelín y Bebita y el enano Coliflor* (1930), de Félix Caignet. Somente em 1938, com *El hombre que yo maté*, é que veríamos a primeira produção dentro daquilo que se entende como a *radionovela romântica cubana* (CUE SIERRA, 2008), cujos enredos se aproximam bastante do modelo folhetinesco-melodramático. Onze anos depois, é veiculada pela emissora CMQ, sediada em Havana, aquela que se tornaria a mais popular narrativa seriada melodramática de rádio que Cuba já produzira, a saber, *El derecho de nacer* (1948), do já citado Félix Caignet. Essa obra teve diversas adaptações, inclusive para a TV, tornando-se um paradigma para o gênero. Além do mais, foi através dela que Havana emergiu como um pólo de produção, exportando artistas, diretores de rádio, e, sobretudo, livretos de radionovela para toda América Latina.

Um dado que permaneceu na prática ficcional radiofônica, desde as primeiras experiências estadunidenses nessa área, foi a vinculação das radionovelas aos patrocinadores do setor de limpeza, sendo esses os grandes responsáveis por sua difusão pela América Latina. Dessa forma, em 05 de junho de 1941, por iniciativa da Standard Propaganda (agência vinculada à Colgate), é implantada a novela radiofônica em território brasileiro³⁴ com a transmissão, pela Rádio Nacional, de *Em busca da felicidade* – texto do cubano Leandro Blanco e adaptado para o português por Gilberto Martins. Mas não somente em torno de textos cubanos se firmou a radiodramaturgia seriada no Brasil, pois cerca de três meses após o lançamento da primeira produção nesse formato, vai ao ar, em 16 de setembro de 1941, pela Rádio São Paulo, o texto nacional *A predestinada*, de Oduvaldo Vianna.

É importante ressaltar que o brasileiro já havia se habituado às radiodramatizações, mesmo antes da radionovela. Segundo Calabre (2003, p. 1), desde a implantação do rádio no Brasil, já se vinha trabalhando com os gêneros ficcionais: “eram comuns os ‘teatros em casa’, os ‘radiatros’ e os inúmeros sketches teatrais presentes nos mais variados programas das emissoras de rádio brasileiras. Na [...] Rádio Nacional, desde o final da década de 1930, era apresentado todos os sábados o programa *Teatro em Casa*, que consistia na radiofonização, em uma única apresentação, de uma peça teatral”.

³⁴ Sobre os primeiros anos da radionovela em território brasileiro ver: CALABRE, Lia. Rádio e imaginação: no tempo da radionovela. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 26, 2003. Belo Horizonte. Anais... São Paulo: Intercom, 2003. [cd-rom]

Em relação à aceitação pública da radionovela em território nacional, temos um exemplo significativo, a saber, o grande sucesso alcançado por *O direito de nascer*, de Felix Caignet com tradução e adaptação de Eurico Silva, texto importado de Cuba em 1951 pela Rádio Nacional. A tamanha mobilização que se formou em torno dessa trama pode ser constatada através da reportagem de Nestor de Holanda, publicada em 15 de abril de 1952 no periódico *A Noite Ilustrada*:

De norte a sul, graças às ondas curtas e médias da Nacional, não se fala em outra realização radiofônica. Ninguém mais se preocupa com outros programas com tamanho fanatismo. Homens sisudos, homens de negócios, senhoras que não são muito afeitas ao vício comum de ouvir rádio sistematicamente, mocinhas casadoiras, rapazes que não tem mais em que pensar, avós e solteironas, todos se agarram ao receptor às segundas, quartas e sextas, às 20 horas. É a hora da novela! (apud CALABRE, 2003, p. 11)

Assim como no antigo melodrama de fins do século XVIII, as músicas e efeitos sonoros foram fundamentais na estrutura da radionovela. Tais aspectos trouxeram, em certa medida, verossimilhança as tramas. Desse modo, com o sonoplasta, as situações e personagens passaram a ser demarcados por trilhas musicais, levando os ouvintes a experimentar, mesmo que subjetivamente, a sensação de estar em outros ambientes. Até o clima sentimental era atingido através de um conjunto de melodias especialmente desenvolvidas para cada situação emocional. O próprio cenário era criado através da sonoridade, é nesse momento que nos deparamos com o excepcional trabalho do contra-regra, responsável pela produção dos mais variados ruídos e sons, indicando o abrir de uma porta, tiros, e até o simples caminhar dos personagens, tudo para fazer emergir na mente dos ouvintes a imagem dos cenários em que se passavam as tramas. Não é de se estranhar que tenha sido a radionovela a pioneira no desenvolvimento de uma indústria musical voltada às trilhas sonoras, que posteriormente incidirá no âmbito da telenovela:

[Em relação à] radionovela *Ternura*, de 1943, por exemplo, foram vendidas dez mil partituras para piano na estréia, com êxito de vendagem do disco interpretado por Francisco Alves [...]. O desempenho de vendas acompanhou outras tantas radionovelas produzidas e a música-tema passou a ser mais um elemento interessante de divulgação, principalmente para um veículo essencialmente sonoro. Outro grande sucesso foi o tema da novela *Fracasso*, veiculada pela Rádio Nacional, cuja música foi um samba-canção de mesmo nome, composto por Mário Lago e Francisco Alves. (CHAVES, 2007, p. 36)

De forma geral, podemos dizer que a radionovela ampliou os horizontes ficcionais do grande público, seguindo o rastro deixado pelo romance-folhetim. Percebe-se, também, a perseverante predominância, agora nas ondas do rádio, de histórias melodramáticas, tendência que se firmou por causa da orientação dos enredos cubados importados. Assim, constituiu-se gradativamente um espaço propício – devido justamente ao acompanhamento das narrativas ficcionais seriadas terem se tornado um *hábito social* – ao surgimento do maior fenômeno midiático brasileiro: a *telenovela*.

2.1.3. O folhetim-melodramático segue pela telenovela

Não é de se estranhar que o Brasil, tendo sido o pioneiro na implantação da televisão na América Latina, fosse também o pioneiro na veiculação de uma telenovela, mesmo que ainda apresentada de forma não diária³⁵. A primeira narrativa seriada de TV, que estreou em 21 de dezembro de 1951 pela TV Tupi de São Paulo, chamava-se *Sua vida me pertence*, escrita por Walter Foster. Em sua primeira década de existência, as telenovelas eram exibidas ao vivo, cerca de duas vezes por semana, com aproximadamente 20 minutos por capítulo – o que se mostrava um fato normal, tendo em vista a precariedade técnica, especialmente em relação à falta do videotape (aspecto primordial na transmissão diária desse tipo de produção ficcional).

Durante toda a década de 1950 e princípios de 1960, por se tratar de uma mídia recente, a televisão ainda não era trabalhada em toda sua potencialidade. Basicamente ela assimilou, em seu quadro profissional, pessoas oriundas do rádio. Inclusive seus primeiros formatos de programas foram baseados na tradição radiofônica, daí a transposição das narrativas ficcionais seriadas do antigo veículo sonoro para o ambiente televisivo. Não foi apenas em termos de *formato* que a telenovela seguiu os rumos da radionovela, mas principalmente no que diz respeito ao *conteúdo*. Como vimos anteriormente, a radiodramaturgia estava fortemente ancorada nos enredos folhetinesco-melodramáticos, esses se firmaram como uma espécie de paradigma, desenvolvendo junto aos produtores e aos consumidores uma *competência comunicacional* – havia criado-se um *hábito*. No setor televisivo essa tendência foi continuada. Só pelos títulos das primeiras produções teledramatúrgicas já se pode sentir o clima do melodrama radiofônico: *Um beijo na sombra*

³⁵ Em relação às telenovelas não-diárias, que marcaram o período entre 1951 e 1963, utilizaremos como fonte de dados ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. Op. cit. e o site *Tudo sobre telenovelas*: <<http://www.tudosobretv.com.br/telenovela/>>.

(1952), *Rosas para meu amor* (1952), *Direto ao coração* (1952), *Uma semana de vida* (1952), *Meu trágico destino* (1952) e *Segundos fatais* (1953) – todas veiculadas pela TV Tupi –, as três primeiras escritas por José Castellar e as restantes de autoria de J. Silvestre. Importa mencionar que esses dois autores provieram do rádio e já estavam habituados a essa vertente narrativa.

Nos anos seguintes não foi diferente, a tendência folhetinesco-melodramática segue firme e forte, sendo, até mesmo, ampliada pela constante adaptação de obras clássicas da literatura internacional. Assim, tivemos levados à telinha, por exemplo, os textos: *O conde de Monte Cristo* (1956) e *Os três mosqueteiros* (1957), ambos de Alexandre Dumas; *O corcunda de Notre Dame* (1957), de Victor Hugo; *Adeus às armas* (1961), de Ernest Hemingway; *As chaves do reino* (1963), de Archibald Joseph Cronin; e *Os irmãos Dombey* (1959), de Charles Dickens³⁶, todos transmitidos pela TV Tupi com exceção do último, exibido pela TV Paulista. É importante ressaltar que ao trabalhar com adaptações de textos mundialmente conhecidos, a telenovela tinha a garantia de que estava oferecendo ao público conteúdos com os quais esse já estava *habitado*. Dessa forma, as transposições folhetinescas para a telinha se tornaram cada vez mais frequentes.

Contudo, mesmo que tenha tornado-se habitual o consumo de tais textos e que, por conseguinte, esses tenham se perpetuado ao longo dos anos, isso não significa que os processos identificatórios em relação a eles ainda se mostrassem potenciais. Assim, chamamos a atenção para o fato de que os personagens e as situações que adentravam os lares brasileiros, através das telenovelas de orientação folhetinesco-melodramática, se mostravam afastados do cotidiano presente dos indivíduos. Os textos apresentados eram concebidos em outros contextos sócio-históricos, falavam de um *outro* povo, com características culturais distintas. Por isso, Ortiz, Borelli e Ramos (1991) enfatizam que nessas histórias se tinham mais arquétipos do que referências concretas que pudessem suscitar um determinado comportamento a ser seguido na sociedade.

Com a implantação do videoteipe ocorreu uma revolução na forma de se fazer telenovela. O que antes era realizado ao vivo, a partir desse momento passou a ser gravado. Assim, as histórias que eram narradas duas ou três vezes por semana, começaram a ser veiculadas diariamente. Fernandes (1997, p. 36) resume primorosamente o tamanho impacto dessa então nova tecnologia: “o advento do vídeo-teipe propiciou um ritmo maior de

³⁶ Os anos aqui informados dizem respeito à transmissão das versões televisivas. No referente às datas de escritura desses textos, temos: *O conde de Monte Cristo* (1845-1846); *Os três mosqueteiros* (1844); *O corcunda de Notre Dame* (1831); *Os irmãos Dombey* (1846-1848); *Adeus às armas* (1929); e *As chaves do reino* (1941).

produção; agilizou a utilização de vários cenários e de tomadas externas; além da possibilidade infinita de corrigir erros, repetir e selecionar cenas, como a técnica de edição cinematográfica”.

Destarte, estando tecnicamente possibilitada a feitura de narrativas diárias³⁷, é lançada, em 1963, na TV Excelsior, *2-5499 ocupado*, texto adaptado por Dulce Santucci, baseado em obra do argentino Alberto Migré. Como essa era uma fase de transição, experimentou-se primeiro a veiculação dessa telenovela três vezes por semana, mas logo ela teve sua transmissão ampliada, ocupando o horário das 19h, de segunda à sexta. Por ser um texto originário da argentina, *2-5499 ocupado* carregava as marcas dos dramalhões freqüentes nas produções latino-americanas.

Importa informar que a feitura dessa telenovela se deveu em muito ao incentivo da Colgate-Palmolive, marcando, assim, a presença das empresas do setor de limpeza no processo produtivo de mais um gênero ficcional. É interessante perceber os interesses mercadológicos que subjazem aí: a TV Excelsior não vinha alcançando bons índices de audiência – ocupava o 5º lugar no *ranking* entre as emissoras de televisão da época –, então, pra reverter essa situação, ela tornou sua programação mais popular, inclusive com a inserção da telenovela, produto esse que, além de possibilitar a conquista de novos públicos, ampliaria os ganhos com publicidade. Daí a entrada das firmas de sabão e dentifrício no ramo da teledramaturgia – algo similar ao que acontecera com a radionovela –, as quais passaram a operar como verdadeiras unidades de produção. Nas palavras de Pola Vartuck (*apud* ORTIZ, BORELLI; RAMOS, 1991, p. 60), que já fora diretora da divisão da Colgate-Palmolive em São Paulo, encontramos: “a agencia era dona do programa, era quem decidia a novela. Quem negociava com a direção da emissora, quem ia ser o diretor, a escolha do elenco, tudo”. Inclusive, decidia também quais os textos estrangeiros que deveriam ser adaptados para as produções brasileiras.

As adaptações, de fato, assim como no período anterior, mantiveram-se constantes nos primeiros anos de teledramaturgia diária, com uma única diferença: se antes o foco eram as narrativas européias que normalmente haviam sido concebidas enquanto folhetins, agora são os dramalhões latino-americanos que passam a predominar. Essa situação é totalmente

³⁷ As informações que exporemos em relação às telenovelas diárias foram colhidas nas seguintes fontes: FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997; ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Op. cit.; ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. Op. cit.; e o site *Teledramaturgia*: <<http://www.teledramaturgia.com.br/index.html>>. Especificamente no tocante às produções da TV Globo, utilizaremos, como principal base de dados, o DICIONÁRIO DA TV GLOBO, v. 1: programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

compreensível, tendo em vista que a feitura de telenovelas, em diversos países da América Latina, seguia padrões industriais determinados por aquelas empresas transnacionais do setor de limpeza que passaram a definir a produção teledramatúrgica dessa região. A lógica era: se os dramalhões veiculados no exterior alcançavam sucesso por lá, então, havia uma grande probabilidade de também serem exitosos quando transmitidos aqui no Brasil.

O que efetivamente importa para o nosso estudo é que a predominância das adaptações de obras latino-americanas, provindas especialmente da Argentina, México e Cuba, manteve a vertente folhetinesco-melodramática como o principal, senão único, paradigma para as telenovelas nacionais. Fernandes descreve brilhantemente essa situação:

O nascimento da telenovela diária [...] foi marcado pelos delirantes arroubos dos dramalhões latinos. [...] Nossa realidade pouco contava nas histórias que iam ao ar, exibindo cultura e tradição de outros povos. A Gata [1964 – TV Tupi], por exemplo, desenvolveu um enredo centrado nos problemas dos escravos no século passado, nas Antilhas, ignorando nossa própria história escravagista. Mesmo as transformações feitas pelos autores, mantiveram-se longe das modificações políticas por que passava o Brasil. O estilo continuou o mesmo das novelas radiofônicas tão características – e bem aceitas – na América Latina e no Brasil. (FERNANDES, 1997, p. 37)

Seguem-se mais algumas adaptações novelescas: *Aqueles que dizem amar-se* (1963 – TV Excelsior), de Alberto Migré; *Alma cigana* (1964 – TV Tupi), de Manuel Muñoz Rico; *A moça que veio de longe* (1964 – TV Excelsior), telenovela de grande sucesso, baseada na obra de Abel Santa Cruz; o fenômeno *O direito de nascer* (1964-65 – TV Tupi), que, como já vimos, foi um texto originalmente desenvolvido para o rádio pelo cubano Félix Caignet; *Eu compro essa mulher* (1966) – clara adaptação d’*O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas – e *O Sheik de Agadir* (1966) – baseado no romance *Taras Bulba*, de Nikolai Gogol –, ambas da cubana Glória Magadan e exibidas pela TV Globo.

Como pudemos perceber, todas essas produções que foram transmitidas nos primeiros anos de telenovela diária tinham em comum uma linguagem que refletia exatamente aquele universo do melodrama e do folhetim, onde os sentimentos eram levados ao extremo. Além do mais, segundo palavras de Fernandes (1997, p. 66), “*não havia qualquer comprometimento com nossa realidade e até mesmo com nosso jeito de falar. Por exemplo, a ‘mocinha’ jamais diria ‘Eu te amo!’ simplesmente. A declaração saía mais ou menos assim: ‘Eu te amo no fundo de minha alma!’ Ou mesmo: ‘Eu o amo com todas as forças do meu coração!’*”.

Em fins de 1960, começaram a aparecer algumas investidas em uma maior aproximação da telenovela com o cotidiano dos brasileiros: *Redenção* (1966-68), de Raimundo Lopes, veiculada pela TV Excelsior, pode ser considerada uma das primeiras produções que apresentou certa preocupação com a verossimilhança, pelo menos em relação aos cenários apresentados. Ela foi uma trama conduzida numa cidade cenográfica – a primeira da televisão brasileira – que buscava reproduzir uma típica cidade do interior de São Paulo. O objetivo, com isso, era atingir um *efeito de real* junto ao telespectador; *Ninguém crê em mim* (1966), escrita por Lauro César Muniz, mais uma produção da TV Excelsior, é a pioneira no que se refere à atualização das falas dos personagens. “As frases feitas e grandiloqüentes que marcavam até então a linguagem novelística foram substituídas por formas de expressão mais coloquiais, que retratavam realmente nosso modo de falar”, nos informa Fernandes (1997, p. 83). Essas duas produções, apesar de apresentarem tais modificações na estruturação de suas narrativas, ainda seguiam a lógica do dramalhão marcado pelo conflito de paixões, desencontros, segredos, heróis e vilões personificando o bem e o mal. Dando seguimento, assim, a linha maniqueísta até então dominante.

Podemos conjecturar algumas questões determinantes, nesse período, para a presença, ainda acentuada, da formatação folhetinesco-melodramática nas telenovelas brasileiras: tinha-se, na época, um *hábito* constituído em torno desse estilo narrativo, considerando que, desde o início do século XIX, os brasileiros, como também toda a América, haviam-se acostumado à lógica ficcional do romance-folhetim francês, que outrora fora influenciado pelo melodrama de fins do século XVIII. Com a radionovela, viu-se perpetuada a forma ficcional seriada folhetinesca, não apenas no que se refere à maneira parcelada de se contar uma história, mas também no modo de abordar ambientes, situações e personagens. Se esse era o paradigma mais difundido, e, além disso, o de maior aceitação, não é de se estranhar que a televisão também o tenha assimilado. Tal veículo apenas deu seguimento a um modo já consolidado de se fazer ficção para um público massivo. Assim, enveredar por outros caminhos narrativos era algo que nem se cogitava no âmbito televisivo, justamente porque se prezava mais pelo que já estava firmado no gosto popular do que em novidades que talvez não agradassem a grande massa, tendo em vista que se trata aqui de uma *indústria cultural* – no sentido frankfurtiano –, cuja lógica primeira é a do *consumo*. Daí torna-se compreensiva a dificuldade de se sair de um determinado *estado* de ficção para outro. O próprio público não aceitava uma mudança brusca, foi o que aconteceu em relação a *Ninguém crê em mim*, que, mesmo se aproximando do linguajar cotidiano, não atingiu as expectativas do público, pois esse se mostrava mais

habituado (familiarizado), nas representações novelescas, com a maneira empolada de expressão verbal.

De qualquer forma, ainda que se mostrassem predominantes as narrativas folhetinesco-melodramáticas, os primeiros passos em direção a uma *factualização* da telenovela começaram a ser dados. Se num primeiro momento os telespectadores se mostraram avessos a certas inovações, foi a partir dessas que um outro olhar sobre a ficção começou a se desenvolver. Seguem-se algumas telenovelas que, ainda nesse período, por um ou outro aspecto, trouxeram o cotidiano presente dos brasileiros para suas tramas: *Os rebeldes* (TV Tupi – 1967-68), de Geraldo Vietri, abordava, a partir de um ambiente escolar, problemas sociais, morais e conflitos de gerações entre pais, filhos, mestres e alunos; *Estrelas no chão* (TV Tupi – 1967), escrita por Lauro César Muniz, apresentou uma heroína distante do modelo essencialista em vigor – que prezava pela pureza, integridade e retidão de caráter. A trama se sustentava em torno da ascensão artística de uma jovem do interior que não mediu esforços para atingir seus objetivos, mostrando-se, em muitos momentos, inescrupulosa – o autor tentou abordar um pouco da complexidade das ações humanas que só podem ser compreendidas se contextualizadas; *O direito dos filhos* (TV Excelsior – 1968), de Teixeira Filho, enfocou problemas de cunho privado, centrando-se sobre o desquite e as questões dele decorrentes, como a posterior dificuldade de relação entre pais e filhos; e com *Os tigres* (TV Excelsior – 1968), de Marcos Rey, buscou-se trabalhar ao máximo o potencial das externas³⁸, amplificando a dinâmica das ações desenvolvidas.

Todas essas produções contribuíram para uma gradativa modificação na estrutura narrativa das telenovelas brasileiras. Se com a linha *folhetinesco-melodramática* vimos firmar-se uma *estética do excesso*, onde tudo é levado aos extremos – personagens imensamente bons ou absolutamente maus, racionalismo versus sentimentalismo, amores incondicionais... –, com a ascendente *factualização* teremos uma *estética do cotidiano*, onde o prevalecente será a humanidade dos personagens (distanciando-se do maniqueísmo) e a naturalidade das situações (a superficialidade/previsibilidade dá lugar à complexidade do momento).

³⁸ No contexto televisivo, *externa* se refere à gravação realizada fora do estúdio.

2.2. A telenovela contemporânea brasileira: factualizando a ficção

As telenovelas que desde fins da década de 1960 começaram a ser produzidas no Brasil marcaram a entrada desse gênero ficcional noutra patamar narrativo, a saber, o *factual*. As histórias se distanciaram do antigo modelo folhetinesco-melodramático em prol de uma estereotipia constantemente atualizada com base nos contextos sócio-históricos presentes, evidenciando, assim, um processo mais geral de *factualização da ficção*.

A realidade reconhecida pelos indivíduos passou a figurar na telenovela, não apenas como pano de fundo, mas, sobretudo, na estruturação dos personagens e situações apresentados. Claro que essas mudanças não se processaram de repente, diversas investidas foram sendo realizadas paulatinamente buscando revigorar enredos tão arcaicos. *Ninguém crê em mim*, *Os rebeldes* e *O direito dos filhos* são alguns dos primeiros exemplos de produções que procuraram agregar elementos do cotidiano à suas tramas. No entanto, como vimos, as mudanças aí verificadas se mostraram pontuais demais e pouco significativas para que se pudesse vislumbrar, nessas obras, *um novo estatuto para a ficção seriada*.

Foi com *Antônio Maria* (TV Tupi – 1968-69), de Geraldo Vietri e Walter Negrão, que tivemos um efetivo esboço daquilo que consideramos conveniente chamar de *telenovela contemporânea brasileira*. A união de diversos aspectos atualizados em referência ao cotidiano presente, como a cenografia, a ambientação, a fala dos personagens e a forma como esses são enquadrados, configuraram nessa obra um novo paradigma narrativo. *Antônio Maria* foi ambientada na cidade de São Paulo, apresentando personagens que traziam simultaneamente qualidades e defeitos, ou seja, próximos da humanidade, e cujo linguajar se aproximava mais do coloquial. O ator, agora interessado em produzir uma representação credível, passou a fazer laboratórios³⁹: Sérgio Cardoso, para interpretar o português Antônio, teve a preocupação de conversar com alguns lusitanos a fim de representar o mais fidedignamente um indivíduo dessa nacionalidade, o que envolveria, dentre outras características, vocabulário e sotaque específicos. Outro quesito que também contribuiu para uma maior aproximação dessa narrativa em relação à vivência dos telespectadores foi o emprego freqüente das externas – viam-se os personagens andando de ônibus –, além de uma direção de câmera mais ágil e despojada.

³⁹ Expressão utilizada para designar um conjunto de ações direcionadas à inserção dos atores no mundo dos personagens que eles irão interpretar. Isso significa, em vias práticas, que o trabalho de representação envolve muito mais que pesquisas teóricas sobre determinadas situações e comportamentos sociais, é necessário, para uma abordagem mais verossímil, que o ator realmente se direcione ao ambiente circundante do tipo humano que vai incorporar e passe a “viver” essa realidade.

Beto Rockefeller (TV Tupi – 1968-69), de Bráulio Pedroso, veio firmar definitivamente o aspecto contemporâneo no âmbito da telenovela brasileira. Essa produção trazia basicamente uma ambientação urbana, onde se congregavam diversos tipos de indivíduos – nunca essencializados num maniqueísmo simplista –, cujos diálogos se mostravam descontraídos, contendo gírias e expressões populares, buscando a maior similitude possível com o nosso modo de falar. O herói já não apresentava características deslumbrantes, como se via nas primeiras telenovelas, muito pelo contrário: de origem modesta, ele utilizava de todos os recursos possíveis, inclusive os menos honrosos, para subir na vida. Como observa Bráulio Pedroso (*apud* ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 79), “era a primeira vez que numa novela aparecia um herói que não era impoluto, corajoso, maravilhoso. Ao contrário, o Beto era um mentiroso, um arrivista, um carreirista”. Encontramos em Fernandes uma exposição coerente dessa modificação na orientação dramática novelesca:

O maniqueísmo vigente passa a ser integrante do próprio protagonista; o anti-herói assume os postos até então ocupados por personagens de caráter firme, sensatos, absolutamente honestos e capazes de qualquer proeza para salvar a heroína das adversidades. A sua concepção procurava se aproximar das pessoas comuns; isto é, ter as atitudes boas e más conforme se apresenta a vida. (FERNANDES, 1997, p. 116)

Inspirando-se em fatos e fofocas extraídas dos noticiários, revistas e jornais da época, o enredo de *Beto Rockefeller* almejava reproduzir, no desenrolar da narrativa, o ritmo dos acontecimentos diários. Se na época em que foi veiculada a produção *Ninguém crê em mim* o público se mostrou reticente diante da atualidade dessa narrativa – fato compreensível se atentarmos que naquele momento havia uma *competência comunicacional* configurada sob o modelo folhetinesco-melodramático –, com *Beto Rockefeller* vê-se uma situação oposta, os telespectadores já estavam se habituando a uma estruturação novelesca mais próxima do cotidiano, o que facilitou seu sucesso de audiência.

Esse êxito acabou influenciando as demais emissoras, principalmente a TV Globo – que até então só havia desenvolvido dramalhões. A primeira incursão “global” no âmbito de uma teledramaturgia mais factual foi com *Véu de noiva* (1969-70), escrita por Janete Clair. Tal produção explicitava a preocupação dessa rede televisiva em elaborar tramas novelescas ancoradas em temas do dia-a-dia, sendo o próprio *slogan* de divulgação da novela um apelo nesse sentido: “Em *Véu de Noiva* tudo acontece como na vida real. A novela-verdade” (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 20). O drama central dessa narrativa girava em torno da disputa pela guarda de uma criança entre mãe biológica, que após abandonar o filho

se arrepende querendo-o de volta, e mãe adotiva. Para tornar verossímil esse caso jurídico, o diretor da trama, Daniel Filho, sob a orientação de um juiz de direito, buscou reproduzir, o mais precisamente possível, um julgamento concreto.

Com *Véu de Noiva*, o Rio de Janeiro adentrou os lares brasileiros – foram destacados os lugares da moda, as boates e os bares do bairro de Ipanema. Os autódromos, que estavam experimentando grande popularidade na época, inspiraram Janete Clair a desenvolver um núcleo⁴⁰ em torno do automobilismo. Inclusive, um dos personagens principais da trama, o piloto Marcelo Monserrat, fora baseado na figura de Emerson Fittipaldi, campeão de Fórmula 1. Outros recursos também foram utilizados para dar credibilidade às cenas, como, por exemplo, fazer circular, nos mesmos ambientes, personagens fictícios e pessoas famosas, como o poeta Vinícius de Moraes e o cronista Carlinhos de Oliveira. Até mesmo o piloto escocês Jackie Stewart, que estava de passagem pelo Brasil, gravou uma participação especial nessa telenovela. E mais: devido à ampla visibilidade que as cirurgias plásticas estavam tendo nos noticiários, elas também foram inseridas entre os assuntos aí abordados.

Praticamente no mesmo período, foi veiculada, também pela TV Globo, *Verão Vermelho* (1969-70), de Dias Gomes. O enredo dessa produção abordava o conflito de gerações, o preconceito social e racial, a reforma agrária e o divórcio – ainda não legalizado na época. Tudo isso ambientado em Salvador, levando as paisagens de um Brasil plural para a telinha: a cultura baiana foi trabalhada através da reprodução de festas típicas de rua, das rodas de capoeira, do candomblé e de uma série de símbolos e signos de cunho popular. Com essa obra, a Globo entra definitivamente no ramo das telenovelas factuais.

Se antes a preocupação nas tramas novelescas estava voltada única e exclusivamente ao entretenimento, produzindo enredos que beiravam os contos de fada, o interesse agora era a exposição e o questionamento da realidade social. De certa forma, temos de volta as inquietações primeiras do antigo melodrama europeu: não devemos perder de vista que originalmente esse espetáculo popular serviu às classes menos abastadas como meio para expressarem seus sentimentos e inquietações frente a um sistema discriminatório e opressivo. Obviamente não foi essa inclinação subversiva que prevaleceu na ficção seriada massiva – desenvolvida tanto no meio impresso e radiofônico como nas primeiras produções televisivas.

⁴⁰ No período folhetinesco-melodramático da telenovela as histórias normalmente giravam em torno de uma única trama, ou seja, tinha-se apenas um *núcleo* dramático. Quando passou a prezar por enredos mais factuais, as narrativas acabaram por incorporar a complexidade cotidiana, onde as vivências se entrecruzam. O mundo novelesco deixou, então, de ser restrito aos dramas de um único personagem, passando a trabalhar com diversos eixos temáticos, desenvolvidos em diferentes partes (*núcleos*) de uma mesma produção.

O modelo melodramático que a influenciou pode ser considerado um desvio em relação ao paradigma inicial, pois se centrou apenas em dramalhões acríticos e simplistas.

É essencial perceber que as mudanças, ou melhor, que o processo de *factualização* pelo qual vem passando a telenovela brasileira, desde fins da década de 1960, foi propiciado por diversos fatores presentes nesse período. Foi basicamente em dois aspectos que se conduziram as transformações novelescas: o *temático* e o *técnico*. Ambos estavam intimamente relacionados, tendo em vista que para se realizar produções dramatúrgicas que se assemelhassem ao cotidianamente vivido foram necessários diversos avanços tecnológicos que possibilitassem desde a gravação de externas até cortes, *closes* e efeitos mais sofisticados. Por outro lado, seriam desnecessários tais artifícios se ainda o foco fosse aquele das narrativas essencialmente centradas em conflitos amorosos e maniqueístas, que apresentavam dinâmica lenta e com poucos núcleos dramáticos, desenvolvidos em ambientes fechados.

Do ponto de vista temático, podemos dizer que as mudanças nas narrativas televisivas brasileiras se processaram na medida em que a essas foram sendo incorporados escritores nacionalistas de esquerda. Quando houve o golpe de Estado em 1964 e a instauração do regime militar ditatorial no Brasil, a censura⁴¹ atravessou todas as formas de expressão. No âmbito artístico-dramatúrgico, o teatro e o cinema foram os mais visados e os que mais sofreram repressão. A telenovela, que naquela época estruturava-se segundo as formas folhetinesco-melodramáticas, distanciava-se muito da conjuntura atual brasileira. Diante disso, segundo Fernandes (1997), ela se tornou a única produção artística a passar, quase despercebida, pelos rigores da censura. Ou seja, a teledramaturgia, por ter desprezado os problemas políticos e econômicos do país, acabou livre dos censores, que não lhe deram inicialmente grande importância. Daí torna-se compreensível que, mesmo sendo um campo tão desvalorizado pelos dramaturgos e atores do setor teatral e cinematográfico, a telenovela tenha se tornado um espaço alternativo para que esses pudessem expressar suas idéias. Encontramos nas palavras de Lauro César Muniz, autor oriundo do teatro, uma sugestiva descrição dessa situação:

Naquela época, é verdade, no fim da década de 60, e no início da década de 70, não havia a menor possibilidade de encenarmos nossas peças de teatro, a não ser aquelas que fossem muito simples, comedinhas de triângulo

⁴¹ Sobre a censura aplicada às diversas formas de comunicação e expressão durante o período ditatorial no Brasil (1964-1985), interessa ver as seguintes legislações da época: Lei nº 4.117, de 27 de agosto de 1962 (Institui o Código Brasileiro de Telecomunicações); Decreto-lei nº 236, de 28 de fevereiro de 1967 (Complementa e modifica a Lei nº 4.117 de 27 de agosto de 1962); e Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968 (Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências).

amoroso. No início da década de 70, nós nos lançamos com muita voracidade na telenovela, buscando como comunicar alguma coisa, mesmo por metáfora. (MUNIZ, 1995, p. 98)

Seguem-se três exemplos marcantes de autores que transitaram entre o teatro e a televisão: o já mencionado Lauro César Muniz, que pode ser considerado um dos precursores da *telenovela contemporânea brasileira*, desde 1963 escrevia para teatro. Sua peça de estréia foi *O santo milagroso*, que lhe rendeu o prêmio de revelação pela Associação Paulista de Críticos Teatrais. Em suas obras, abordou desde comédias de costume, enfatizando aspectos rurais e ingênuos, até questões de caráter urbano, dando destaque aos grandes temas sociopolíticos que dominaram as expressões artísticas nos anos 1970 e 1980; Bráulio Pedroso, criador daquele que é considerado o grande marco do chamado *abrasileiramento da telenovela*, *Beto Rockfeller*, teve seu primeiro texto teatral, *A conspiração*, produzido em 1965. Seguiu uma linha de humor satírico, desenvolvendo personagens de bastante profundidade psicológica; e Dias Gomes, considerado o mais importante dos autores de telenovelas, escreveu sua primeira peça aos 15 anos, *A comédia dos moralistas* (1937). Sua consagração como autor de teatro veio com a montagem de *O pagador de promessas*, em 1960. Em relação ao seu viés dramático, podemos dizer que suas histórias caminhavam no sentido da informação e da crítica social. Sua abordagem ia além dos personagens com seus problemas individuais, o foco era o corpo coletivo enquanto instância social, cultural e politicamente condicionada⁴².

Se durante o início da década de 1960 os enredos novelescos estavam inteiramente afastados da sociedade brasileira, pois ainda carregavam o ranço folhetinesco-melodramático que marcou as primeiras experiências de ficção seriada na televisão, com a crise de 1964 e o conseqüente advento no setor teledramático dos escritores engajados politicamente com os movimentos sociais da época, tivemos uma virada criativa: a *nacionalização (factualização)* dos temas abordados. Nesse sentido, tais autores, através de suas telenovelas, puderam seguir rumo às suas metas de retratar, discutir, questionar e criticar a realidade brasileira.

Em *Assim na Terra como no Céu*, veiculada pela TV Globo entre 20 de julho de 1970 e 23 de março de 1971, Dias Gomes mostrava a moda e os costumes da juventude “dourada” de Ipanema. O autor tinha aí a preocupação de retratar a vida numa grande metrópole, desde a apatia urbana, passando pelos delitos e transgressões sociais até o uso de drogas, questão que pela primeira vez foi tratada numa telenovela. Outro tema que teve bastante destaque nessa

⁴² Os dados referentes à biografia teatral dos autores Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso e Dias Gomes foram coletados no site Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, seção Personalidades: <www.itaucultural.org.br/teatro/>.

trama foi a imposição do celibato aos padres pela Igreja Católica – Vítor, interpretado por Francisco Cuoco, abandona a batina para se casar com Nívea, vivida por Renata Sorrah.

Por volta de 1975, Dias Gomes tenta trazer para a telinha uma adaptação de sua peça *O berço do herói*, escrita em 1965, mas que, até aquele momento, ainda era inédita, pois, antes mesmo que pudesse estrear nos palcos, foi censurada. Em sua versão novelesca, esse texto recebeu o nome de *Roque Santeiro*, outra produção da TV Globo. No entanto, assim como ocorreu quando levado ao contexto teatral, fora novamente embargado pela censura. Tal narrativa tinha um enfoque crítico-social muito apurado, desenvolvendo um enredo satírico que questionava a necessidade dos mitos religiosos em torno dos quais se desenvolve uma indústria bastante lucrativa. Ainda no âmbito da religião, essa telenovela abordou outro tema em voga na época: a divisão da Igreja Católica entre tradicionalistas e adeptos da teologia da libertação. Ademais, as questões políticas também permearam o enredo desenvolvido através de uma discussão sobre o modelo de coronelismo que vigorava no interior do país. Todas as ações eram ambientadas na cidade fictícia de *Asa Branca*, uma exposição alegórica do Brasil. Tamanho era o tom crítico de *Roque Santeiro* para a época, que sua exibição só foi liberada dez anos mais tarde, em 1985, justamente quando findou o regime militar.

Lauro César Muniz, com as produções *Os deuses estão mortos* (1971), e sua continuação *Quarenta anos depois* (1971-72), *Escalada* (1975) e *O casarão* (1976), as duas primeiras veiculadas pela TV Record e as demais transmitidas pela TV Globo, mostrava uma nítida preocupação em retratar a sociedade paulista desde 1888 até fins do século XX. Essas produções se focavam na temática da disputa pelo poder e da ascensão social, expondo as transformações ocorridas no âmbito das classes sociais que dominavam o país. A primeira trama, *Os deuses estão mortos*, se passava no período da abolição da escravidão no Brasil e da iminente Proclamação da República. Tinha como eixo central a rivalidade entre os monarquistas Almeida Santos e os republicanos Lobo Ferraz, duas famílias que almejavam a liderança política na cidade fictícia de Ouro Negro. Dando continuação a essa história, *Quarenta anos depois* vêm mostrar como estava a sociedade depois desse período. O ano era 1928, quando São Paulo enfrentava a crise cafeeira e a sociedade passava por uma fase de industrialização. Via-se a queda dos grandes barões do café e a crescente força da classe média.

Com *Escalada*, temos uma narração centrada na trajetória de um caixeiro-viajante, Antônio Dias, que se desloca de Minas Gerais para o interior paulista, buscando crescer na vida. A história tem seu início no ano de 1940, período em que estava em curso a crise mundial do café e que, por isso, evidenciava a necessidade de investimento em outras áreas

mercadológicas – esse contexto foi bem representado quando Antônio resolve investir no ramo algodoeiro. Um dos temas que mais ganhou destaque nessa telenovela foi o divórcio, justamente porque estava provocando, naquele momento, intensos debates no Congresso Nacional⁴³. Essa produção também passou por problemas com a censura: numa determinada fase da trama abordou-se a construção de Brasília, no entanto, o nome de Juscelino Kubitschek foi terminantemente proibido de ser mencionado.

Para fechar o ciclo de discussões em torno da sociedade paulista – dos anos áureos do café até a sua industrialização e modernização –, Lauro César Muniz escreve *O casarão*. Essa história apresentava um viés bastante feminista, discutindo, a partir de cinco gerações de uma mesma família, os papéis sociais que, ao longo do tempo, foram sendo atribuídos à mulher: nas épocas de 1900 e 1936, via-se a predominância do patriarcalismo e a subserviência feminina, ora sob o jugo da família ora sob o controle do marido; em 1976, contata-se uma outra situação, a mulher vai tornando-se cada vez mais independente, passando a defender suas convicções e seus direitos, dentre esses, o que se divorciar e, posteriormente, reconstruir sua vida ao lado de outra pessoa.

Bráulio Pedroso, trazendo às telenovelas a linha do humor satírico, direcionava sua visão crítica à alta sociedade, expondo-lhe a soberba e falácias. Seguem-se alguns exemplos: *O cafona* (TV Globo – 1971) narrava a história de um novo-rico que buscava ser aceito nas altas rodas; *O bofe* (TV Globo – 1972-73) debochava dos conflitos que se firmavam entre a classe média dos subúrbios e a alta sociedade da zona sul do Rio de Janeiro. Evidenciava-se aí a falta de escrúpulos na busca pela ascensão financeira e social; e *O pulo do gato* (TV Globo – 1978), trama que discutiu a falência da alta sociedade brasileira através da imagem de um playboy decadente que tenta, a qualquer custo, manter seu *status* social.

Pudemos observar que tais autores, assim como diversos outros desse período, deixaram explícita a preocupação em levar ao público uma visão crítica em relação à realidade que o cercava. Como fizeram no teatro e no cinema, eles trilharam na telenovela os caminhos da crítica sócio-política, oferecendo à massa uma outra perspectiva acerca do

⁴³ Segundo o Dicionário da TV Globo (2003, p. 52), “a questão do divórcio foi de tal modo aprofundada na novela que passou a haver um debate amplo a respeito da ausência de leis que regulamentassem de maneira sistemática a separação dos casais. Segundo Lauro César Muniz, o fato da lei do divórcio ter sido aprovada no Congresso dois anos depois demonstra o poder que a televisão tem de ampliar os debates sobre temas sociais contemporâneos”. Com efeito, a Emenda constitucional nº 9, de 28 de junho de 1977, deu nova redação ao § 1º do artigo 175 da Constituição Federal, destarte, onde se lia “O casamento é indissolúvel” passou a vigorar o seguinte: “O casamento somente poderá ser dissolvido, nos casos expressos em lei, desde que haja prévia separação judicial por mais de três anos”. Com isso, foi sancionada a Lei nº 6.515, de 26 de dezembro de 1977, que regula os casos de dissolução da sociedade conjugal e do casamento, seus efeitos e respectivos processos, e dá outras providências.

Brasil. Nesse sentido, pensamos, assim como Lopes (2002), que a telenovela, a partir dessa nova etapa, é emblemática do surgimento de um novo *espaço público*, onde os brasileiros podem encontrar-se a si e aos outros, em suas semelhanças e diferenças, percebendo a pluralidade nacional, e se questionar sobre os problemas que lhes assolam a vida, seja numa grande metrópole seja no espaço rural. Enriquecendo esse raciocínio, encontramos em Augé (1998, p. 106) uma afirmação sugestiva: “o que é dado ao espectador [...], graças a uma coincidência de imagens [imagens que lhe são familiares⁴⁴], é, antes, a prova da existência do Outro, pelo menos de um outro: é ao mesmo tempo uma prova sensível de realidade e uma prova mínima de sociabilidade”.

Como dissemos anteriormente, a *factualização* novelesca deve ser percebida em dois sentidos convergentes. Até o momento destrinchamos a *mudança temática*, ou seja, o deslocamento gradativo do discurso folhetinesco-melodramático em direção às entranhas da contemporaneidade. Agora, é de extrema necessidade perceber que a otimização desse processo só foi possível graças aos *avanços tecnológicos* no setor audiovisual, sem esquecer o aprimoramento das técnicas empregadas no âmbito da cenografia e das indumentárias. Nesse sentido, podemos apontar alguns aspectos que foram decisivos na amplificação do *efeito de real*:

- As *externas*, que se tornaram obrigatórias no desenvolvimento de uma telenovela com ares contemporâneos – justamente porque nesse formato há o imperativo de se atingir uma imagética a mais elaborada e verossímil possível –, são um recurso que só pôde ser mais bem aproveitado quando da miniaturização dos circuitos e da conseqüente diminuição (portabilidade) dos equipamentos de captura de imagem e som;
- A *dinâmica narrativa* também atingiu um novo patamar a partir do emprego de tecnologias como o videoteipe e o editor eletrônico, ferramentas indispensáveis para um acabamento de áudio e vídeo mais apurado. As cenas, outrora lentas e trabalhadas em apenas um ângulo, agora são marcadas pela *agilidade, velocidade e múltiplas angulações*;
- As *ambientações* passaram a ser cinematograficamente concebidas, surgindo, assim, desde cidades cenográficas, que buscam reproduzir os mais diferentes lugares do Brasil e do mundo, até cenários desenvolvidos com base em muita investigação de campo

⁴⁴ Sobre a adequação das imagens midiáticas às expectativas do público, nos diz Metz (*apud* AUGÉ, 1998, p. 105): “É a felicidade específica que existe em receber do exterior imagens habitualmente interiores, imagens familiares ou que não se diferenciam muito das imagens familiares, em vê-las inseridas num espaço físico (a tela), em descobrir assim, nelas, algo quase realizável mas inesperado”.

para que o produto final se aproxime o máximo possível da realidade conhecida pelos indivíduos;

- A *caracterização dos personagens* se tornou uma das grandes preocupações na composição ambiental de uma telenovela. Uma intensa pesquisa é realizada visando aproximar imageticamente ao máximo os grupos sociais e suas representações ficcionais. O objetivo é aludir, de maneira precisa, através de vestimentas e adornos, aos tipos humanos presentes na sociedade.

Portanto, se na década de 1950 até meados de 1960 a telenovela apresentava uma imagem mais metafórica, pois tecnologicamente ainda se mostrava precária na representação do cotidiano dos indivíduos, atualmente vê-se a sua pretensão em absorver e descrever a realidade social, tentando abarcar-lhe toda complexidade através de imagens extremamente verossímeis. Novelas como *O espigão* (1975), de Dias Gomes e *O grito* (1975-76), de Jorge Andrade, ambas veiculadas pela TV Globo, são exemplos significativos de produções que em muito se valeram das inovações técnicas para retratarem a vida nas grandes metrópoles do país – no primeiro caso a ambientação era o Rio de Janeiro e no segundo São Paulo –, discutindo desde o crescimento célere e desordenado das grandes cidades até questões sobre meio ambiente e qualidade de vida. Se focalizarmos produções mais atuais, veremos que grandes investimentos são empregados no sentido de elevar a ficção ao *status* de realidade: em *Mulheres Apaixonadas* (2003), obra de Manoel Carlos, também exibida pela TV Globo⁴⁵, encontramos as reproduções de um tiroteio e da decorrente morte de um dos personagens que fora aí atingido por uma bala perdida em pleno bairro do Leblon, Rio de Janeiro. A cena foi realizada com tamanho esmero que se fosse veiculada num telejornal provavelmente seria creditada como acontecimento concreto.

De fato, com os avanços tecnológicos do setor audiovisual as representações novelescas atingiram outro patamar imagético, chegando a um grau de verossimilhança equiparável aos conteúdos visuais das matérias jornalísticas. Mais que isso, buscando o máximo *efeito de real* ao enfocar questões inspiradas no cotidiano, a telenovela alcançou foros de legitimidade, passando a exercer um papel informativo e questionador muito próximo daquele praticado, até então, pelo jornalismo. Daí não é de se estranhar que os telespectadores se mostrem realmente envolvidos pelas situações apresentadas nessas narrativas ficcionais, algo similar ao ocorrido quando eles são expostos àquelas veiculadas pela instância jornalística. Tal aproximação em relação à realidade dos indivíduos, fez com que a telenovela

⁴⁵ Essa telenovela será objeto de análise pormenorizada no último capítulo do presente trabalho, onde discutiremos a interação entre ela e os meios noticiosos.

fosse capaz de gerar, junto a esses, discussões que abrangem os mais variados assuntos, sejam eles sociais, culturais, políticos ou econômicos.

Cabe-nos agora discutir alguns aspectos do âmbito jornalístico – observados no processo de *factualização da ficção* – que foram incorporados à feitura da telenovela contemporânea brasileira e que a alçaram ao *status* de *fórum de debates*, onde problemáticas de cunho privado e público são levados à contenda.

2.2.1. A caminho de uma telenovela noticiosa

Manoel Carlos, autor de telenovelas, defendendo a orientação factual que dá a suas produções, proferiu a seguinte sentença: “não posso omitir os problemas que enfrentamos”⁴⁶. Essa frase também poderia remeter tranquilamente à postura ética assumida por um jornalista no exercício da sua profissão: segundo o inciso II do art. 6 do novo código de ética dos jornalistas brasileiros⁴⁷, de 04 de agosto de 2007, é dever do jornalista divulgar fatos e informações de interesse público. De acordo com Bahia (1990, p. 9), “é da natureza do jornalismo levar a comunidade, direta ou indiretamente, a participar da vida social” através dos acontecimentos que difunde. Igualmente, nesse sentido, parece caminhar a telenovela, em virtude de sua recente preocupação em retratar o complexo social.

Em relação à prática do jornalismo, a obrigação de informar não representa nenhuma novidade, até porque esse é o motivo primeiro de sua existência. Já no tocante às narrativas novelescas, não havia, inicialmente, grandes preocupações com a vivência cotidiana dos indivíduos. Apenas em anos recentes, graças à postura de certos autores socialmente engajados, a sociedade passou a ser problematizada nessas tramas ficcionais. Dessa forma, constatamos que, desde fins dos anos 1960, ao aproximar-se da realidade social, a telenovela acabou fragilizando os limites que a separavam do discurso factual. Daí encontrarmos coincidências entre as metas daquele gênero ficcional e as do jornalismo.

Dando continuidade à análise do processo de *factualização da ficção*, esmiuçaremos o *fazer jornalístico*, buscando elencar alguns aspectos que lhe são específicos e que, de certa forma, foram incorporados ao *fazer novelesco*. Desse modo, poderemos compreender de maneira mais acurada as implicações da aproximação entre esses dois campos.

⁴⁶ Manoel Carlos *apud* O DESTINO já está traçado. **Extra**, Rio de Janeiro, 03 jul. 2003. Geral.

⁴⁷ Cf. BRASIL. Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros, 04 de agosto de 2007. Disponível em: <http://www.fenaj.org.br/federacao/cometica/codigo_de_etica_dos_jornalistas_brasileiros.pdf>. Acesso em: 07 out. 2008.

Quando centramo-nos sobre o trabalho de seleção das temáticas que serão abordadas numa telenovela, constatamos que esse processo não se dá de maneira aleatória. Como vimos anteriormente, os autores contemporâneos apresentam uma clara preocupação em levar aos indivíduos informações e questionamentos sobre sua realidade, prestando, de certa forma, um serviço público a sociedade. Considerando tal meta, verificamos que os assuntos apresentados geralmente preenchem as seguintes qualificações: *atualidade*, *relevância social*, *proximidade* em relação aos interesses dos indivíduos e, principalmente, *veracidade* – que remete mais a uma questão de aparência (*verossimilhança*), do que de efetividade. Temos então elencados as quatro características básicas que elevam as temáticas novelescas ao *status* de *notícia* – matéria-prima do jornalismo.

Tal qualidade noticiosa dos assuntos suscitados na telenovela pode ser mais bem apreendida quando atentamos para os seguintes conceitos de notícia: segundo Schlesinger (1993), analisada de um ponto de vista temporal, a notícia deve ser percebida enquanto matéria efêmera e transitória. Isso evidencia seu caráter essencialmente *atual*; “notícia é qualquer fato, acontecimento ou opinião que interessa ou afeta um grande número de pessoas em uma comunidade e é capaz de ser por ela entendida”, assim apregoa Spencer (*apud* BAHIA, 1990, p. 36), deixando claro que o assunto noticiado deve prezar pela *relevância social* e está *próximo* da realidade dos indivíduos; já Alsina (1996, p. 185) nos diz que “notícia é uma representação social da realidade cotidiana, produzida institucionalmente, que se manifesta na construção de um mundo possível”. Esse autor evidencia a condição de perspectiva de mundo da matéria jornalística. Assim, aquilo que o jornalista nos expõe, com base em suas observações, são mais fragmentos do concreto, reconstruído discursivamente, do que sua total apreensão. Temos então que a *veracidade* exigida da matéria noticiosa remete mais uma questão de aparência do que de concretude. Isso justifica as palavras de Sodré e Ferrari (1986, p. 107), quando expõem que para a reportagem (leia-se notícia) “não é bastante ser verdadeira; [...] tem que *parecer* verdadeira – ser verossímil”. Assim, esses autores salientam que o texto deve se preocupar em “produzir determinado efeito, mas a partir de dados fornecidos pelo próprio real [socialmente constituído]” (p. 123).

Longe de apresentarmos aqui uma discussão exaustiva sobre o conceito de notícia, ou qualquer questionamento sobre a validade das definições propostas pelos autores citados, nosso intuito é apenas demonstrar que existe uma proximidade bastante significativa entre os critérios utilizados na seleção dos assuntos que serão tratados no âmbito novelesco contemporâneo e aqueles empregados comumente na definição do que é noticioso no campo factual.

Outra coincidência entre telenovela e jornalismo surge no trabalho realizado posteriormente à definição do tema que será focado: o cuidado na *apuração* dos dados. Segundo Bahia (1990, p. 40), “averiguar, indagar, questionar, esclarecer, romper convencionalismos e reservas, dirimir dúvidas, conhecer e conferir as diferentes versões de um acontecimento é o que se apura na notícia”.

Em dados coletados no Dicionário da TV Globo (2003), encontramos diversos exemplos de produções novelescas realizadas com base em pesquisas prévias, cujo objetivo primeiro era fornecer aos telespectadores uma representação a mais próxima possível do concretamente vivido: *Barriga de Aluguel* (1990), escrita por Glória Perez, teve sua sinopse apoiada em pesquisas científicas em torno da inseminação artificial. A trama teve como eixo central a disputa, na justiça, pela guarda de uma criança, envolvendo a mulher que gerou o embrião e a que o carregou na barriga. Para reproduzir de maneira verossímil esse processo judicial, aquela autora contou com a assessoria de três juízes; Em *Laços de Família* (2000-01), de Manoel Carlos, temos como tema principal uma história baseada em fatos concretos. Segundo esse autor, por volta de 1990, nos Estados Unidos, foi veiculado na imprensa o drama de uma mãe que, almejando salvar sua filha da leucemia, engravidou para que o bebê pudesse lhe doar a medula. O material completo sobre esse caso mais um extenso banco de dados sobre tal doença foram coletados, contribuindo, assim, para uma composição bastante verossímil de uma situação similar na trama ficcional. Outro assunto destacado nessa telenovela, e que também mereceu uma pesquisa cautelosa, foi a prostituição feminina no âmbito da classe média, representada através da personagem Capitu. Para compor esse personagem, Manuel Carlos se fundamentou em entrevistas que haviam sido realizadas por sua equipe junto a garotas de programa. Percebemos, com base nessas duas produções, que a telenovela, ao versar sobre questões factuais, alcançou uma dimensão jornalística, inclusive no que se refere ao tratamento da informação que será abordada.

A mesma postura *objetiva* que se exige do jornalismo⁴⁸ tem sido continuamente cobrada das telenovelas no tocante a veiculação de representações mais fidedignas às situações e tipos humanos encontrados na sociedade. Podemos pensar nisso no sentido, já tratado, da *habituação*: ao distanciar-se dos enredos folhetinesco-melodramáticos em favor de uma abordagem contemporânea, as telenovelas brasileiras fomentaram a formação de novas expectativas em relação aos seus conteúdos. O público não mais busca nas tramas novelescas histórias simplórias, marcadas pelo maniqueísmo, seus anseios se direcionam as abordagens

⁴⁸ A objetividade no campo jornalístico e sua efetiva aplicabilidade serão problematizadas em extensa análise desenvolvida no próximo capítulo.

mais verossímeis, precisamente em razão da atual ancoragem das telenovelas no cotidiano. Temos, então, que os telespectadores se mostram inclinados na seguinte direção: se é para a telenovela retratar o cotidiano, então que ela faça isso da forma mais fiel possível.

Bahia (1990, p. 13) expõe que “em jornalismo uma informação objetiva é uma informação fiel ao que relata, precisa no que diz. Em sentido mais amplo, objetividade significa apurar corretamente, ser fidedigno, registrar as várias versões de um acontecimento. É também ser criterioso, honesto e impessoal”. Dessa forma, ser objetivo é prezar por um relato factual *imparcial*, ou seja, todos os esforços são despendidos para se evitar abordagens tendenciosas, falhas na apuração dos fatos, visões preconceituosas... Daí a necessidade de se verificar todas as faces de uma história, almejando o máximo de precisão.

Quando foi transmitida a telenovela *Duas Caras* (TV Globo – 2007-08), escrita por Agnaldo Silva, houve uma grande polêmica em torno da forma como foi representado aí o comportamento evangélico: em um de seus núcleos dramáticos, essa narrativa trouxe à discussão o problema do preconceito em relação aos comportamentos sociais distantes do padrão heteronormativo e patriarcal. Nesse sentido, o autor se centrou sobre a intolerância religiosa em relação aos novos arranjos familiares: em uma das cenas exibidas, viu-se um grupo de evangélicos agredindo fisicamente três personagens – Bernardinho, de orientação homoafetiva, Dália e Heraldo – que mantinham um relacionamento amoroso entre si. De acordo com a revista *Veja*, em matéria intitulada “Fogueira santa”, publicada em 19 de março de 2008, a central de atendimento ao espectador da TV Globo registrou várias reclamações de pessoas evangélicas que se mostraram ofendidas diante de tal representação ficcional⁴⁹. Nas palavras do jornalista Michelson Borges, seguidor da doutrina adventista, o que foi apresentado não passa de “uma deturpação tremenda do que vem a ser um evangélico”⁵⁰. Ele ainda ressalta que os autores de telenovela deveriam realizar pesquisas mais aprofundadas para não incorrem em erros desse tipo. Percebe-se, com isso, que, diante de uma tendência factual na teledramaturgia, o público passa a não aceitar representações imprecisas, nem distorções, nem adaptações, o que ele espera é exatidão entre o desenrolar das tramas novelescas e a lógica do cotidiano social.

A *perecibilidade* dos assuntos tratados nas telenovelas contemporâneas brasileiras é mais um reflexo de sua dimensão jornalística. A notícia é em si um produto efêmero, só tem

⁴⁹ Cf. MARTHE, Marcelo. Fogueira santa. **Veja**, n. 11, ed. 2052, 19 mar. 2008. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/190308/p_139.shtml>. Acesso em: 26 set. 2008.

⁵⁰ Michelson Borges *apud* POLÊMICA no horário nobre. Domingo Espetacular. São Paulo: TV Record, 16 de mar. de 2008. Vídeo online (10min5), son., color., arquivo FLV. Disponível em: <<http://www.mundorecord.com.br/play/5470bce2-d6c7-4bf5-8dcb-f452dbbc737b>>. Acesso em: 6 out. 2008.

razão de ser quando se refere a fatos recentes. Assim encontra-se em Park (1972, p. 175): “como forma de conhecimento, a notícia não cuida essencialmente nem do passado nem do futuro, senão do presente [...]. A notícia só é notícia até o momento em que chega às pessoas para as quais tem interesse noticioso. Publicada e reconhecida a sua significação, o que era notícia se transforma em História”. Dessa forma, temos que o impacto causado por determinadas questões levantadas nas narrativas ficcionais está estreitamente ligado à sua atualidade, à relevância que apresenta em um dado contexto sócio-histórico. Caso tais narrativas sejam novamente veiculadas, perdem a sua qualidade noticiosa, passando apenas a funcionar como registros históricos⁵¹. Por esse ângulo segue o ponto de vista de Pallottini (1998, p. 74), quando afirma que a telenovela contemporânea brasileira é “um programa vivo, atual, reconhecível em sua urgência e, posteriormente, em sua historicidade”. Assim, “certas telenovelas que se poderiam supor excessivamente datadas, ou excessivamente locais, podem ser, hoje em dia, revistas e estudadas como testemunhas de um tempo e de um lugar que, a um determinado momento, se documentaram”.

Nesse sentido, interessa voltarmos-nos, mais uma vez, à telenovela *Mulheres Apaixonadas*. Se a atualidade é uma das características essenciais da notícia, aquela narrativa teledramatúrgica pode ser considerada praticamente um telejornal, justamente em virtude da instantaneidade com que captava os acontecimentos do dia-a-dia para depois expô-los aos telespectadores. Tal proeza pôde ser realizada, pois algumas cenas passaram a ser gravadas poucas horas antes de serem veiculadas, precisamente para que fosse possível a inserção, na fala dos personagens, dos fatos que acabavam de ser noticiados nos veículos jornalísticos. Segundo o autor Manoel Carlos, sua equipe ficava atenta às notícias do rádio até as 18h, quando eram gravadas as cenas com a inclusão das ocorrências coletadas⁵². Em suas palavras: “esta novela, mais do que as outras, foi pensada com esse objetivo, de reproduzir acontecimentos do dia, de repercussão nacional, em cima do lance. Ela é mais ‘realista’ do que as outras porque hoje existem mais recursos técnicos, mais agilidade em produção e edição”⁵³.

Assim, devido a seu caráter extremamente atual, *Mulheres Apaixonadas* será retomada, posteriormente, como representante ficcional no contexto de um estudo de caso,

⁵¹ No quarto capítulo retomaremos esse aspecto, expondo dados mais precisos acerca da relevância factual de uma telenovela reprisada: como exemplo, nós abordaremos a reexibição da produção *Mulheres Apaixonadas*, que se deu entre 01 de setembro de 2008 e 27 de fevereiro de 2009.

⁵² DARIANO, Daniela. Novela em tempo real. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 fev. 2003. Cidade, p. 14.

⁵³ Manoel Carlos *apud* CASTRO, Daniel. Globo põe notícia do dia em novela das 8. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 fev. 2003. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2702200304.htm>>. Acesso em: 06 abr. 2009.

que será desenvolvido no último capítulo, acerca do trânsito informacional entre a ficção novelesca e o jornalismo impresso brasileiros (representante factual).

Demonstramos, até aqui, o gradativo deslocamento da telenovela de uma estrutura “fantasiosa” rumo à “jornalisticidade” ficcional, ou seja, saímos de uma narrativa distante do cotidiano presente para uma que o tem como substrato. Mas é importante ressaltar que esse movimento se mostra apenas como uma tendência, até o momento não se efetivou por completo, pois a ficção ainda não deixou de ser percebida enquanto tal. O que temos de concreto é apenas a utilização de novos mecanismos que amplificam o *efeito de real*, favorecendo os processos de identificação. Morin resume de forma coerente essa situação, expondo que, para esses novos produtos ficcionais midiáticos,

O ótimo da identificação se estabelece num certo equilíbrio de realismo e de idealização; é preciso haver condições de verossimilhança e de veracidade que assegurem a comunicação com a realidade vivida, que as personagens participem por algum lado da humanidade quotidiana, mas é preciso também que o imaginário [leia-se ficção] se eleve alguns degraus acima da vida quotidiana, que as personagens vivam com mais intensidade, mais amor, mais riqueza afetiva do que o comum dos mortais. É preciso, também, que as situações imaginárias correspondam a interesses profundos, que os problemas tratados digam respeito intimamente a necessidades e aspirações dos leitores ou espectadores; é preciso, enfim, que os heróis sejam dotados de qualidades eminentemente simpáticas. (MORIN, 1997, p. 82-83)

Vemos, com isso, uma dialética entre a *estética do excesso* – sentimentos e situações conduzidas ao extremo – e a *estética do cotidiano* – imersão na trivialidade da vivência humana. Acreditamos, no entanto, que, no contexto atual, a segunda está levando vantagem. É importante ressaltar que, mesmo não tendo alcançado seu ápice, o processo de *factualização* ainda se mostra *em curso*: a telenovela brasileira, a cada dia, tem se aproximado mais do complexo social, exercendo, por vezes, em certa medida, um papel informativo junto aos indivíduos. Com isso, vemos delinear-se *um novo estatuto para a ficção*.

Nosso próximo passo será verificar um outro processo, paralelo ao da *factualização* da telenovela, ocorrente no campo midiático: a *ficcionalização* do jornalismo. Pois acreditamos que seja por causa desses dois movimentos, de sentidos opostos, mas convergentes num mesmo ponto de equilíbrio médio, que os discursos factuais e ficcionais tendam praticamente ao mesmo nível de credibilidade.

3. A FICCIONALIZAÇÃO DO RELATO JORNALÍSTICO

O jornalismo firmou-se, no decurso do século XIX, enquanto principal instância mediadora entre os indivíduos e os acontecimentos cotidianos. A legitimidade desse campo foi constituída ao longo de um percurso que tem suas origens no âmbito do *positivismo*, sendo nesse contexto onde se desenvolveu o conhecido conceito de *objetividade* que fora a base sobre a qual se estruturou o *jornalismo factual*.

Nos seus primórdios, a prática jornalística apresentava uma linha essencialmente propagandística, direcionada à manutenção do *status quo*. Mesmo quando oferecia uma posição contrária à normalmente aceita, os jornais eram bastante parciais, gerando uma circulação de informações não necessariamente condizentes aos fatos ocorridos, devido ao não interesse em investigar variadas e distintas perspectivas.

Com a afirmação do pensamento positivista (moderno), cujos princípios marcam uma reviravolta na produção do conhecimento, passamos a ter um jornalismo preocupado com a incontestabilidade do seu relato, o que o levou ao exercício metódico de *observação*, *levantamento de dados* e *síntese dos fatos*, cujo resultado se expressaria através de informações tão autênticas quanto as das ciências exatas e naturais. Surge a partir daí uma constelação de valores, normas e prerrogativas profissionais – *liberdade de expressão*, *independência*, *imparcialidade*, *veracidade*, *equidistância* e *exatidão* –, ligada ao *método objetivo*, que deveria ser seguida a risca a fim de que a exposição jornalística pudesse “refletir” os acontecimentos como efetivamente sucedessem. Dessa forma, vemos uma virada paradigmática: *da propaganda à informação*.

A objetividade jornalística não permaneceria tão inabalável no século seguinte. Se durante a institucionalização de um meio de comunicação – a imprensa – os indivíduos foram conduzidos à idéia do poder do jornalismo em apurar de forma fidedigna os fatos sociais, foi precisamente quando da proliferação de diversos meios de comunicação – rádio, televisão, internet... – que a credibilidade do relato jornalístico foi relativizada. Os indivíduos passaram da condição de apenas leitores, para constituírem-se também enquanto ouvintes, telespectadores, internautas... expostos a uma enxurrada de informações que evidenciavam um mundo complexo, onde para cada combinação de determinadas variáveis chegava-se a um resultado (realidade) distinto. A partir daí, elevou-se a consciência de que os fatos

apresentados pela instância jornalística não passavam de constructos, ou seja, discursos erigidos a partir de uma dada perspectiva do mundo concreto.

Importa frisar que a relativização do jornalismo como instância privilegiada de acesso à factualidade cotidiana, é apenas uma das pontas em degelo do iceberg gigantesco do positivismo, que envolve todo um pensamento calcado na inquestionabilidade do conhecimento científico. Com isso, queremos dizer que na caldeira (pós-moderna), onde se encontra em dissolução o discurso jornalístico, também estão os diversos discursos sobre o mundo que se pretendiam absolutos. Foi tal processo geral de desconstrução discursiva que, outrora, chamamos de *ficcionalização*. Fenômeno esse que diz respeito à incapacidade de um discurso se manter como realidade última.

Em relação ao jornalismo, devemos compreender tal ficcionalização a partir de dois aspectos: o primeiro diz respeito, como foi dito acima, à *inserção desse campo no contexto mais geral de relativização* que abrange todas as áreas do conhecimento calcadas numa pretensa *objetividade*⁵⁴; e o segundo evidencia-se através da *dramatização factual*, forma sensacionalista de abordar os acontecimentos, visando o estabelecimento de elos afetivos (não racionais) – já que a razão positivista, expressa através do método objetivo, vem sendo desacreditada – entre indivíduo e jornalismo, fazendo com que esse atinja, em certa medida, efeitos outrora característicos dos textos folhetinesco-melodramáticos. Isso gera, em última instância, uma homogeneização/aproximação estrutural entre as narrativas tidas como ficcionais e aquelas consideradas factuais, amplificando, dessa forma, aquele processo de *relativização*.

A dramatização factual é resultado da lógica mercadológica que tomou completamente a produção midiática. O jornalismo, buscando a máxima lucratividade, passou a utilizar-se de diversos recursos *estéticos* e *narrativos* para amplificar o seu consumo. Depois da emergência do espetáculo televisivo, mesclando entretenimento e informação, o fato em si tornou-se incapaz de despertar o interesse do público. Assim sendo, não restou a instância jornalística outra opção senão também tornar-se espetaculosa. Para utilizar uma expressão de Arbex Jr. (2002), o jornalismo tornou-se o *showrnalismo*. No entanto, “uma das consequências da prática de apresentar o jornalismo como o ‘show-rnalismo’ é o enfraquecimento ou o total apagamento da fronteira entre o real e o fictício” (p. 32).

⁵⁴ Enfatizamos unicamente a relativização dos discursos ancorados na objetividade científica – princípio moderno-positivista –, pois esses foram os últimos a ocuparem a posição de *realidade dominante* – todos os demais já haviam sido rebaixados ao posto de *ficções*. Cf. primeiro capítulo deste trabalho.

Em vias práticas, podemos perceber que *esteticamente* o jornalismo vem se apoiando, de maneira constante, em uma imagética sensacional: os telejornais oferecem efeitos visuais equiparáveis aos produzidos pelos *blockbusters* hollywoodianos e a imprensa, trilhando esse mesmo caminho, passou a organizar-se graficamente de maneira mais dinâmica, esbanjando fotos e ilustrações. Em se tratando da *estruturação da narrativa*, constatamos a busca incessante pelo máximo coloquialismo, além do que contar fatos já não basta, apresentam-se *histórias de vida*. Nesse sentido, observamos que o relato jornalístico vem seguindo, pelo menos em seus traços gerais, o paradigma folhetinesco-melodramático – base de narrativas como as telenovelas. Temos, com isso, um relato jornalístico construído a partir de um *conflito*, geralmente com ares maniqueístas, envolvendo *personagens* – o vilão, a vítima, o justiceiro – e *situações* carregados de dramaticidade. Normalmente as histórias apresentadas, dependendo dos acontecimentos concretos, ora encaminham-se para o *happy end* ora estruturam um desenlace com fins moralizantes.

Tendo apontado a problemática da ficcionalização do jornalismo a partir de seus dois aspectos basilares, a *relativização da objetividade* e a *dramatização factual*, objetivamos, nesse momento, esmiuçá-la. Para tanto, procederemos com a mesma metodologia adotada no capítulo anterior, ou seja, dividiremos nossa exposição em duas etapas: primeiro trataremos do processo de legitimação que levou o jornalismo ao *status* de instância especializada no relato dos fatos cotidianos, almejando compreender a constituição da credibilidade jornalística; seguidamente, nos focaremos sobre o processo de relativização da objetividade do jornalismo, que só poderá ser amplamente apreendido à luz da etapa anterior. Isso significa que é necessário atentarmos para a factualidade jornalística se visamos alcançar, de forma ampla, em que sentido se dá a sua ficcionalização.

3.1. Por um jornalismo factual: sobre fatos e não opiniões

O jornalismo, tal como o concebemos hoje, ou seja, enquanto uma instância especializada na ampla veiculação de informações selecionadas, coletadas e apuradas segundo critérios objetivos, foi constituído ao longo do século XIX, no contexto de uma sociedade industrial crescente, onde vigorava o espírito moderno-positivista. Tal período é considerado um divisor de águas, pois foi nesse momento que o produto jornalístico adquiriu contornos mais informativos, distanciando-se da linha propagandística que até então vinha seguindo. Com isso, almejava-se alcançar um relato factual, em outras palavras, pretendia-se um jornalismo que *refletisse* o mundo.

Em épocas anteriores, a produção jornalística estava subordinada aos ditames dos grupos que detinham o poder, pois os jornais dependiam financeiramente de recursos do Estado. Isso gerava uma circulação de informações totalmente condizentes com o discurso dominante, onde importavam menos os fatos e mais as perspectivas que ajudassem a manter o *establishment*. Nesse sentido, o periódico francês *Mercure Galant*, fundado em 1672, é um ótimo exemplo. Segundo Briggs e Burke (2004, p. 79), essa publicação, normalmente, “incluía relatos, em geral elogiosos, das ações de Luís XIV e das vitórias de seu exército, uma forma de propaganda pela qual o editor recebia polpuda pensão do governo”. Nessa época, não havia nenhuma outra fonte de renda que pudesse trazer aos jornais independência financeira e, conseqüentemente, ideológica. O auto-sustento com base nas vendas estava impossibilitado, pois além dos periódicos estarem circunscritos a uma pequena região, o índice de analfabetismo era bastante elevado, restringindo, assim, o público consumidor. Sobre isso, conclui O’Boyle (*apud* TRAQUINA, 2004, p. 36) que “*só uma sociedade economicamente avançada podia produzir uma imprensa que se auto-financiasse completamente a partir das vendas a um público leitor de massas e de anúncios pagos. [Pois] Sem tal base econômica a imprensa ou não subsistia ou tinha que se apoiar em subsídios políticos*”.

Com o avanço dos processos de industrialização, iniciados na Inglaterra em meados do século XVIII e expandidos ao mundo em princípios do século XIX, e a emergência de uma nova forma de sociedade dita moderna, surge um determinado ambiente tecnológico, econômico e ideológico que leva o jornalismo a uma completa transformação. Uma das primeiras e essenciais mudanças diz respeito à conquista de sua autonomia financeira, que fora propiciada por três fatores básicos. Primeiramente, o *avanço*, em relação ao período anterior, *do nível de escolaridade da população*, o que, em última instância, conduziu *a formação de um público leitor massivo*. Sobre tal contexto, informa-nos Briggs e Burke (2004, p. 194) que “enquanto demandava circulação de informação mais substancial e confiável, tanto por motivos financeiros quanto para o controle dos processos industriais, a industrialização também precisava a longo prazo de um acesso público mais amplo à educação, começando com a escola”. Seguidamente, outro aspecto importante dessa nova conjuntura foi a *chegada das ferrovias*, cuja principal contribuição ao jornalismo impresso foi a oportunidade, sem precedentes, para o *aumento da sua circulação*.

Se antes não havia a possibilidade de expansão comercial, nem um público leitor massivo, fatores imprescindíveis à formação de um jornalismo voltado para o mercado, a situação agora era completamente diferente. Os jornais impressos, enfim, tornaram-se

bastante lucrativos, não apenas para os seus donos, mas também para os que neles anunciavam. Temos aqui explicitado o terceiro fator básico à independência financeira do jornalismo: *as receitas publicitárias*. Sobre isso, Traquina (2004, p. 36-37) enfatiza que “o jornal tornou-se cada vez mais importante como veículo para a publicidade, principalmente a partir do momento em que a publicidade em si se tornou mais central numa economia em expansão”.

O jornalismo, agora em sua nova fase, marcada pelas novas formas de financiamento – as receitas publicitárias e o crescente rendimento com as vendas de jornais –, pôde finalmente despolitizar-se – pelo menos aparentemente –, ou seja, desvinculou-se do necessário apadrinhamento do Estado, o que lhe resultou numa maior autonomia na produção e veiculação de informações⁵⁵. Aos poucos o jornalismo foi deixando de ser essencialmente *propagandístico*, para se tornar mais *informativo*. Temos, então, a afirmação de uma nova ideologia jornalística, que segundo Traquina (2004, p. 50), “pregava que os jornais deveriam servir os leitores e não os políticos, pregava que traziam informação útil e interessante aos cidadãos, em vez de argumentos tendenciosos em nome de interesses partidários, pregava fatos e não opiniões”. Tal ideologia expressava claramente a tendência moderno-positivista, dominante no século XIX, que se alastrou por todas as áreas do conhecimento.

A sociedade industrial havia desencadeado uma nova forma de pensar, científica em suas bases, em contraposição a condição anterior – sociedade medieval –, marcada pelas crenças teológicas: “os cientistas substituem os sacerdotes e teólogos como a categoria social que dá a base intelectual e moral da ordem social” (ARON, 1993, p. 72). A partir do momento em que os homens pensam cientificamente, a maneira com que apreendem a concretude que os cercam é qualitativamente modificada, eles deixam de percebê-la a partir de modelos míticos, passando a abordá-la de forma racionalista utilizando-se de procedimentos objetivos. Esse movimento intelectual fora denominado *Positivismo* por Augusto Comte, sendo suas bases fundamentais a *distanciação científica* e a *separação cultural dos fatos e do valor*.

Acerca das influências positivistas sobre a prática jornalística, Medina nos oferece indícios bem contundentes:

Sempre que o jornalista está diante do desafio de produzir notícias, reportagem e largas coberturas dos acontecimentos sociais, os princípios ou comandos mentais que conduzem a operação simbólica espelham a força da

⁵⁵ É importante perceber que no âmbito mercadológico o jornalismo começou a enfrentar gradativamente uma nova forma de dependência: está cada vez mais sujeito às exigências dos leitores e dos anunciantes (BOURDIEU, 1997).

concepção de mundo positivista. Das ordens imediatas nas editoriais dos meios de comunicação social às disciplinas acadêmicas do Jornalismo, reproduzem-se em práticas profissionais os dogmas propostos por Augusto Comte: a aposta na objetividade da informação, seu realismo positivo, a afirmação de dados concretos de determinado fenômeno, a precisão da linguagem. Se visitarmos os manuais de imprensa, livros didáticos da ortodoxia comunicacional, lá estarão fixados os cânones dessa filosofia. (MEDINA, 2008, p. 25)

O jornalismo, nesse contexto moderno-positivista, vai firmar-se enquanto campo do conhecimento especializado no relato dos fatos cotidianos. Tal condição destinava-o ao cumprimento de um duplo papel social: 1) “vigiar o poder político e proteger os cidadãos dos eventuais abusos dos governantes”; e 2) “fornecer aos cidadãos as informações necessárias para o desempenho das suas responsabilidades cívicas, tornando central o conceito de serviço público como parte da identidade jornalística” (TRAQUINA, 2004, p. 50)⁵⁶.

Para tanto, o jornalismo deveria legitimar-se enquanto uma instância credível, o que o levou a adotar métodos de trabalho que lhe conferissem o aspecto da *objetividade*, ou seja, métodos que respaldassem uma dada descrição dos fatos como a mais próxima possível do concretamente ocorrido. Nesse sentido, quaisquer juízos valorativos deveriam ser evitados, ou seja, seria necessário que o aspecto subjetivo da prática jornalística fosse afastado – para não dizer encoberto – a fim de que seu produto informativo não fosse relativizado. Nas palavras de Galdón López (*apud* BARROS FILHO, 1995, p. 23), “aos informadores, cabia refletir ‘objetivamente’ os fatos, de forma linear, sem interpretações, adjetivações e valorações; não podiam realizar juízos de valor, não podiam opinar”.

Em depoimento do jornalista Lincoln Steffens sobre o período – década de 1890 – em que atuou no periódico *New York Evening Post*, encontramos uma descrição exemplar da postura que era esperada de um profissional de imprensa frente aos fatos: “Os repórteres tinham de informar sobre a notícia que ocorria, fazendo-o como máquinas sem preconceitos,

⁵⁶ O jornalismo, ao assumir esse duplo papel no complexo social, integra-se ao conjunto de instituições de caráter ideológico que exerce o que Augusto Comte denominou de *Poder Espiritual* – aí estão inseridos, também, os filósofos, os pensadores, os sacerdotes, os artistas... Para esse pensador, a sociedade moderna era regida por dois poderes, a saber, o *Temporal* e o *Espiritual*. O primeiro, de natureza *material e pragmática*, seria responsável pela manutenção física da sociedade, correspondendo à função exercida pelo Estado. No entanto, é possível que esse se desvie de seus fins: em vez de trabalhar em prol da coesão e do bem-estar social, pode seguir os rumos da opressão com objetivos escusos. É nesse momento onde se faz presente o Poder Espiritual, órgão responsável ao mesmo tempo pela fiscalização, pela sanção e pela moderação do Poder Temporal. E mais, como *provedor ideológico* da sociedade, a ele cabe preservar os valores sociais, ensinando e aconselhando os indivíduos nas interações que mantém uns com os outros. É certo dizer, ainda, que as concepções gerais que permeiam o conhecimento humano sobre a realidade emanam dessa instância. Cf. COMTE, Auguste. Catecismo positivista. In: _____. *Auguste Comte: Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 117-318 e ARON, Raymond. Augusto Comte. In: _____. *As etapas do pensamento sociológico*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 69-128.

cor ou estilo; todas iguais. O humor ou qualquer outro traço de personalidade em nossos artigos era detectado, refutado e suprimido” (*apud* BARROS FILHO, 1995, p. 23). Em suma, a intenção era firmar o jornalismo como “espelho” dos fatos.

Interessa observar que essa forma de pensar o jornalismo está estritamente vinculada à formação de um novo grupo de intelectuais: os *jornalistas*. Esses reivindicaram para si o monopólio de um dado conhecimento, a saber, a capacidade de *definir, selecionar, apurar, produzir e veicular* o que seria considerado como a matéria-prima do jornalismo: a *notícia*. O processo de profissionalização da prática jornalística se deu com base em dois fatores: o surgimento dos clubes, associações e sindicatos de jornalistas, e principalmente o desenvolvimento da formação e ensino superior em jornalismo (TRAQUINA, 2004). A partir desse último, vê-se legitimado um quadro de preceitos e técnicas específicas que serviu de alibi ao jornalista na defesa de sua qualidade de mediador entre o indivíduo e o acontecimento. Recuperando uma expressão de Bourdieu, temos um *campo jornalístico* baseado

Em um conjunto de pressupostos e de crenças partilhadas (para além das diferenças de posição e de opinião). Esses pressupostos, os que estão inscritos em certo sistema de categorias de pensamento, em certa relação com a linguagem, [...] estão no princípio da seleção que os jornalistas operam na realidade social, e também no conjunto das produções simbólicas. (BOURDIEU, 1997, p. 67)

De maneira geral, podemos apontar as seguintes prerrogativas e diretrizes prescritivas que dotaram o jornalismo de uma aparente objetividade: *liberdade de expressão, independência, imparcialidade, veracidade, eqüidistância e exatidão*. Sucintamente, compreendamos um pouco de cada um desses pontos.

A **liberdade** na veiculação de informações pode ser considerada o pré-requisito essencial à prática jornalística. Se os objetivos básicos do jornalismo são conduzir os indivíduos ao conhecimento dos fatos que os circundam e tornar manifestas as ações dos que detêm o poder, visando cercear-lhes os abusos, então é inconcebível que haja nesse processo qualquer tipo de censura⁵⁷. Assim como nos diz Traquina (2004, p. 23), “o jornalismo sem liberdade ou é farsa ou é tragédia”.

⁵⁷ Segundo a doutrina comtiana, uma plena *liberdade de exposição*, e mesmo de discussão, é *indispensável*, sendo essa a garantia única contra toda tirania retrógrada. Por isso, o regime positivo a exigirá sempre, enfatizando que “as únicas restrições normais dessa liberdade fundamental devem resultar da opinião pública, a qual, em virtude de uma sábia educação universal, repelirá espontaneamente as teses contrárias às suas convicções quaisquer” (COMTE, 1978, p. 283).

Para que possa exercer plenamente tal liberdade, é necessário que a atividade jornalística esteja totalmente desvinculada do poder político e dos interesses privados, isto é, ela deve prezar por sua **independência**⁵⁸. Essa só pode existir totalmente, a partir do momento em que o jornalismo dispõe de bases econômicas suficientes que o tornem capaz de dispensar qualquer tipo de subvenção. Pois, como afirma Bahia (1990, p. 11), “uma imprensa dependente, manobrada por interesses obscuros, não pode ser confiável”.

Livre e independente, o jornalismo agora pode buscar, através de suas práticas, firmar sua *credibilidade* frente à sociedade. Para isso, será necessária uma determinada postura frente aos fatos, ambicionando abordá-los o mais fielmente possível. Um primeiro passo, nesse sentido, é a busca pela máxima **imparcialidade**, que se traduz na obtenção de variados ângulos sobre um dado acontecimento, facilitando, assim, a sua reconstituição. Isso expressaria, de certa maneira, a incessante busca do jornalismo pela verdade, ou seja, sua **veracidade**. Dessa forma, caberia ao jornalista questionar sempre os fatos em busca de suas diferentes versões, pois, como ressalta Bahia (1990, p. 13), “nada mais longe da veracidade, [...] que a visão superficial do acontecimento”. Tal procedimento, em última instância, isenta o jornalista de qualquer acusação de direcionamento partidário do relato noticioso, protegendo, assim, sua objetividade: “apresentando ambas as versões de um fato [exposição de possibilidades conflituosas], a da fonte ‘A’ [...] e a da fonte ‘B’ [...], o jornalista pode, então, reivindicar que foi ‘objetivo’ porque apresentou ‘ambos os lados da história’ sem favorecer qualquer indivíduo ou partido político” (TUCHMAN, 1972, p. 665).

Ainda no que se refere à constituição de um jornalismo objetivo, a **eqüidistância** lhe é um sustentáculo primordial, pois essa evidencia o necessário desvinculo emocional entre o jornalista e o objeto de sua observação, tendo em vista que a notícia não pode ser afetada por preconceitos e interesses particulares. Para que tal distanciamento seja percebido pelos indivíduos – garantindo, portanto, a credibilidade jornalística –, a **exatidão** na exposição das informações é indispensável. Em linhas gerais, como expõe Bahia (1990, p. 17), o dever do jornalista de informar com exatidão “corresponde ao seu compromisso com a verdade, isto é, desprezar os rumores para afirmar unicamente aquilo de que se tenha certeza”. Evidencia-se aí a extrema necessidade de uma criteriosa apuração dos dados e de uma constante avaliação

⁵⁸ A *independência* do Poder Espiritual em relação ao Temporal é, para Augusto Comte (1978), uma condição *sine qua non* à *ordem social*. Tendo em vista que, caso o primeiro se submetesse ao segundo, então, tornar-se-ia *corrupto*, em sentido inverso, se passasse a exercê-lo, tornar-se-ia *opressor*, pois impassível de crítica. Assim, para que haja uma efetiva condição de independência, deve ocorrer a plena separação entre tais poderes: ao Temporal cabe única e exclusivamente a manutenção da ordem e o provimento material da sociedade, enquanto que ao Espiritual reserva-se a condução mais geral dos rumos sociais – a partir de uma influência ideológica sobre a opinião pública –, bem como a mais ampla possibilidade de crítica à ação governamental.

das fontes a fim de que uma notícia precisa e coerente seja elaborada. Inclusive, lembra Tuchman (1972), o jornalista pode, em certas ocasiões, obter evidências suplementares que dêem suporte ao seu relato. Tais evidências são “fatos” adicionais que são *comumente aceitos como realidade* e que ao serem citados oferecem uma certa garantia a notícia.

A exatidão exigida da notícia pode ser considerada o resultado mais evidente da influência positivista sobre o jornalismo. Ao considerar unicamente a materialidade da informação, ou seja, sua factualidade, em detrimento de quaisquer especulações subjetivas, o jornalismo afirma sua objetividade e aponta para sua *finalidade pragmática*: somente interessa levar aos indivíduos informações que os ajudem a situar-se concretamente no mundo, ou seja, conhecimentos úteis que sirvam de base para suas ações⁵⁹. Dito isso, podemos dizer que ser exato no jornalismo seria privilegiar certos elementos da informação que a tornaria objetivamente completa: “quem”, “quê”, “quando”, “onde”, “porquê” e “como”. Esses foram considerados os seis ingredientes materiais básicos à estruturação de um relato noticioso. Dessa forma, “se o jornalista puder afirmar que abordou as ‘coisas mais materiais’, então ele pode reivindicar que foi ‘objetivo’” (TUCHMAN, 1972, p. 670).

Essa nova forma de se fazer jornalismo – enfatizando a informação e não a opinião – se concretizou na chamada *penny press*, formada por jornais que se diferenciavam do restante dos periódicos devido ao seu baixo custo e, conseqüentemente, grande circulação, pois se direcionavam a uma ampla faixa de consumidores, abrangendo desde classes de baixa renda até a elite econômica. Alguns dos primeiros periódicos a surgirem dentro desse formato foram: *The Sun* (1833) e *The New York Herald* (1835) nos Estados Unidos; na Inglaterra encontramos *The Daily Telegraph* (1855) e *Pall Mall Gazette* (1865); e na França tivemos *Le Petit Journal* (1863) e *Le Matin* (1882)⁶⁰. Esse último, em seu primeiro número, fez um anúncio bastante sugestivo, através do qual podemos perceber claramente a tônica desse novo jornalismo: “[*Le Matin*] será um jornal que não terá nenhuma opinião política, que não estará enfeudado a nenhum banco, que não venderá o seu protagonismo a nenhum assunto:

⁵⁹ Segundo Aron (1993, p. 108), “a ciência de Augusto Comte não é uma busca de explicações últimas, não pretende atingir as causas. Ela se limita a constatar a ordem que reina no mundo, menos por curiosidade desinteressada para com a verdade do que para ter condições de explorar os recursos que nos oferece a natureza, e para por ordem em nosso próprio espírito”. Nesse sentido, a ciência de Comte destina-se à práxis. Dessa forma, numa perspectiva comtiana aplicada ao jornalismo, “a investigação científica só é positiva se o pesquisador opera com o que é. Renuncia, então, à origem e ao destino, não se volta para os dados absolutos, mas para os relativos à organização e à situação observadas” (MEDINA, 2008, p. 19).

⁶⁰ Para mais informações sobre a importância desses jornais na formação do novo paradigma jornalístico – fatos e não opiniões – cf. BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Op. cit.; TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo: por que as notícias são como são*. Florianópolis: Insular, 2004.

será um jornal de informações telegráficas, universais e verdadeiras” (apud TRAQUINA, 2004, p. 71).

Quando a televisão surgiu com suas imagens absurdamente realísticas, o culto a objetividade ganhou um novo impulso. Os jornais televisivos ampliaram sobremaneira as possibilidades de apreensão dos fatos, esses agora eram expostos num *continuum* imagético que os tornaram aparentemente inquestionáveis. Como enfatiza Bahia (1990, p. 152), “a notícia na TV ganha em relação à imprensa e ao rádio elementos de comprovação que reduzem ao mínimo ruído ou distorção”. Em outras palavras, “a tecnologia do meio facilita um padrão de veracidade que dificulta o desmentido, conjugando som e imagem a um grau resistente às deturpações”. Por essa razão, a televisão foi considerada uma lente onipresente e onividente capaz de captar o mundo e evidenciá-lo fielmente numa tela. Vê-se, assim, a metáfora do espelho materializar-se no iconoscópio.

Quando compara a televisão às demais mídias, Bahia (1990, p. 148-149) demonstra um aspecto de extrema importância: “nos meios impressos e no rádio, a credibilidade é um efeito que se limita ao relato; neles, contar o fato é o suficiente, desde que veraz e exato. Na televisão isso só é possível mostrando o fato. A credibilidade depende de um elemento essencial – o testemunho, que se traduz na presença e não numa referência qualquer”. Nesse sentido, completa o autor que é “graças precisamente à natureza testemunhal da notícia na televisão, [que] a entrevista do telejornalismo é mais convincente que da imprensa ou a do rádio”. Isso expressa claramente o dito comum de que “uma imagem vale mais do que mil palavras”. Inclusive, essas só são utilizadas no âmbito televisivo com o intuito de complementar a imagem, por isso que normalmente os textos escritos (para serem falados) em TV são curtos e diretos, não podendo redundar em relação à informação que já está sendo imagneticamente exposta.

Em suma, a natureza da imagem televisiva amplificou extraordinariamente a sensação da concretude sendo evidenciada “nua e crua”. Ela possibilitou ao jornalismo conceber um produto noticioso calcado numa forma específica de exposição dos fatos que modificou qualitativamente a relação do público com o acontecimento mediado: enquanto *leitor*, o indivíduo só pode reconstruir mentalmente, a partir de dada descrição, uma determinada situação, mas como *telespectador*, é-lhe dada a oportunidade de observá-la – e, assim, experienciá-la – através das lentes de uma câmera. Ou seja, com a televisão o efeito de *proximidade* foi elevado a níveis nunca antes alcançados. Isso nos leva a compreender o sugestivo comentário do periódico *Daily Mirror* (apud BRIGGS; BURKE, 2004, p. 248), em

1950, que expressa bem o impacto causado por essa, até então, nova mídia: “se você deixar um aparelho de televisão entrar por sua porta, a vida jamais será a mesma”.

Se, num primeiro momento, a televisão foi encarada como a mais objetiva forma de se abarcar o mundo, esse entusiasmo não iria durar muito. Constatou-se logo cedo que, apesar da prerrogativa que esse meio detinha em suscitar, junto ao seu público, credibilidade às imagens que divulgava, não havia, contudo, qualquer garantia de que essas imagens correspondiam efetivamente ao dado concreto. Mesmo que a seqüência imagética fosse dotada de ampla legibilidade e que nela se constatasse a sincera tentativa de abarcar uma dada situação, essa sempre seria perspectivada. Tal condição foi evidenciada a partir das contradições constatadas entre os diversos noticiários, no que se refere ao relato dos fatos – ou seja, as distintas visões que sobre esses eram divulgadas –, que antes passavam despercebidas quando se tratava dos meios impressos, mas que agora se tornaram evidentes e insuperáveis no âmbito televisivo graças à potência imagética. Assim, apesar de, num primeiro momento, a televisão ter parecido amplificar a objetividade da informação, o que de fato aquela veio, posteriormente, a essa acarretar foi a sua relativização, devido ao caráter dubiamente explícito da imagem que veicula: *explicita aquilo que mostra, mas ao mesmo tempo, explicita que nem tudo pode mostrar*.

Mesmo não abarcando a concretude em sua totalidade, a televisão evidenciou a impossibilidade de tal feito. Essa constatação foi confirmada com o surgimento de novos meios, como a internet, sendo tal proliferação midiática – proliferação das imagens do mundo – uma das causas primeiras daquilo que chamamos de *ficcionalização*, isto é, a relativização de todos os discursos sobre o mundo. Isso significa que o edifício moderno-positivista está se ruindo, todas as pretensões de caráter objetivista perderam força, pois se chegou à conclusão de que não existe apenas uma realidade acerca do mundo, mas sim diversas realidades, já que é impraticável uma aproximação completamente desinteressada sobre a concretude que nos cerca. Nesse sentido é que se fala de *crise dos paradigmas*, contexto que abarca também o jornalismo e *soi-disant* factuality.

Em torno disso, daremos seqüência à nossa exposição abordando os seguintes pontos: a) num sentido mais amplo, trataremos das implicações do processo de ficcionalização sobre o jornalismo; e b) em específico, analisaremos as relações existentes entre o que chamamos de *dramatização factual* e a relativização mais geral do jornalismo enquanto instância credível de veiculação dos acontecimentos cotidianos.

3.2. Ficcionalizando o jornalismo

Quando, anteriormente, falamos que a legitimidade do jornalismo enquanto instância factual foi resultado de uma prática profissional alicerçada em prescrições erigidas sob a égide do Positivismo, estávamos evidenciando uma relação de condicionamento daquela em relação a esse. Tal vínculo nos levou a conjecturar que a relativização do discurso jornalístico está, em consequência, estritamente ligada aos abalos sofridos pelo edifício positivista a partir de meados do século XX.

O crescente descrédito na pretensa objetividade científica levou à relativização de todos os discursos que sobre essa se apoiavam. Os paradigmas moderno-racionalistas, de aspiração absolutista, que se colocavam como meio inquestionável de acesso ao concreto, dentre os quais está inserido o relato noticioso – que se julgava prezar por uma descrição fiel dos acontecimentos (reflexo dos fatos) –, foram *ficcionalizados*, ou seja, desceram do *status de narrativas dominantes* para a condição de *narrativas possíveis*.

Como vimos no início desse trabalho, tal processo de *ficcionalização* muito se deve a multiplicação das vias de acesso ao mundo que se materializam através dos meios de comunicação, esses podem ser considerados sua mola mestra, pois, de maneira crescente, têm evidenciado sobremaneira variadas perspectivas acerca do concreto. Mais que isso, tais perspectivas são encaradas pelos indivíduos como igualmente admissíveis. A televisão, nesse contexto, deve ser apreendida como a pedra angular, pois sua estruturação imagética em muito contribuiu para uma nivelação das diversas narrativas no que se refere aos seus níveis de credibilidade: as imagens televisivas têm tamanha capacidade de criar um *efeito de real* que efetivamente são capazes de proporcionar a qualquer narrativa um caráter de veridicidade. Em última instância, o que a televisão gerou foi a descrença numa *realidade* única, pois suas imagens nos levaram a diversas *realidades*.

Ao atentarmos para os efeitos dessa potência imagética sobre o jornalismo, dois aspectos se sobressaem. O primeiro diz respeito a já mencionada relativização da objetividade jornalística, a qual se observou não ser capaz de oferecer nenhuma garantia à constituição de um relato fiel dos acontecimentos. O segundo se refere à espetacularização da narrativa noticiosa, evidenciada através da *dramatização factual*. A seguir, discutiremos, em pormenores, tais aspectos que, juntos, estão na base do que consideramos ser a *ficcionalização do jornalismo*.

3.2.1. Era uma vez a objetividade jornalística...

Nesse momento, não nos interessa uma discussão epistemológica sobre a aplicabilidade da objetividade na prática jornalística, nem muito menos se o produto noticioso reflete fielmente os fatos que relata. Interessa-nos, sim, perceber até que ponto a narrativa que aí se constrói consegue efetivamente convencer os indivíduos de que a concretude está sendo exposta em toda sua factualidade – a meta é atingir o *efeito de real*. Assim procedemos, pois acreditamos que a relativização da credibilidade do jornalismo está mais relacionada ao enfraquecimento do consenso social em torno da objetividade do que à inequívoca incapacidade dessa instância em apreender, na sua totalidade, os acontecimentos.

Importa considerar que são alheios aos indivíduos os métodos de apuração dos fatos empregados pelo jornalismo, situação essa que nos conduziu à constatação do quão improvável é o questionamento da objetividade a partir de um olhar crítico do sujeito para tais procedimentos. Agora se considerarmos a pragmática da recepção, tal questionamento torna-se procedente: a dúvida sobre um dado relato só surge quando esse é confrontado com outro relato de mesmo objeto, cujo enfoque lhe seja discordante. Noutras palavras, o indivíduo só se interroga sobre a validade de uma dada realidade na medida em que tem acesso a uma outra tão convincente quanto aquela.

Outrora, quando era escasso e restrito o acesso a variadas fontes de informações, tornava-se mais fácil conduzir os agentes sociais à *consonância* em torno de uma dada perspectiva do mundo. Estamos nos referindo à formação de um *senso comum* que serve de referência em relação à qual toda nova informação é confrontada. O relato jornalístico contribui em muito para a formação de tal repertório social, no entanto é obrigado a adequar-se constantemente a esse para não cair em contradição, pois expectativas já foram geradas. Quando falamos *adequação*, estamos nos referindo às *escolhas* temáticas, sintáticas e lexicais efetuadas pelo jornalismo no âmbito daquilo que os indivíduos entendem como sendo o mundo concreto, gerando, assim, um processo de *identificação*. Em outras palavras, a notícia, ao se adequar as expectativas do público, evidencia uma realidade com a qual esse se sente familiarizado e que, para ele, figura a única possível.

Podemos deduzir, a partir dessa constatação, que a objetividade do jornalismo é alcançada quando uma notícia consegue levar os seus consumidores à percepção de que aquilo que se mostra corresponde fielmente aos acontecimentos concretos, sendo tal feito possível através do recurso da *verossimilhança*. Quando essa é plenamente alcançada pela narrativa noticiosa, os fatos aí expostos são sentidos como óbvios, indicando que as marcas

das escolhas arbitrárias feitas pelo jornalista foram perceptivelmente abstraídas pelos receptores, ou seja, *a autoria foi suprimida*. Barros Filho (1995, p. 76) nos resume tal situação enfatizando que “elementos formais e de conteúdo do produto mediático informativo fazem crer na ausência (aparente) do autor-codificador, que faz crer na objetividade (aparente), que, por sua vez, faz crer na mídia como ‘espelho’ da realidade [leia-se mundo concreto], e assim sucessivamente”. Nesse sentido, “o efeito real, enquanto ilusão causada pelo trabalho de formalização simbólica, será tanto mais perceptível quanto menos evidente for a mediação do autor” (p. 72).

É justamente esse *autor* que no contexto atual se mostra tão *presente*, evidenciando, desse modo, a *subjetividade* intrínseca da narrativa jornalística. Contrariamente ao que se pode pensar, a percepção de tal presença não se deve necessariamente ao descuido do produtor em relação à verossimilhança do enunciado, mas a alta exposição do receptor a variados e distintos enunciados, igualmente verossímeis, que o conduz a duvidar dos fatos, ou melhor, dos enquadramentos apresentados. Vemos, com isso, a objetividade do enunciado entrar em processo de erosão, pois foi evidenciada a sua qualidade de constructo subjetivo.

Com efeito, o que as diversas tecnologias comunicacionais proporcionaram foi a evidenciação da multiplicidade de pontos de vista possíveis sobre o mundo, todos com igual potência de veridicidade, levando, assim, os indivíduos a questionar a credibilidade de um discurso absoluto em relação à concretude que os rodeia. Dessa forma, o *consenso* de outrora foi esfacelado. Não existe mais a crença numa descrição plena dos fatos, estado no qual o jornalismo se apoiava para apregoar uma dada perspectiva acerca dos acontecimentos cotidianos como a única possível. É nesse sentido que o relato jornalístico experimenta a descrença, por parte da sociedade, na sua objetividade. Isso conforma, em certa medida, com a seguinte afirmação de Bourdieu (1998, p. 8): “a objetividade do sentido do mundo define-se pela concordância das subjetividades estruturantes (senso = consenso)”. Em suma, quando é abalado o consenso que sustentava apenas uma única visão sobre o concreto como a efetiva, tem-se ameaçado o mérito da objetividade. Isso significa justamente que foi evidenciada a condição subjetiva das narrativas do mundo.

Importa lembrar que não é apenas o campo jornalístico que tem relativizada a sua objetividade, até porque esse atributo não lhe é exclusivo, muito pelo contrário, pois, como vimos, o jornalismo foi apenas mais um dentre tantos outros campos do conhecimento que tomaram para si tal prerrogativa. É a objetividade enquanto meio indubitável de abordagem do mundo que está sendo questionada devido à evidenciação da potência subjetiva,

ocasionando, portanto, a *crise dos paradigmas*. Nessa situação, todos os discursos estão nivelados na escala da credibilidade, todos, em certa medida, tornaram-se *ficções*.

Esse processo de *ficcionalização* trouxe um grande problema para o jornalismo: se a maior atratividade do produto noticioso era sua (auto-imputada) factualidade, ou seja, sua (pretensa) capacidade de mostrar os acontecimentos em toda sua concretude, como será possível para ele manter seus consumidores se tal atributo lhe foi desmerecido? O caminho para o jornalismo parece ter sido a transformação da notícia em espetáculo, pois diante da impossibilidade de manter o público pela *racionalidade* (objetividade) dos *factos*, só lhe restou seduzi-lo através da *emocionalidade* (subjetividade) da *dramatização factual*.

3.2.2. Por um jornalismo emocional: dramatizando o fato⁶¹

Ao apregoar que a partir do século XX o imaginário passou a predominar nas produções culturais, inclusive nos domínios que antes pareciam unicamente destinados à informação, Morin (1997) indiretamente evidenciava a vitória da subjetividade sobre a objetividade. Nesse novo contexto, o relato jornalístico que antes encobria a sua condição de constructo subjetivo, proclamando-se fiel aos acontecimentos, agora a extrapola através da *dramatização factual*, ou seja, a informação pura e simples já não tem vez, o que realmente importa é a *encenação* da informação com vistas a obter a máxima atenção do público. Isso significa que o *autor*, cuja presença evidencia o caráter subjetivo da narrativa, outrora ofuscado pela resplandecência do fato, voltou a brilhar pela sua criatividade dramatúrgica.

Vemos surgir, então, um novo produto noticioso: o *fait divers*. Podemos entender esse como um relato de acontecimentos enquadrados num enfoque *sensacionalista*. Segundo Meyer,

A narrativa do *fait divers* visa essencialmente provocar reações subjetivas e passionais no leitor-ouvinte [acrescente-se aqui telespectador]. Tende a abolir a distância que o separa do acontecimento e dar-lhe a ilusão de que participa ele próprio da ação.

Funcionando como um romance, o relato [...] convida o leitor a participar por meio da imaginação das situações descritas e a se identificar com os personagens cujas aventuras acompanha. (MEYER, 1996, p. 100)

⁶¹ Como apontamos no primeiro capítulo, o conceito moriniano de *vasos comunicantes* apresenta dois aspectos: uma ficção que almeja a realidade e uma realidade que se espelha na ficção. O primeiro foi analisado quando abordamos o processo de *factualização da telenovela*. Já o segundo trataremos a partir de agora, enfocando o jornalismo através do que consideramos conveniente chamar de *dramatização factual*.

Essa formatação noticiosa foi aos poucos ganhando espaço nos jornais, a princípio sendo rechaçada por uma imprensa dita séria, mas que aos poucos não pôde abstrair-se diante de uma tendência que se mostrava como o único caminho possível à sobrevivência econômica. Podemos conjecturar que a grande aceitação social do *fait divers* diz respeito ao fato de que se tratava em suma de “uma informação que apazigua e suscita a curiosidade de um público para quem o ‘excesso’ visceral do melodrama sempre foi ‘natural’” (MEYER, 1996, p. 224-225).

Nesse sentido, encontramos em Lippmann (*apud* BRIGGS; BURKE, 2004, p. 209) uma sugestiva afirmação que aproxima as motivações dos indivíduos para o consumo de um jornal daquelas que os conduzem ao gosto por uma ficção como a telenovela, por exemplo. De acordo com esse autor, muitas pessoas adquirem um jornal “porque suas próprias vidas são tão desinteressantes que elas desejam uma emoção vicária, a leitura sobre um conjunto de pessoas imaginárias cheias de vícios magníficos com os quais, em suas fantasias, possam se identificar”. Morin (1997, p. 100), no mesmo rumo da identificação, nos oferece uma outra perspectiva. Para ele, os indivíduos se sentem atraídos pelo *fait divers*, pois esse oferece narrativas que “afirmam a presença da paixão, da morte e do destino, para o leitor que domina as extremas virulências de suas paixões, proíbe seus instintos e se abriga contra os perigos”. Independente de qual seja dentre esses caminhos o que conduz à necessidade por parte dos sujeitos de narrativas sensacionais, o que fica evidente é que os vínculos entre o jornalismo e os indivíduos deixaram de ser (aparentemente) racionais – objetivos – para efetivarem-se com base nos afetos – subjetivos.

O que se percebe nessa relação é uma troca, no sentido mais economicista do termo: o jornalismo oferece aventuras factuais a um público sedento por fortes emoções. Evidencia-se, a partir daí, a orientação mercadológica⁶² subjacente à produção noticiosa, presente desde o processo de seleção dos fatos a serem noticiados até a veiculação da narrativa. Não que anteriormente o jornalismo não estivesse a ela atrelado, mas a aparente objetividade desse campo dava a sensação de que todas as informações divulgadas tinham por fim única e exclusivamente o *interesse público* em torno de um relato completo dos acontecimentos. Na verdade, os interesses que sempre vigoraram no âmbito da produção jornalística, desde que essa se voltou ao mercado – lembramos aqui a necessidade da instituição jornalística em se autofinanciar visando à desvinculação dos subsídios políticos –, foram os econômicos.

⁶² Como enfatiza Bourdieu (1997, p. 37), “há, hoje, uma ‘mentalidade-índice-de-audiência’ nas salas de redação, nas editoras etc. Por toda parte, pensa-se em termos de sucesso comercial. [...] Hoje, cada vez mais, o mercado é reconhecido como instância legítima de legitimação”.

Temos, então, menos a preocupação em informar o público do que em seduzi-lo. A via melodramática parece ter sido o caminho mais promissor nesse sentido, o que explica a seguinte afirmação de Morin (1997, p. 100): “a imprensa seleciona as situações existenciais carregadas de uma grande intensidade afetiva (as crianças mártires apelam para a afetividade materna, os crimes passionais apelam para a afetividade amorosa, os acidentes apelam para o *pathos* elementar)”. Bourdieu corrobora tal pensamento ao afirmar que

Os jornalistas, *grosso modo*, interessam-se pelo excepcional, pelo que é excepcional *para eles*. [...] Eles se interessam pelo extraordinário, pelo que rompe com o ordinário, pelo que não é cotidiano – os jornais cotidianos devem oferecer cotidianamente o extra-cotidiano, não é fácil... Daí o lugar que conferem ao extraordinário ordinário, incêndios, inundações, assassinatos, variedades. (BOURDIEU, 1997, p. 26-27)

Importa ressaltar que esse estilo *fait divers*, mesmo que de forma espetacularizada, continua a oferecer aos indivíduos aquilo que seria a proposta inicial do jornalismo, a saber, a exposição dos acontecimentos cotidianos. Em outras palavras, trata-se ainda de um relato sobre fatos concretos só que agora selecionados e formatados segundo critérios sensacionalistas. Busca-se, enfim, ofertar aos indivíduos o mundo com ares de sonho, de tragédia, de romance... Como diz Walter Benjamin (*apud* Meyer, 1996, p. 224), “injetar o veneno da sensação à experiência vivida, quase por via endovenosa”. É nesse sentido que ocorre a *dramatização factual*. Para tentarmos abarcar tal processo, nos valeremos de algumas categorias anunciadas por Morin (1997):

a) O *human touch*, o *human interest* ou sobre aquilo que desperta o interesse do público:

Na prática daquilo que se compreendia como objetividade jornalística, os fatos eram selecionados segundo a *importância* que possuíam no contexto mais geral dos acontecimentos cotidianos. Tal importância era medida pela *posição hierárquica* dos indivíduos, países ou instituições relacionados ao episódio em questão, pela *quantidade de envolvidos*, pela *proximidade* – geográfica, temporal, política, social, cultural, etc. – do fato em relação ao público para o qual seu relato seria destinado... enfim, por fatores associados à idéia de *interesse público*.

Num contexto de dramatização, o que se percebe é uma inversão dos valores jornalísticos: resulta menos relevante o impacto político, econômico, social e cultural do acontecimento – *é do interesse público* –, do que a sua capacidade em estimular a curiosidade dos indivíduos, prendendo-lhes a atenção – *desperta o interesse do público*. Segundo Morin

(1997, p. 100), a informação privilegiada no *fait divers* é aquela que “infringe a ordem das coisas, viola os tabus, compele ao extremo a lógica das paixões”. Enfim, o fato selecionado será aquele que possa ser *comovente, sensacional, excepcional*.

“É esse universo de sonho vivido, de tragédia vivida e de fatalidade que valorizam os jornais” (Ibidem): a morte de Lady Diana, evento transformado por toda imprensa internacional num grande espetáculo trágico, que rendeu meses de especulação sobre as causas, os envolvidos, os possíveis responsáveis pelo suposto acidente de carro que vitimou a Princesa de Gales⁶³; a enchente ocorrida em Santa Catarina entre os meses de novembro e dezembro de 2008, que resultou em diversas mortes e deixou diversos desabrigados⁶⁴; o escândalo envolvendo a atriz Suzana Vieira e seu ex-conjuge, Marcelo Silva, o qual, pouco tempo após a separação – motivada pela infidelidade dele para com ela –, morreu por overdose⁶⁵. Esses são apenas alguns exemplos de fatos considerados altamente relevantes à cobertura jornalística.

b) A vedetização do personagem ou notabilização do sujeito com vistas à otimização dos processos de projeção-identificação: Ressaltamos inicialmente que a personagem é uma instância presente em qualquer narrativa, seja essa considerada ficcional ou factual. Para o campo do jornalismo, isso significa dizer, nas palavras de Motta (2005, p. 58), que “a reprodução da pessoa física no jornal não é a própria pessoa, é uma imagem da pessoa, uma imagem lingüisticamente construída, que ressalta certas características e ignora outras”. É justamente durante esse processo de formatação do personagem que se efetua a sua *vedetização*.

Ou seja, considera-se aqui *como* os indivíduos passam do mundo concreto ao universo da narrativa jornalística: selecionado o fato carregado de grande intensidade afetiva, decorrentemente são destacados dele os personagens afetivamente significativos, realçando-lhes seus aspectos mais passionais. Nesse sentido, vemos freqüentemente surgir uma situação de polarização, onde são confrontados protagonistas e antagonistas, o bem contra o mal. Tal condição dota a realidade apresentada pela narrativa jornalística de um maior peso dramático, num constante esforço por enlevar o público.

⁶³ Cf. VEJA. São Paulo: Abril, n. 36, ed. 1512, 10 set. 1997. (Manchete: A princesa do povo). Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/100997/sumario.html>>. Acesso em: 14 mar. 2009.

⁶⁴ Cf. PAULIN, Igor; TEIXEIRA, Duda; EDWARD, José. O horror diante dos olhos. Veja, n. 48, ed. 2089, 3 dez. 2008. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/031208/p_084.shtml>. Acesso em: 14 mar. 2009.

⁶⁵ Cf. MELO, Mauricio. Escândalo, pó e morte. Veja, n. 50, ed. 2091, 17 dez. 2008. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/171208/p_132.shtml>. Acesso em: 14 mar. 2009.

Lembremos, por exemplo, do “caso Richthofen”, amplamente discutido pelas diversas mídias brasileiras, que tratava do assassinato do casal Manfred e Marísia Richthofen, arquitetado e executado pela sua própria filha, Suzane, com a ajuda do namorado Daniel e do irmão dele, Cristian. Para compreendermos um pouco da construção do personagem no campo jornalístico, tomaremos para análise duas matérias subseqüentes publicadas pela revista Veja, entre 13 e 20 de novembro de 2002, sobre o caso acima citado. Seguem-se trechos...

...sobre Suzane Richthofen:

O que transformou uma banal desavença familiar num crime odioso foram a vida dupla de Suzane e seu envolvimento com o mundo de delitos e drogas dos irmãos Daniel e Cristian. [...] Suzane estudou numa escola de elite e cursava o 1º ano de direito na Pontifícia Universidade Católica. Tinha um carro novo, que ganhou de presente do pai, uma mesada generosa e passava as férias com a família na Europa.

[...]

A princípio os pais de Suzane não se opuseram ao relacionamento [dela com Daniel]. Eles demoraram cinco meses para perceber que a filha gastava muito dinheiro com o namorado, que não trabalhava nem estudava. Desconfiavam ainda que a moça consumisse drogas em sua companhia.

[...]

Dois meses atrás, Daniel e Suzane decidiram matar o casal e aproveitar a herança para viver juntos. Suzane então fingiu ter rompido o namoro. A jovem se reaproximou dos pais [...]. Infelizmente, era apenas uma parte do plano para assassinar os próprios pais.⁶⁶

Na semana passada, a reconstituição do crime mostrou que, apesar de não se encontrar no quarto no momento em que seus pais estavam sendo mortos a golpes de barras de ferro pelo namorado dela, Daniel Cravinhos de Paula e Silva, e pelo irmão deste, Cristian, foi Suzane quem coordenou toda a operação. Ela colocou os rapazes para dentro da casa, providenciou as luvas cirúrgicas e meias-calças usadas no crime e deixou sacos de lixo na escada para facilitar o trabalho dos dois. Também orientou Cristian a pegar o revólver 38 do pai, escondido em um compartimento secreto do armário do quarto, pegou a maleta em que ele guardava dinheiro e revirou a biblioteca para simular um assalto.⁶⁷

...sobre os irmãos Daniel e Cristian:

⁶⁶ CARELLI, Gabriela; ZAKABI, Rosana. Ela matou os próprios pais. *Veja*, n. 45, ed. 1777, 13 nov. 2002. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/131102/p_108.html>. Acesso em: 12 mar. 2009.

⁶⁷ ZAKABI, Rosana; BRASIL, Sandra. Pareciam tão normais. *Veja*, n. 46, ed. 1778, 20 nov. 2002. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/201102/p_052.html>. Acesso em: 12 mar. 2009.

O mundo de Cristian e Daniel era bem diferente do de Suzane. Eles são de uma família de classe média baixa. O pai é funcionário público aposentado e a mãe ajudava no orçamento dando aulas de pintura. Moram num pequeno sobrado numa vila num bairro da Zona Sul de São Paulo, onde Cristian e Daniel são vistos como jovens problemáticos. Os vizinhos contam que desde a adolescência os irmãos consomem drogas e estão envolvidos com o tráfico. Apesar de não trabalharem, Cristian e Daniel têm carros novos e usavam roupas de grife. Há alguns meses, para escapar de traficantes que o ameaçaram de morte, Cristian mudou-se para a casa da avó, em outro bairro. Daniel teve problemas de aprendizado na infância, largou cedo os estudos e não é capaz de pronunciar certos sons.⁶⁸

...sobre os pais Manfred e Marísia Richthofen:

Manfred e Marísia não apenas eram pais preocupados com o futuro dos filhos como também tentavam estar presentes no dia-a-dia de cada um deles. Amigos de Manfred afirmam que ele tinha adoração por Suzane. No escritório, havia um painel com várias fotos dela. Recentemente, o engenheiro havia pedido a um colega de trabalho, o procurador jurídico Denivaldo Barni, um estágio para a filha no departamento jurídico da Dersa, empresa em que trabalhava. Assim que Suzane tirou a carteira de motorista, Manfred passou a acompanhá-la no banco do passageiro para que ela se sentisse segura ao volante. A mãe costumava levar os filhos ao shopping para fazer compras. Suzane e Andreas [o outro filho do casal] estavam sempre com roupas de grife. Marísia dizia às amigas que tentava ser confidente da filha sobre os namorados.⁶⁹

A partir dessas descrições, constatamos uma evidente vedetização dos personagens. Cada um dos sujeitos que teve uma atuação significativa nessa história foi delineado de modo a cumprir um determinado papel no contexto dramático: Manfred e Marísia – *as vítimas* – eram pais amorosos e dedicados que sempre procuraram dar o melhor para seus filhos; Suzane – *a vilã* – mostrou-se uma filha ingrata, de sentimentos maus, fria e calculista, que não pensou duas vezes antes de planejar a morte de seus pais a fim de desfrutar, junto com seu namorado, da herança; os irmãos Daniel, namorado de Suzane, e Cristian – *os comparsas* – eram jovens problemáticos, desocupados e que mantinham envolvimento com o tráfico de drogas. Foram eles os executores do duplo homicídio que vitimou a golpes de barra de ferro o casal Manfred e Marísia. Temos, assim, personagens psicologicamente simplificados em um drama maniqueísta que visa suscitar comoção no público, prendendo-lhe a atenção durante toda a narrativa.

⁶⁸ CARELLI, Gabriela; ZAKABI, Rosana. Ela matou os próprios pais. Op. cit.

⁶⁹ ZAKABI, Rosana; BRASIL, Sandra. Pareciam tão normais. Op. cit.

c) A informação romanceada ou jornalismo novelesco: “As grandes catástrofes são quase cinematográficas, o crime é quase romanesco, o processo é quase teatral”. Ao observar essa formatação dos fatos nos informes noticiosos, Morin (1997, p. 98) constatava, em meados do século XX, que “a dramatização tende a preponderar sobre a informação propriamente dita”. O que consideraremos aqui é a própria estruturação dramática da narrativa a partir de dois aspectos: a *ordenação da história* e o *enfoque dado ao fato*.

Em relação ao primeiro, constatamos que a seqüência narrativa que vem sendo privilegiada pelo jornalismo no desenvolvimento da notícia em muito tem se assemelhado aquela empregada pela dramaturgia: 1) inicia-se a história evidenciando a problemática central, os principais personagens nela envolvidos e o contexto no qual a ação se desenvolve (o *lead* da matéria); 2) segue-se com o desenrolar dos acontecimentos, privilegiando sempre os momentos de tensão, visando manter a atenção do público; 3) até chegar a um desfecho, normalmente de caráter ético-moral (*moral da história*) – segundo Motta (2005, p. 34), “nenhuma notícia está nos jornais sem que no fundo haja uma razão ética ou moral que a explique”.

Ainda no que se refere à *ordenação da história*, verifica-se que o produto noticioso, sempre que possível, recorre ao artifício do *suspense*, gerado a partir da fragmentação (serialidade) da narrativa – como diz Meyer (1996, p. 225), “fragmento que mantém acesa a expectativa do leitor [ouvinte, telespectador]”: não são poucos os exemplos de fatos que, devido ao seu amplo impacto social, terminam por gerar seqüências noticiosas que oferecem, a cada *capítulo*, novas emoções ao público – dentro do jargão jornalístico, o desdobramento de uma notícia devido à apuração de novas informações é chamado *suíte*.

Em relação ao *enfoque dado ao fato*, constatamos a predominância de formulações simplistas, baseadas em estereótipos e lugares-comuns, que visam facilitar a compreensão/assimilação do acontecimento. Nesse sentido, o *maniqueísmo* se sobressai, transformando a notícia em um relato com heróis e bandidos, o que vem acentuar o *conflito*, tendo em vista que esse é o elemento estruturador fundamental de toda narrativa, em especial, a jornalística. Segundo Motta (2005, p. 32), “é a ruptura de algo que traz o conflito e que gera a notícia [...]. Há sempre pelo menos dois lados em confronto em qualquer relato jornalístico, há sempre interesses contraditórios na história de cada notícia, há sempre algo que se rompe a partir de algum equilíbrio ou alguma estabilidade anterior que se interrompe e que gera tensão”.

Percebamos, através da reportagem que se segue, publicada pela revista Veja em 14 de fevereiro de 2007, a forma como sua narrativa foi sendo construída, atentando para os seus aspectos dramaturgicos:

Na quarta-feira passada, a dona-de-casa carioca Rosa Vieites se preparava para encerrar um dia como tantos outros. Pouco depois das 9 horas da noite, deixou o centro espírita que costuma freqüentar em Bento Ribeiro, na Zona Norte do Rio de Janeiro, e entrou no carro com seus dois filhos, Aline, de 13 anos, e João Hélio, de 6, e uma amiga. Logo a família estaria toda reunida, segundo seus planos. Hércio, seu marido, passara a tarde na casa nova que a família acabara de comprar, acompanhando a reforma, e iria encontrá-los para o jantar. Poucos quarteirões adiante, ao parar num sinal de trânsito, o carro em que estavam foi abordado por dois bandidos armados, que ordenaram que todos descessem. [...] Rosa, Aline e a quarta passageira, que viajava no banco do carona, saíram do carro. Mas o pequeno João, que estava no banco de trás e usava cinto de segurança, demorou um pouco. A mãe abriu a porta traseira e tentou ajudá-lo. Não deu tempo. Os bandidos entraram no carro e partiram em alta velocidade levando o garoto dependurado, preso pela barriga. Rosa gritou e saiu correndo atrás do veículo, mas só viu o filho ir embora, arrastado pelo chão.

[...]

João Hélio foi arrastado por 7 quilômetros em ruas movimentadas de quatro bairros da região. Um motoqueiro que vinha atrás, que pensou tratar-se de um acidente, tentou alcançar o veículo para avisar que havia uma criança próxima à roda. "Na primeira curva, a cabeça bateu na proteção da calçada, e o sangue espirrou na minha roupa. Comecei a gritar e buzinar, mas vi que a criança já estava morta. Quando consegui chegar até o carro, um dos ocupantes pôs a arma na minha cara e me mandou ir embora", diz a testemunha.

[...]

Pessoas que viram a cena também entraram em desespero enquanto os bandidos faziam ziguezague com o carro, tentando se livrar do corpo. Em algumas das treze ruas pelas quais João foi arrastado, ainda era possível ver rastros de sangue e massa encefálica pelo chão no dia seguinte. Os bandidos rodaram por dez minutos e depois abandonaram o veículo numa rua deserta. O garoto, ainda atado ao cinto, não tinha mais a cabeça, os joelhos nem os dedos das mãos. [...] [Um dos bandidos] saiu do carro, viu o corpo, depois vasculhou os objetos de valor dentro do veículo e desapareceu com o comparsa por um beco escuro. Eles não queriam o carro, apenas os pertences da família.

[...]

João Hélio faria 7 anos em março, cursava o primeiro ano primário num colégio particular, torcia pelo Botafogo e estava feliz porque iria ganhar um quarto novo, pintado de verde. Alegre e muito agitado, fazia aulas de natação e futebol. Todos os dias Rosa o levava de carro à escola e o buscava. Em homenagem à mãe, João fez um desenho que ficou afixado no mural da sala e dizia: "Eu gosto dela".

[...]

No dia seguinte ao crime, a polícia apresentou os responsáveis por essa tragédia que destruiu mais uma família da classe média carioca. Diego e E., menor de idade, sem antecedentes criminais. Segundo testemunhas, já era o quinto carro que a dupla abandonava no mesmo local. Com sangue-frio, os dois confessaram o assassinato e contaram detalhes do crime, que pode ter tido a participação de mais dois bandidos.

[...]

Que se faça o que tem de ser feito já para conter a hemorragia social provocada pelo crime. Ou, em breve, estaremos chorando outro João Hélio.⁷⁰

Como pudemos observar, existe uma similaridade estrutural entre esse texto de natureza jornalística e aqueles concernentes à dramaturgia: em relação à *ordenação da história*, vê-se que a narrativa parte de uma *ruptura* – a regularidade do cotidiano familiar sendo quebrada por um assalto –, seguida por *momentos de tensão* – pontuados pelo desespero das testemunhas que viram a criança sendo arrastada pelas ruas enquanto seu corpo aos poucos ia despedaçando-se –, até o *desenlace moralizante* – a prisão dos bandidos e o apelo contra a violência; no que concerne ao *enfoque da matéria* constatamos claramente uma tendência *maniqueísta* estruturando um *confronto* entre a família feliz e harmoniosa e os bandidos cruéis e sem-limites.

Tal configuração narrativa, tendência do jornalismo contemporâneo, vem efetivar aquele processo de *dramatização factual*. Conseqüentemente, vemos o relato jornalístico aproximar-se, cada vez mais, das produções ficcionais, tais como a novela, o romance... Essa aproximação ainda se faz mais notória quando se dá no âmbito televisivo. Cabe aqui a seguinte afirmação de Bourdieu (1997, p. 25): “a televisão convida à *dramatização*, no duplo sentido: põe em cena, em imagens, um acontecimento e exagera-lhe a importância, a gravidade, e o caráter dramático, trágico”.

Como dissemos anteriormente, a televisão, devido à natureza dinâmica da imagem que veicula, tem uma grande capacidade de amplificar sobremaneira a credibilidade de suas narrativas – telenovelas e telejornais apresentam, ambos, o *efeito de real* –, no entanto, tamanha verossimilhança tende a nivelá-las. Tal condição se torna mais crítica quando há uma *uniformização* no tratamento das informações, sejam elas ficcionais ou factuais:

A convergência entre telejornalismo e telenovela, que se observa no conteúdo⁷¹, revela-se também na estrutura formal de telejornais e

⁷⁰ Cf. BORTOLOTTI, Marcelo. Sem limites para a barbárie. Veja, n. 06, ed. 1995, 14 fev. 2007. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/140207/p_046.shtml>. Acesso em: 12 mar. 2009.

⁷¹ Notemos que essa convergência em relação ao conteúdo, além de referir-se aos temas carregados de dramaticidade enfocados pelo jornalismo, diz respeito, também, a atualização (factualização) das narrativas

telenovelas. Tomadas, cenas, e seqüências curtas, uma edição extremamente ágil, uso preferencial de planos fechados, diálogos e narrações em uma linguagem coloquial que facilite o exercício da função fática, conferem tanto ao telejornal quanto à telenovela o tom de espetáculo que padroniza a programação televisiva. (REZENDE, 2005, p. 5)

A *informação romanceada* na televisão chega ao seu ápice através dos seguintes formatos jornalísticos: a *reconstituição*, desenvolvida quando se almeja à representação de acontecimentos a respeito dos quais as informações apresentadas são consideradas incontestáveis; a *versão*, empregada na recomposição de um fato a partir do confronto entre suas diferentes conjecturas ou percepções; e a *simulação*, cujo relato se baseia em apenas uma única hipótese sobre um dado evento, já que sobre esse não se apurou dados concretos (NEVES, 2005). A estrutura da ação dramática, comum a essas três formatações – a saber, uma história com começo, meio e fim, abarcando um núcleo de personagens de grande carga emocional, que estabelecem entre si relações conflituosas –, apela diretamente à afetividade do telespectador, que estará disposto a mudar de canal caso o espetáculo não lhe agrade. Com isso, estamos diante, no dizer de Arbex Jr. (2002), do *telejornalismo*!

Como pudemos demonstrar, o jornalismo vem distanciando-se, cada vez mais, das suas pretensões informativas, ou melhor, apesar de ainda manter retoricamente um discurso de objetividade, buscando conservar a sua credibilidade como meio factual e ao mesmo tempo sustentar uma dada ideologia profissional, o que se percebe nos seus produtos noticiosos é muito mais um espetáculo factual que uma exposição objetiva de fatos visando informar o público.

Apesar de ser uma impossibilidade a apreensão total de um fato, aspecto confirmado pela evidenciação/mediatização das suas distintas perspectivas, o jornalismo conseguiu, durante muito tempo – mais de um século –, convencer os indivíduos de que seguramente as informações que veiculava eram uma reprodução reflexiva do mundo. Essa visão “ingênua” era inclusive compartilhada pelos próprios jornalistas que se valiam de uma metodologia aparentemente objetiva para sustentá-la. Hodiernamente, vem-se elevando a consciência de que jornalismo, ao contrário, é essencialmente *seleção, ordenação, atribuição de sentido*,

enfim, é *construção*. Mais que isso, é *encenação*. A esse respeito, com base em suas próprias experiências como jornalista, Arbex Jr. (2002, p. 212) depõe: “eu começava a perceber que a mídia, mesmo quando relatasse acontecimentos reais [leia-se concretos], criava meras fabulações simplificadas, com o objetivo de oferecer aos leitores/telespectadores alguma sensação de ordem em relação a um mundo, de fato, complexo em demasia”.

Daí surge um *mal-estar*: é impossível saber o que *concretamente* aconteceu “porque os meios de informação teceram um real próprio, específico do código informativo, de natureza dramática ou catastrófica, com o qual operam todo o tempo” (SODRÉ, 1987, p. 43).

O jornalismo tornou-se (evidenciou-se) ficção!

4. SOBRE O TRÂNSITO INFORMACIONAL NA AMBIÊNCIA MIDIÁTICA

Todo percurso que trilhamos até este momento foi de fundamental importância para que pudéssemos construir um pensamento lógico, eminentemente coerente, amarrando os principais aspectos que acreditamos serem fundamentais à compreensão do fenômeno proposto como objeto de análise: *a interação midiático-discursiva entre os campos ficcional e factual*, os quais, na especificidade de nossa pesquisa, são representados, respectivamente, pela telenovela e pelo jornalismo.

A priori, surgiu um questionamento: como é possível a telenovela, veículo cujo discurso é classificado enquanto irreal (*ficcional*), interagir com o jornalismo, tendo em vista que esse é considerado espaço legitimado de abordagem da coisa real (*factual*)? Nossas prévias observações nos conduziram a seguinte resposta: tal oposição é apenas *aparente*, pois ambos os discursos, *factual* e *ficcional*, apresentam a mesma natureza, a saber, *são constructos sociais* fundamentados no mundo concreto e que possuem igual potência de credibilidade. A distinção entre ambos se dava única e exclusivamente pelo *critério da verdade*, enquanto retórica do poder. Mas na atual conjuntura, onde está o poder? Com o enfraquecimento das tradicionais instituições sociais – Estado, religião, ciência... – que antes norteavam, hegemonicamente, o olhar dos indivíduos em direção a uma única percepção do mundo como sendo a verdadeira, vê-se um conjunto de dogmatismos e/ou positivismos relativizados (*ficcionalizados*). Diante disso, tem-se um deslocamento que vai de uma única *realidade dominante* em direção à multiplicidade de *realidades possíveis*. Nesse instante, a ficção passa a ser reconhecida em toda sua potencialidade de real. Tal conjuntura foi em muito propiciada pelo avanço das tecnologias comunicacionais que ampliaram sobremaneira a compreensão de mundo dos indivíduos. E mais, a imagem midiática nivelou todos os discursos, pois agora estamos diante de uma ficção com ares de real e de uma realidade com ares de ficção – foi o que vimos através da análise dos processos de *factualização da telenovela* e de *ficcionalização do jornalismo*. Essas duas vias de sentido oposto convergem num mesmo ponto de equilíbrio médio, a saber, as *realidades midiáticas*, agora caminho predominante de acesso ao mundo concreto. Tudo isso nos conduziu a constatação de que ao desaparecer a fronteira ilusória entre os textos ficcionais e factuais, o *trânsito informacional* pôde, enfim, atingir seu apogeu. Daí verificarmos a interação entre telenovela e jornalismo, um pautando o outro numa recíproca alimentação.

Encontramos em Morin (1997) o modelo analítico que nos parece o mais apropriado para se pensar essa circulação da informação entre *media*: os *vasos comunicantes*. Mesmo que tal estruturação tenha sido desenvolvida, a princípio, com o intuito de demonstrar o intercâmbio, entre instâncias midiáticas, dos modos de tratamento da informação – *dramático* ou *factual* –, acreditamos ser possível empregá-la mais amplamente, abarcando, também, o intercambiar da própria informação. Ou seja, considerando que os *vasos comunicantes* representam as ligações entre os espaços de mídia ainda classificados enquanto factuais e ficcionais, mostra-se lógico perceber aí um trânsito informacional.

Buscando demonstrar empiricamente esse fenômeno, desenvolvemos uma pesquisa exploratória acerca da incidência das temáticas desenvolvidas pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* (2003) (representante ficcional) sobre o jornalismo impresso (representante factual) – nos ateremos as matérias veiculadas pelas revistas semanais *Veja* e *Istoé* e pelo jornal diário *Folha de São Paulo* no mesmo período de transmissão da telenovela apontada. E, em via contrária, verificaremos, através de referências no contexto dessa telenovela e de entrevistas concedidas por seu autor, Manoel Carlos, até que ponto o cotidiano apresentado nos jornais pautou as discussões no âmbito de tal narrativa. Tudo indica que, após a análise do *trânsito informacional* nesses *vasos comunicantes*, verificaremos, de maneira mais acurada, uma mídia estruturada em *rede* – no sentido mais amplo dessa palavra –, cuja expansão gera, em última instância, o que chamaremos de *ambiência midiática*.

4.1. Ambiência midiática: espaço sem fronteiras

O que é a *ambiência midiática*? É um espaço constituído a partir do imbricamento entre os variados *media*: ao estruturarem-se amplamente como uma *rede*, os meios de comunicação propiciaram o ilimitado desenvolvimento e a livre circulação da informação num ambiente sem fronteiras. Nesse sentido, podemos dizer que tal ambiente é, ao mesmo tempo, *físico* e *discursivo*, quer dizer, sua natureza é *tecnológica*, na medida em que se sustenta em uma rede comunicacional, e *ideológica*, pois edifica uma nova forma (*mediada*) de perceber e experienciar o mundo, criando, assim, um novo mundo, múltiplo em suas realidades.

Os *vasos comunicantes*, nesse contexto, surgem como modelo de interação – mecanismo aglutinador – entre as mídias factuais e ficcionais, nos levando a perceber que a estrutura reticular da ambiência midiática se dá em todos os aspectos, ou seja, mesmo entre as instâncias que, *a priori*, eram colocadas em oposição. Dessa forma, evidencia-se aí um efetivo

trânsito informacional que nos leva a uma compreensão para além das classificações estereis da informação: *na ambiência midiática o sujeito vivencia realidades midiáticas*.

Assim exposto, segue, abaixo, a evidenciação empírica do *trânsito informacional* nos *vasos comunicantes*.

4.1.1. Quando a telenovela pauta o jornalismo...

A telenovela se mostrou um fato noticiável devido ao amplo interesse que sucinta junto aos indivíduos que a acompanham diariamente, fazendo com que tudo aquilo que lhe diga respeito torne-se assunto constante nas conversas rotineiras. Ou seja, ao abordá-la em suas matérias, os periódicos jornalísticos têm a garantia de que estão valendo-se de um assunto que desperta a atenção do público, assegurando-lhes, com isso, uma maior vendagem.

Com o intuito de verificar em pormenores como os periódicos jornalísticos se utilizam da telenovela, ou melhor, como essa influencia os conteúdos daqueles, selecionamos a produção da TV Globo *Mulheres Apaixonadas*, transmitida entre 17 de fevereiro e 10 de outubro de 2003, e três representantes do jornalismo impresso brasileiro, as revistas semanais *Veja* e *Istoé* e o jornal diário *Folha de São Paulo*, em relação aos quais realizamos um trabalho de clipagem que abrange o mesmo período da narrativa ficcional apontada, buscando justamente referências a ela.

Tomando como base os dados coletados, acreditamos que a incidência do conteúdo novelesco sobre o jornalismo pode ser mais bem compreendida se observados dois aspectos, a saber, o *local* e a *abordagem* facultados às matérias concernentes à telenovela. A partir daí poderemos perceber até que ponto esse produto ficcional conseguiu relativizar tal qualificação, passando a interferir substancialmente num campo que, até então, lhe era contraposto, o factual.

Em relação ao primeiro aspecto, foi observado que apesar de existir, nos periódicos jornalísticos, um espaço específico destinado às informações sobre telenovelas⁷² – uma forma de separar o cotidiano do extracotidiano –, recorrentemente as temáticas desenvolvidas por *Mulheres Apaixonadas* ultrapassaram tal limite, avançando por campos normalmente voltados

⁷² Nas revistas semanais *Veja* e *Istoé* encontramos a editoria “Artes e Espetáculos” que, de maneira geral, abarca todas as matérias relacionadas à cultura e ao entretenimento. Já no jornal diário *Folha de São Paulo* esse espaço normalmente é o caderno “Ilustrada”, inclusive, aos domingos, essa editoria abre um espaço aos resumos semanais dos capítulos das telenovelas.

aos temas e acontecimentos do dia-a-dia⁷³. Isso nos conduziu a percepção de que essa narrativa extravasou o cerco ficcional colocando-se enquanto factual: por estar ancorada no contexto social que lhe era contemporâneo, a telenovela *Mulheres Apaixonadas* trouxe para o seu enredo temas e situações bastante atuais que fomentaram debates entre os indivíduos. Quer dizer, ela motivou a inserção de determinados assuntos do cotidiano na agenda pública⁷⁴, tornando-os, assim, fatos noticiáveis⁷⁵. Vejamos, a partir dos exemplos abaixo, a inserção de assuntos concernentes a essa telenovela em editorias factuais.

Em matéria intitulada “Pode ou não pode? Depende”, publicada pela revista *Veja* em 10 de setembro de 2003 na editoria “Geral (Comportamento)”, onde se discute uma conduta que tem se tornado freqüente – os filhos que trazem seus parceiros para dormir em casa –, encontramos...

Em *Mulheres Apaixonadas*, a personagem Hilda (Maria Padilha) passou por poucas e boas quando a filha, Elisa (Giselle Policarpo), resolveu levar o namorado para dormir em casa. O pai, Leandro (Carlos Eduardo Lago), vetou na mesma hora; a mãe, tentando ser compreensiva e moderna, já concordou em algumas ocasiões em acolher o casal escondido do marido, mesmo se sentindo pouquíssimo confortável com a situação. Craque em levar para o horário nobre questões comuns à classe média brasileira, o autor Manoel Carlos não escolheu o tema à toa. É difícil encontrar hoje uma família que tenha adolescentes ou jovens na faixa dos 20 e poucos anos que não passe por situação parecida. Os filhos, naturalmente, reivindicam o direito de convidar seu par para passar a noite em casa. Pai e mãe (aqueles

⁷³ Tais espaços são caracterizados pela factualidade a eles intrínseca, ou seja, voltam-se aos eventos mais recentes do cotidiano. Em relação aos periódicos jornalísticos pesquisados, seguem-se algumas das editorias factuais sobre as quais recaíram os conteúdos da telenovela *Mulheres Apaixonadas*: na revista *Veja* – “Geral”, espaço destinado a assuntos de diversas áreas, dentre as quais destacamos “Sociedade” e “Comportamento”; na revista *Istoé* – “Comportamento” e “Medicina & Bem Estar”; e no jornal *Folha de São Paulo* – “Brasil”, “Cotidiano” e “Imóveis”.

⁷⁴ No âmbito das pesquisas estadunidenses acerca dos efeitos midiáticos sobre a sociedade surgiu a hipótese do *agenda setting*, segundo a qual os *mass media* seriam capazes de influenciar, a médio e longo prazos, sobre o *quê* pensar e falar (HOHLFELDT, 2005). A telenovela pode ser pensada nesse sentido, pois de fato ela cria uma espécie de *fórum de debates*, onde, através de seu temário calcado no cotidiano, questões sociais são alçadas à reflexão.

⁷⁵ Segundo Wolf (1987, p. 168) a *noticiabilidade* diz respeito a um “conjunto de requisitos que se exigem dos acontecimentos [...] para adquirirem a existência pública de notícias”. Em última instância, ela equivale ao “conjunto de critérios, operações e instrumentos com os quais os órgãos de informação enfrentam a tarefa de escolher, quotidianamente, de entre um número imprevisível e indefinido de factos, uma quantidade finita e tendencialmente estável de notícias”. Não nos cabe aqui entrar nos pormenores desse conceito, pois ele remete a uma infinidade de *valores-notícia* que derivam de pressupostos remetentes desde ao produto noticioso em si, até a relação desse com o público e a concorrência. Então preferimos, seguindo o pensamento desenvolvido no terceiro capítulo do presente trabalho, considerar como valor último à definição da notícia a sua capacidade em *despertar o interesse do público*. Em nossa exposição, acreditamos que a telenovela, devido a sua ampla aceitação social, possui um temário potencialmente interessante aos olhos dos indivíduos, sendo, por isso, freqüentemente incorporado pelo jornalismo, que passa a aproveitar da popularidade dessa narrativa para obter uma maior vendagem.

que concordam, claro) dificilmente não sentem ao menos uma pontada de incômodo com o estranho no ninho. “Os pais vêm de uma geração que experimentou maior liberação e tem mais diálogo familiar. Mesmo assim, a situação continua delicada, não só por questões morais, mas também pela perda da privacidade, ou simplesmente por ciúme”, diz a psicóloga Lulli Milman, autora do livro *Cresceram – Um Guia para Pais de Adolescentes*.⁷⁶

Como pudemos verificar a partir desse recorte, a telenovela, por meio de uma representação, materializou determinado fenômeno social, evidenciando-o. Sendo o comportamento demonstrado algo que naquele momento ainda era encarado como uma novidade em relação a qual não se havia formado nenhuma postura consensual, acabou gerando uma discussão, ou seja, criou uma motivação que levou o jornalismo a encarar tal tema como noticiável. Assim, utilizando-se da telenovela como gancho⁷⁷, a revista *Veja* desenvolveu uma matéria factual onde aprofundou o assunto por aquela demonstrado, trazendo depoimentos de pais e filhos e de especialistas em questões familiares.

No produto jornalístico seguinte, constatamos uma ocorrência similar:

A arte imita a vida. Assim como na novela “Mulheres Apaixonadas”, da TV Globo, muitas pessoas adotam um hotel como lar. Foi o que aconteceu com o escritor Manoel Carlos, 70, que retrata na trama sua própria experiência. Em cidades como São Paulo e Rio, os argumentos de quem mora em hotéis são a segurança e a praticidade. “Há de tudo à mão e não é preciso contratar funcionários para arrumar a casa”, afirma Luiz Carlos Nunes, 45, presidente da Abih (associação de hotéis). Também pode pesar menos no bolso. “Nas metrópoles, os hotéis concorrem com os flats e os apart-hotéis. Nos bairros nobres, há exemplos que mostram ser mais barato morar em hotel que alugar um apartamento ou uma casa”.⁷⁸

O trecho acima foi extraído da matéria “Hóspede permanente”, veiculada pela *Folha de São Paulo* em 10 de agosto de 2003 na editoria “Imóveis”. O jornal se valeu da condição habitacional da personagem Estela para ilustrar uma discussão acerca das pessoas que moram em hotéis, facilitando, assim, uma visualização dessa situação que provavelmente fosse desconhecida por uma ampla parcela da população.

Esses exemplos nos levam a considerar que a presença de temas novelescos em espaços jornalísticos destinados aos relatos do cotidiano está diretamente relacionada à sua

⁷⁶ Cf. ROGAR, Silvia. Pode ou não pode? Depende. **Veja**, n. 36, ed. 1819, 10 set. 2003. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/100903/p_058.html>. Acesso em: 12 abr. 2009.

⁷⁷ Jornalisticamente, *gancho* é a motivação, o ponto de apoio, que dá ensejo à publicação de uma matéria.

⁷⁸ Cf. VALENTE, Edson. Hóspede permanente. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 ago. 2003. Imóveis. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/imoveis/ci1008200301.htm>>. Acesso em: 6 abr. 2009.

factualidade, ou seja, a ancoragem da telenovela em questões atuais do contexto social no qual está inserida. Dessa forma, assim como nos ressalta Motter (2004), quando diminui a intensidade da relação entre a telenovela e a realidade social presente, aquela fica confinada aos limites do espaço que normalmente a ela é reservado nos periódicos.

Quando elevamos à análise a *abordagem* conferida aos assuntos relacionados às telenovelas nas matérias jornalísticas – segundo aspecto que propomos à verificação –, observamos que ela pode dar-se, de maneira geral, sob duas formas: *limitando-se à telenovela* ou *a excedendo*. No primeiro caso, as informações geralmente centram-se no produto novelesco em si, tratando apenas de questões como seu enredo, seus personagens, o processo de filmagem desenvolvido, a reação que causa no público, etc. Já no concernente ao segundo, vê-se toda uma contextualização da telenovela em relação ao ambiente sociocultural no qual está inserida, ou seja, as problemáticas suscitadas no âmbito ficcional são encaradas como referências plausíveis ao mundo concreto, sendo, a partir daí, combinadas/associadas a situações que de fato ocorrem cotidianamente. Observemos alguns exemplos dessa última ocorrência⁷⁹ por meio da análise de algumas matérias jornalísticas.

Em 07 de maio de 2003, a revista *Istoé* se ancorou na telenovela *Mulheres Apaixonadas* para discutir a condição do idoso no país, chegando a utilizar como ilustração de capa uma foto dos atores Carmem Silva, Oswaldo Louzada e Regiane Alves, que viveram, respectivamente, os personagens Flora, Leopoldo – os avós maltratados – e Dóris – a neta desrespeitosa⁸⁰. Assim encontra-se na matéria intitulada “Respeite meus cabelos brancos”, inserida na editoria “Comportamento”,

No momento em que a espevitada Dóris, encarnada pela atriz Regiane Alves, 24 anos, abre a caixa de impropérios que diz para os avós na novela global *Mulheres Apaixonadas*, o telespectador se remexe na poltrona. Não há como ficar indiferente aos ataques gratuitos aos velhinhos Leopoldo e Flora, que esbanjam simpatia na experiente atuação de Carmem Silva, 84 anos, e

⁷⁹ Pormenorizaremos apenas a *abordagem* que *excede à telenovela* devido à sua importância para uma compreensão mais acurada dos meandros que marcam o *embaralhamento discursivo* entre o *factual* e o *ficcional*. Não sendo, por conseguinte, necessário uma exposição detalhada acerca da abordagem que *se limita à telenovela*.

⁸⁰ No jornalismo, a utilização de imagens novelescas para ilustrar matérias factuais é um procedimento que tem se mostrado bastante recorrente, tendo em vista uma visualização mais nítida de uma determinada situação, facilitando, assim, a compreensão do que se quer retratar. Nesse sentido, um exemplo bastante significativo pode ser encontrado na matéria “Afasto de mim este copo”, publicada pela revista *Istoé* em 16 de julho de 2003, na editoria “Medicina & Bem Estar”, onde se discute a problemática do alcoolismo, em especial, a sua crescente incidência sobre as mulheres. O texto foi ilustrado por diversas imagens, dentre as quais encontramos uma da personagem Santana ingerindo bebida alcoólica em cena de *Mulheres Apaixonadas* – telenovela na qual essa personagem representa uma dependente. Na legenda, que segue essa imagem, encontramos: “os dependentes se identificam com a personagem Santana, interpretada pela atriz Vera Holtz”.

Oswaldo Louzada, 90 anos. Regiane sentiu na pele a irritação do público. Ela foi surpreendida na rua por senhoras exaltadas que confundiram atriz com personagem. A novela traz à tona a dificuldade de relacionamento com os idosos. Mas Manoel Carlos, seu autor, deseja mais que isso. “Mais importante do que mostrar como o idoso é tratado, é falar sobre os seus direitos, que aqui no Brasil são muito pouco divulgados. Os idosos precisam aprender a exigir respeito”, afirma ele.

[...]

Ninguém aprova uma atitude agressiva para com os idosos, mas a verdade é que o convívio nem sempre é como se deseja. Aos 83 anos, o pernambucano João José do Nascimento, tenente-coronel reformado, por exemplo, vê menos a filha e os netos do que gostaria. “A juventude de hoje é muito ocupada, não tem tempo para gente velha. A dificuldade do idoso em se relacionar com os jovens é muito grande”, constata. [...] A sociedade talvez não esteja mesmo preparada para lidar com essa população que, por sinal, é a que mais cresce no Brasil. Segundo o Censo de 2000 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE), há no Brasil 15 milhões de idosos – aqueles com mais de 60 anos. E a previsão é de que nos próximos 20 anos essa população exceda os 30 milhões de pessoas.⁸¹

A abordagem, como se percebe, excedeu o âmbito ficcional, pois, partindo da telenovela, teceu um amplo comentário sobre o assunto em questão, visando situá-lo concretamente no corpo social. Dessa forma, mais do que uma simples discussão sobre um tema do enredo novelesco, o texto jornalístico efetivamente comprovou a sua factualidade com dados substanciais.

Ainda no âmbito da revista *Istoé*, encontramos mais um exemplo significativo desse tratamento contextual dado aos temas abordados por *Mulheres Apaixonadas*. Com o título “Doente de amor”, a matéria publicada em 04 de junho de 2003, na editoria “Comportamento”, busca discutir a condição daqueles que amam obsessivamente:

A novela da Globo, *Mulheres apaixonadas*, de Manoel Carlos, trouxe à tona um assunto que começa a repercutir por todos os cantos: o amor descontrolado. No papel da personagem Heloísa, a atriz Giulia Gam chama a atenção do telespectador por causa da maneira obsessiva com que inferniza a vida do marido, Sérgio, interpretado por Marcelo Anthony. Ela controla seus passos, checa suas roupas, seu telefone e acha que pode ser traída a qualquer momento. Quando Sérgio decidiu ir embora, Heloísa entrou em pânico. Não conseguia tocar a vida para a frente e, numa briga, lhe deu uma facada no braço. [...] No mesmo folhetim, a personagem Raquel, vivida por Helena Ranaldi, passa por outra situação dramática. Ela apanha do parceiro Marcos, interpretado pelo ator Dan Stulbach.

⁸¹ Cf. MORAES, Rita. Respeite meus cabelos brancos. *Istoé*, ed. 1753, 07 maio 2003. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoe/1753/comportamento/1753_respeitem_meus_cabelos_brancos.htm>. Acesso em: 12 abr. 2009.

[...]

A transformação do amor em doença é um fenômeno complexo, ainda pouco decifrado pela psiquiatria e pela psicologia. Uma das únicas certezas é a de que esse sentimento vira uma patologia quando não traz mais prazer nem a quem ama e muito menos a quem é amado. Pelo contrário. Traz sofrimento aos dois. O doente perde o vínculo com a realidade, passa os dias pensando no objeto de sua loucura, em formas de atraí-lo, de controlá-lo.⁸²

Ao focar a existência de uma psicopatia relacionada ao amor demasiado, o autor Manoel Carlos chamou a atenção da sociedade para um problema que, apesar de muitos vivenciarem, ainda se mostrava amplamente desconhecido como doença. Jornalisticamente, a materialização desse tema, através dos personagens novelescos, constituiu a evidência de um fato que, devido a sua importância social, é considerado noticiável.

Tais amostras de produções jornalísticas ancoradas em representações novelescas são emblemáticas de uma situação recorrente. Podemos, com isso, deduzir que, em certas ocasiões, a telenovela é um ponto de apoio para o jornalismo. Nesse sentido, concordamos com Motter (2004, p. 264) quando conclui que “se o assunto é novo, árido, de difícil compreensão, ou de menor motivação, um exemplo extraído de uma telenovela facilitará a captura do leitor/ouvinte/interlocutor como também contribuirá para concretizar certas abstrações”. Assim, além de aproveitar da repercussão de alguns assuntos suscitados pela telenovela, posicionando-se em relação a eles, o jornalismo ainda se serve da imagética novelesca para sustentar suas explicações, garantindo, com isso, o interesse do público por suas matérias.

Abaixo, observemos o quadro geral com os resultados referentes aos dados coletados sobre a incidência do conteúdo de *Mulheres Apaixonadas* sobre as matérias veiculadas pelas revistas *Veja* e *Istoé* e pelo jornal *Folha de São Paulo* no período de transmissão dessa telenovela – para um maior detalhamento da produção jornalística levantada, ver apêndice (aí poderão ser encontradas informações específicas sobre cada uma das matérias selecionadas, tais como: periódico donde foi obtida, título do texto, data de veiculação, tema tratado, abordagem do tema e indicação do local – editoria – no qual se encontra):

⁸² Cf. ZACHÉ, Juliane; FREITAS, Maria de; MORAES, Rita. Doente de amor. *Istoé*, ed. 1757, 04 jun. 2003. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoe/1757/comportamento/1757_doente_de_amor.htm>. Acesso em: 12 abr. 2009.

INCIDÊNCIA DO CONTEÚDO DA TELENÓVELA <i>MULHERES APAIXONADAS</i> SOBRE O JORNALISMO IMPRESSO NO PERÍODO DE SUA TRANSMISSÃO, DE 17 DE FEVEREIRO A 10 DE OUTUBRO DE 2003		
LOCAL DA MATÉRIA		
Periódicos jornalísticos	Matérias localizadas nos espaços destinados normalmente ao entretenimento (%)	Matérias localizadas nos espaços destinados normalmente à informação (%)
Veja (revista semanal)	08 (≈ 61,54%)	05 (≈ 38,46%)
Istoé (revista semanal)	00 (0%)	07 (100%)
Folha de São Paulo (jornal diário)	42 (≈ 77,78%)	12 (≈ 22,22%)
TOTAL	50 (≈ 67,57%)	24 (≈ 32,43%)
ABORDAGEM DO TEMA		
Periódicos jornalísticos	Matérias que se limitam à telenovela (%)	Matérias que excedem à telenovela (%)
Veja (revista semanal)	09 (≈ 69,23%)	04 (≈ 30,77%)
Istoé (revista semanal)	01 (≈ 14,29%)	06 (≈ 85,71%)
Folha de São Paulo (jornal diário)	41 (≈ 75,93%)	13 (≈ 24,07%)
TOTAL	51 (≈ 68,92%)	23 (≈ 31,08%)

Quadro 1 - Telenovela pautando o jornalismo

O que esses dados demonstram, em última instância, é a efetiva mudança de percepção dos indivíduos em relação aos conteúdos outrora encarados como puramente ficcionais (irreais) no sentido de considerá-los em sua potencialidade factual (real). Estamos diante de um fenômeno que, longe de ser esporádico, mostra-se tendencialmente crescente: a telenovela, de fato, através de suas temáticas, tem se mostrado cada vez mais constante nos periódicos jornalísticos, não apenas como entretenimento, mas também por sua capacidade em levantar certos temas cotidianos à discussão.

A pequena diferença observada entre os níveis totais da incidência de *Mulheres Apaixonadas* sobre o jornalismo, quando fazemos uma comparação entre os locais destinados à matéria novelesca e a abordagem a essa conferida, aponta para um fato bem significativo: a própria telenovela, enquanto fenômeno sociomidiático, torna-se um fato, ou seja, sua ampla repercussão social lhe confere tamanha importância que ela, em si, mostra-se um evento

relevante factualmente, sendo, por isso, noticiada em espaços dedicados aos acontecimentos cotidianos, sem, no entanto, ser abordada para além de suas características dramatúrgicas. Contudo, essa relevância está diretamente relacionada ao seu *ineditismo*, isto é, caso seja reprisada, a telenovela perde sua potencialidade noticiosa – deixa de ser uma novidade.

Nesse sentido, pudemos constatar, durante um procedimento paralelo de observação dos periódicos noticiosos acima apontados, que no tempo em que foi reexibida⁸³ – 01 de setembro de 2008 a 27 de fevereiro de 2009 –, *Mulheres Apaixonadas* não obteve praticamente nenhuma projeção significativa sobre as matérias jornalísticas desse período, nem como entretenimento, nem como motivação às discussões sobre problemáticas sociais – nenhum daqueles temas, que durante sua primeira exibição se mostraram tão palpitantes, voltaram à pauta do dia, pelo menos não por iniciativa dessa telenovela.

Com efeito, é tão expressiva a condição factual de *Mulheres Apaixonadas* que é impossível dissociá-la do contexto social no qual surgiu, até porque sua feitura se deu em consonância com o *feedback* de uma dada sociedade, em coerência com temas próprios de um dado momento histórico. Todavia, mesmo que o temário outrora trabalhado ainda se mostrasse atual quando de sua reprise, a representação novelesca, em si, deixou de ser nova, deixou de ser um *fato novo* (noticiável), daí a sua ausência dos veículos jornalísticos.

4.1.2. Quando o jornalismo pauta a telenovela...

A factualidade da telenovela foi, por nós, amplamente discutida no segundo capítulo deste trabalho, onde pudemos constatar que gradativamente tal narrativa foi atualizando seus conteúdos de acordo com a conjuntura na qual estivesse inserida, tendo em vista que, ao aproximar-se, cada vez mais, do cotidiano presente dos indivíduos, maior lhe era a aceitação desses.

Na busca por refletir uma realidade que fosse, de imediato, compreendida pelos indivíduos, ou seja, que pudesse ser aceita em sua possibilidade de efetivação, a telenovela foi, conseqüentemente, ancorando-se em um meio cuja legitimidade na veiculação de informações sobre os acontecimentos do dia-a-dia já estava arraigada no complexo social, a saber, o jornalismo. Dessa forma, o enredo novelesco se encheu de temas que comumente encontramos no noticiário, tratando de situações familiares ao público.

⁸³ A TV Globo vem reservando, desde a década de 1980, um horário permanente para as reprises de suas telenovelas de maior sucesso. Esse espaço é intitulado *Vale a pena ver de novo*, preenchendo atualmente o horário das 14h30.

Com *Mulheres Apaixonadas*, constatamos que o processo de factualização da telenovela atingiu níveis extraordinários. Foi recorrente a presença de fatos que foram jornalisticamente relatados por toda essa narrativa, quer sob a forma de *representação*, construindo situações que, de forma concreta, pudessem ocorrer, quer à maneira de *citação direta* expressa na fala dos personagens. O próprio autor dessa telenovela, Manoel Carlos, corrobora nossa observação ao enfatizar que dentre as motivações que lhe servem de inspiração ao escrever encontram-se os conteúdos jornalísticos: “compro jornais de vários Estados e de cidades do interior de São Paulo e recorto tudo o que me interessa”⁸⁴.

Dessa forma, podemos dizer que a temática da violência urbana, que foi abordada no contexto de *Mulheres Apaixonadas*, esteve fortemente ancorada nas manchetes dos noticiários veiculados no período em que essa foi transmitida. Um exemplo, nesse sentido, pode ser encontrado no capítulo de 09 de agosto de 2003, quando os personagens Fernanda e Téo foram baleados durante um tiroteio entre policiais e bandidos. Com isso, Manoel Carlos visava representar uma situação que havia se tornado corriqueira naquela conjuntura marcada pela violência: “Fiquei estarecido ao ver uma adolescente morrer na porta do metrô e até uma menina ser atingida dentro da faculdade. Tenho filha universitária, não dá para esconder o que está nas manchetes dos jornais e revistas todos os dias”⁸⁵. O autor se referia aos seguintes casos:

Na terça-feira 25, caiu por terra um dos últimos redutos de segurança da cidade: o metrô. A estudante Gabriela do Prado Ribeiro, filha única, 14 anos, foi atingida num tiroteio entre bandidos e policiais à paisana na estação São Francisco Xavier, Tijuca (zona norte).

[...]

Atingida no peito, a estudante – prêmio de destaque no Colégio PH, na Tijuca, onde cursava o primeiro ano do ensino médio – ainda tentou recuar na escada da estação, mas não conseguiu. Foi socorrida por um camelô, que acompanhou seu esforço para sobreviver.⁸⁶

Uma estudante de 19 anos levou um tiro no rosto, na manhã de ontem, enquanto comprava um sanduíche em uma lanchonete no campus da Universidade Estácio de Sá no Rio Comprido (zona norte do Rio). Ela corre

⁸⁴ Manoel Carlos *apud* MAGALHÃES, Simone. Vale a pena ver de novo?. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 abr. 2003. TV Folha (Suplemento). Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv0604200313.htm>>. Acesso em: 06 abr. 2009.

⁸⁵ Manoel Carlos *apud* O DESTINO já está traçado. Op. cit.

⁸⁶ CÔRTEZ, Celina. A dor mais doída. **Istoé**, ed. 1748, 02 abr. 2003. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoe/1748/brasil/1748_dor_mais_doida.htm>. Acesso em: 12 abr. 2009.

risco de morte, segundo os médicos que a atenderam. Se sobreviver, poderá ficar tetraplégica (paralisia nos membros inferiores e superiores).

Luciana Gonçalves Novaes, aluna do primeiro período da Faculdade de Enfermagem, estava no intervalo das aulas, por volta das 9h, quando foi baleada.⁸⁷

Constatamos, durante a assistência da telenovela supracitada, que o fato envolvendo a estudante Gabriela teve tamanha influência sobre o enredo novelesco que, além de ter sido uma das motivações para a cena do tiroteio descrita acima, chegou a ilustrar o discurso de um dos personagens da trama, a professora Santana, que citou tal caso em uma exposição pedagógica sobre violência urbana⁸⁸: “eu fui professora da menina que foi assassinada no dia 25 de março no metrô, na estação São Francisco Xavier da Tijuca. Seu nome: Gabriela Prado Maia. Ela tinha 14 anos, amava a natureza e sonhava formar-se em veterinária”, informa Santana aos seus alunos. A cena, além de ancorada num fato concreto, ainda contou com a presença dos pais da jovem vítima, Cleide e Santiago, o que amplificou seu caráter factual: “eu convidei os pais dela [...] para que viessem aqui hoje para dar um depoimento pessoal do horror que é perder uma filha nessa violência urbana que mata indiscriminadamente seres humanos inocentes que estão indo ou pra escola ou pro trabalho”, comenta a professora. Com isso, perceptivamente temos o seguinte efeito junto ao público: cria-se a ilusão de que os personagens ficcionais passaram a vivenciar o mesmo cotidiano que os indivíduos concretos – não apenas situações semelhantes, mas efetivamente as mesmas situações.

Foi precisamente nesse formato de *citação direta* que se verificou o ápice da relação telenoveja-jornalismo: Manoel Carlos, amparado por uma tecnologia de ponta que lhe propiciou um trabalho de produção mais ágil, passou a desenvolver cenas para serem veiculadas poucas horas após sua gravação, com o intuito de poder inserir na fala de personagens o relato de acontecimentos concretos que haviam sido noticiados, momentos antes das filmagens, pelos meios jornalísticos. Dessa forma, devido à (quase) instantaneidade do trânsito informacional entre telenovela e jornalismo, a primeira atingiu praticamente a máxima factualidade.

A revista *Época* notificou tal fenômeno através da matéria “A novela faz jornalismo”, publicada em 27 de fevereiro de 2003. Essa revista desenvolve seu argumento focalizando a

⁸⁷ PETRY, Sabrina. Aluna é baleada em universidade no Rio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 maio 2003. Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0605200312.htm>>. Acesso em: 24 abr. 2009.

⁸⁸ TELENOVELA Mulheres Apaixonadas. Produção da TV Globo, Departamento de Teledramaturgia. Rio de Janeiro: TV Globo, capítulo 174, exibido em 06 set. 2003. Vídeo, son., color.

cena na qual as personagens Lorena e Vida, assustadas com a onda de violência que se alastrava pelo Rio de Janeiro, comentaram sobre o incêndio criminoso de diversos ônibus e as bombas lançadas na Avenida Vieira Souto. Inclusive, uma delas completa a informação dizendo que ouviu no rádio que o então secretário de segurança, Josias Quintal, iria pedir ajuda ao exército para combater tal violência. De fato, no dia em que essa cena foi transmitida, as instâncias jornalísticas haviam veiculado esses acontecimentos. Assim encontra-se nos textos “Ações criminosas deixam Rio em pânico” e “Rosinha admite discutir atuação de militares”, publicados, respectivamente, em 25 e 26 de fevereiro de 2003 pela *Folha de São Paulo*, ambos na editoria “Cotidiano”:

Iniciada na madrugada de ontem, a onda de violência deixou 16 pessoas feridas, duas delas em estado grave, 34 veículos incendiados (entre ônibus, carros e caminhão) e oito depredados.

[...]

Eram 5h quando se ouviu um estrondo em Ipanema. Segundo testemunhas, um grupo de seis pessoas, em três motos, jogou três bombas de fabricação caseira e uma granada de efeito moral – que não explodiu – contra quatro prédios da Avenida Vieira Souto, que fica à beira-mar.⁸⁹

Pela primeira vez, a governadora do Rio, Rosinha Matheus (PSB), admitiu a possibilidade de utilizar as Forças Armadas para ocupar as áreas críticas da cidade e combater a violência provocada por traficantes de drogas.

Questionada ontem sobre a proposta do secretário estadual de Segurança Pública, coronel Josias Quintal, de colocar o Exército nas ruas, ela respondeu que “está aberta a conversas”.⁹⁰

Tais exemplos evidenciam que assim como a telenovela, ao levantar certos temas à discussão, torna-se motivação para pautas jornalísticas, essas, reciprocamente, fornecem àquela as situações cotidianas que lhe ancoram na realidade concebida pelos indivíduos, amplificando, assim, sua aceitação perante esses.

Até aqui ainda se constatava, mesmo que de forma turvada, balizas que definiam a procedência dos conteúdos transmitidos. No entanto, em 15 de setembro de 2003, *Mulheres Apaixonadas* e os periódicos jornalísticos relataram um evento que dubiamente aparentava ser, de forma concomitante, ficcional e factual: a passeata “Brasil sem armas”.

⁸⁹ Cf. MONKEN, Mario Hugo; FIGUEIREDO, Talita. Ações criminosas deixam Rio em pânico. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 fev. 2003. Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2502200301.htm>>. Acesso em: 24 abr. 2009.

⁹⁰ Cf. PETRY, Sabrina. Rosinha admite discutir atuação de militares. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 fev. 2003. Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2602200313.htm>>. Acesso em: 26 abr. 2009.

4.1.3. Quando não mais existem diferenciações... (Sobre a passeata “Brasil sem armas”)

Ao vermos a passeata “Brasil sem armas” tanto por meio da telenovela *Mulheres Apaixonadas* quanto pelos veículos noticiosos⁹¹, aquela inquietude, gerada pelo imbricamento entre as mídias ficcionais e factuais, ganha um novo impulso, suscitando de forma gritante uma pergunta: afinal esse evento é irreal ou real? Na verdade, não é nenhum dos dois, mas sim um *simulacro*.

Segundo Baudrillard (1991, p. 26), “a simulação caracteriza-se por uma *precessão do modelo*, de todos os modelos sobre o mínimo facto – os modelos já existem antes, a sua circulação, orbital como a da bomba, constitui o verdadeiro campo magnético do acontecimento”. Quer dizer, a referida passeata é produto da conjunção de modelos sem referência, ou melhor, cuja referência se encontra nas *realidades midiáticas*, “no sentido em que estão antecipadamente inscritos na decifração e na orquestração rituais dos media, antecipados na sua encenação” (p. 31-32).

Assim, mesmo levando-se em consideração que a passeata “Brasil sem armas” tinha um objetivo concreto – a luta em prol do desarmamento⁹² –, sua origem, desenvolvimento e conseqüências foram essencialmente midiáticos: Manuel Carlos havia planejado esse evento como o ponto culminante, em seu enredo, da discussão sobre a violência urbana que vinha tecendo através do drama vivido por Fernanda e Téo – personagens que, como apontamos acima, protagonizaram uma cena na qual foram atingidos por balas perdidas. Resolvendo aproveitar o ensejo, o movimento Viva Rio se uniu ao autor da telenovela transformando a passeata ficcional em uma concreta manifestação. O resultado foi um acontecimento que reuniu mais de 40 mil pessoas, onde ao lado de indivíduos reais e autoridades políticas estavam personagens e figurantes de *Mulheres Apaixonadas*.

Tal cena ao ser veiculada, tanto pela narrativa novelesca quanto pelas instâncias jornalísticas, conduziu a um embaralhamento perceptivo. Como pensar um evento que aparentemente está entre o ficcional e o factual? A problemática surge devido à ordem

⁹¹ Cf. FERNANDES, Lilian. Personagens e cidadãos contra as armas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 07 set. 2003. Revista da TV. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/ImprimDoc.asp?CodRegistro=90641>>. Acesso em: 6 abr. 2009; MOREIRA, Paulo Ricardo. Atores gravam cenas de “Mulheres Apaixonadas” durante manifestação. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 set. 2003. Rio. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/ImprimDoc.asp?CodRegistro=90816>>. Acesso em: 6 abr. 2009; CIMIEIRI, Fabiana; FIGUEIREDO, Talita. Sob chuva, 40 mil defendem desarmamento. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 set. 2003. Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1509200301.htm>>. Acesso em: 6 abr. 2009.

⁹² Cf. DA REDAÇÃO. Congresso discute lei mais dura para controle de armas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 set. 2003. Folhateen. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm2209200325.htm>>. Acesso em: 6 abr. 2009.

estabelecida não ser capaz de oferecer subsídios aos indivíduos para que possam lidar compreensivamente com tal acontecimento, tendo em vista que esse está “para além do verdadeiro e do falso, para além das equivalências, para além das distinções racionais sobre as quais funcionam todo o social e todo o poder” (BAUDRILLARD, 1991, p. 31).

“Vai ser uma passeata histórica”, anunciava o jornal *O Globo* em 07 de setembro de 2003. De fato, a partir dela evidenciou-se claramente que a experiência cotidiana, na contemporaneidade, se dá na interação com as *realidades midiáticas*. Não se trata mais de *diferenciações* entre o real e o irreal, pois o que se percebe é a crescente predominância dos modelos midiáticos. Esses, “já não constituem uma transcendência ou uma projecção, já não constituem um imaginário relativamente ao real, são eles próprios antecipação do real, e não dão, pois, lugar a nenhum tipo de antecipação ficcional – são imanentes, e não criam, pois, nenhuma espécie de transcendência imaginária” (BAUDRILLARD, 1991, p. 152).

4.1.4. ...Vê-se, então, uma estruturação em rede

Com a comprovação empírica do *trânsito informacional* nos *vasos comunicantes*, evidenciado através da interação entre telenovela e jornalismo, unimos os últimos pontos que nos levam a compreender mais claramente a *condição reticular* sob a qual se encontram estruturalmente os variados *media*, que juntos dão origem a *ambiência midiática*. Vale ressaltar que nem o tipo de suporte físico – televisão, impresso, rádio, computador... – nem a qualificação aplicada aos produtos de mídia – factual, ficcional – são empecilhos à existência dessa perfeita coesão, pelo contrário, acreditamos que toda potencialidade desse novo ambiente se deve justamente pela sua capacidade de abarcar um universo sensorial e discursivo tão amplo – nesse sentido, demonstramos que não foi ao acaso a opção em analisar a interação entre uma telenovela e periódicos impressos do campo jornalístico⁹³.

Tal arquitetura levou o *trânsito informacional* a atingir seu ápice, o que propiciou à *ambiência midiática* a criação de sua própria via de sustentação: ela auto-abastece-se de si mesma na medida em que as mensagens provindas das diversas mídias que a compõem se entrelaçam, combinam-se, legitimam-se mutuamente – isso acontece porque essas mídias já foram previamente legitimadas pelos indivíduos.

⁹³ Apesar de considerarmos de extrema importância a análise em pormenores da interação entre mídias sob a perspectiva tecnológica, ou seja, atentando para as modificações pelas quais a informação pode passar a fim de se adequar às características idiossincráticas de cada espaço midiático por onde transita, tal trabalho tornaria extensa por demais a presente pesquisa, inclusive fugindo do nosso foco principal que se direciona no sentido de perceber a interação midiática sob o prisma do campo discursivo.

Partindo da telenovela, podemos perceber as ramificações midiáticas quando os temas provenientes daquela expandem-se por outras mídias que lhe dão eco. Motter corrobora essa nossa constatação ao expor que a irradiação dos conteúdos novelescos se dá em dois sentidos, a saber, *horizontalmente e verticalmente*:

No primeiro caso a relação é intermídia e no segundo intramídia [...]. No primeiro modo estariam os jornais, as revistas informativas, outras emissoras de TV e o rádio [acrescentaríamos aqui a internet]; no segundo, a programação da emissora de TV que exhibe a telenovela, que a recupera sob a forma de subproduto, como é o caso do Vídeo Show da TV Globo, ou a retoma em programas de auditório, em programas de humor sob a forma de sátira ou paródia, em programas de entrevistas, programas do tipo informativo como telejornais e de reportagem. Os programas de auditório dão oportunidade a entrevistas com atores que falam sobre o personagem e sua relação com a história. (MOTTER, 1998, p. 97)

Dessa forma, vê-se que tamanha é a *rede de circulação* formada a partir da telenovela que mesmo aquelas pessoas que não a acompanham acabam sendo inseridas no âmbito das discussões que suscita. Esse é um exemplo característico do efeito mais sensível da *ambiência midiática* sobre os indivíduos, ou seja, ninguém escapa aos seus tentáculos.

4.2. No fim das contas, predominam as realidades midiáticas: *fase de midiatização*

Quando Augé (1998) falou sobre o novo *regime de ficção* que começara a vigorar no complexo social, atentando para o enfraquecimento (*ficcionalização*) de todas as perspectivas dominantes acerca do mundo, ele colocou os meios de comunicação como um dos principais promotores de tal situação. De fato, esses nivelaram imagetivamente as diversas realidades, descartando, assim, qualquer possibilidade de que alguma se posicionasse superior às demais. Em outras palavras, na *ambiência midiática*, os textos ficcionais e factuais foram amalgamados, alçados à mesma condição, a saber, tornaram-se *realidades midiáticas (ficção-imagem)*.

O que importa perceber, neste contexto, é a legitimidade dos *media* enquanto via de acesso ao mundo. Esse fora fragmentado em imagens, não necessariamente conexas, que são bombardeadas, por telas ubíquas, sobre os *telespectadores*. Com isso, a percepção foi modificada: “a vida desejada tende a ser a vida ‘vista na TV’. A vida na telinha diminui e tira o charme da vida vivida: é a vida vivida que parece irreal, e continuará a parecer irreal enquanto não for remodelada na forma de imagens que possam aparecer na tela” (BAUMAN,

2001, p. 99). Ou seja, a potência midiática, ao desestabilizar/desacreditar as antigas concepções sociais, tirou dessas a primazia na determinação da vida cotidiana, assumindo, assim, tal posto. Ressaltamos, contudo, que essa vida oferecida pela mídia não passa de um engodo, pois não oferece nada de novo. Ela é apenas o resultado de modelos sociais que se autonomizaram e que se desenvolveram segundo a lógica do espetáculo, dando origem aos *simulacros* – mais reais que o real, *hiper-reais*.

Baudrillard (1991, p. 45), nesse sentido, nos fala da “dissolução da vida na televisão” e, inversamente, da “dissolução da televisão na vida”. Tal assertiva foi comprovada em nossas análises quando verificamos a influência do cotidiano sobre a estruturação do enredo da telenovela *Mulheres Apaixonadas* e a recíproca atuação dessa em relação àquele. No que se refere a essa interação, vejamos três exemplos bastante elucidativos que versam sobre três temas que geraram ampla discussão quando abordados por tal narrativa, a saber, a condição do idoso, a violência contra a mulher e a violência urbana. Esses assuntos foram selecionados, pois quantitativa e qualitativamente foram os que mais repercutiram no âmbito social.

Visando chamar a atenção do público para os problemas enfrentados pelos idosos no Brasil, Manoel Carlos promoveu, em um dos núcleos familiares de sua trama, a representação de uma possível relação entre gerações: a impaciência e o desrespeito demonstrados pela personagem Dóris no trato dos seus avós, os personagens Leopoldo e Flora. A indignação crescente suscitada junto ao público pelas freqüentes cenas expondo tal situação motivou um dos maiores ápices de audiência de *Mulheres Apaixonadas* quando a neta malvada apanha do seu pai justamente porque maltratava seus avós – segundo dados do Ibope, quando essa cena foi veiculada registrou-se o pico de 53 pontos de audiência⁹⁴.

Tudo indica que o Estatuto do Idoso, garantindo os direitos das pessoas que integram a chamada “terceira idade”, teve sua aprovação, em certa medida, impulsionada pela grande mobilização social, promovida por essa telenovela, em torno dessa questão. Vejamos alguns indícios que nos levam a essa constatação:

- 1) A presença dos atores Oswaldo Louzada e Carmen Silva – intérpretes, respectivamente, dos personagens Leopoldo e Flora – durante sessão da Comissão de Constituição, Justiça e Cidadania que culminou na aprovação do projeto referente ao Estatuto do Idoso⁹⁵;

⁹⁴ VALLADARES, Ricardo. *Mulheres apaixonadas e apaixonantes*. **Veja**, n. 27, ed. 1810, 9 jul. 2003. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/090703/p_068.html>. Acesso em: 12 abr. 2009.

⁹⁵ Cf. Discurso proferido pelo senador Sérgio Cabral durante sessão do Senado Federal em 05 de junho de 2003. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/sf/atividade/Pronunciamento/detTexto.asp?t=335577>>. Acesso em 05 maio 2009.

- 2) Como nos informa o jornal *Folha de São Paulo* em matéria intitulada “Estatuto do Idoso é aprovado no Senado”, que fora publicada em 24 de setembro de 2003, “após seis anos de tramitação no Congresso, o projeto do Estatuto do Idoso, que define medidas de proteção às pessoas com idade igual ou superior a 60 anos, foi aprovado [...] no Senado, por unanimidade, em votação simbólica, após quatro horas de discursos”⁹⁶. Nesse sentido, é sugestivo o fato da aprovação ter ocorrido justamente durante a veiculação de *Mulheres Apaixonadas*;
- 3) O reconhecimento, no texto final do Estatuto do Idoso – sancionado em 01 de outubro de 2003 –, do importante papel exercido pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* no debate sobre a difícil condição do idoso no Brasil. Logo na introdução encontra-se:

O projeto de lei ganhou aliados fortíssimos em 2003: a Campanha da Fraternidade da CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) e a novela da Rede Globo, *Mulheres Apaixonadas*. O tema da Campanha da CNBB deste ano é *Fraternidade e Pessoas Idosas – Vida Dignidade e Esperança*. Já a novela da Globo abordou o drama da velhice por intermédio de um casal maltratado pela neta, personagens interpretados pelos atores Carmem Silva e Oswaldo Louzada. (ESTATUTO DO IDOSO, 2008, p. 8)

Num segundo momento, a telenovela consta nos agradecimentos do senador Paulo Paim, autor do estatuto: “Cumprimento ainda o autor da novela ‘Mulheres Apaixonadas’, Manoel Carlos, bem como os artistas, que contribuíram para que o tema do Idoso fosse debatido nacionalmente: Carmem Silva, 87 anos, a nossa gaúcha, e Oswaldo Louzada, 91 anos, carioca” (p. 18).

Outro assunto que sobressaiu no amplo temário da telenovela supracitada dizia respeito à violência contra a mulher: na narrativa novelesca encontramos o personagem Marcos que freqüentemente espancava sua esposa Raquel, por vezes, com uma raquete de tênis – uma das cenas, transmitida em 09 de junho de 2003, que evidenciava tal situação, registrou, de acordo com o IBOPE, pico de 51 pontos de audiência⁹⁷.

Essa imagem passou a funcionar como uma referência desse tipo de agressão, ilustrando, inclusive, o discurso do presidente da república, Luiz Inácio Lula da Silva, durante o lançamento do “Programa de Combate à Violência contra a Mulher”: “Mulheres do mundo, uni-vos contra os raqueteiros!”, disse o presidente, enfatizando que a representação mostrada

⁹⁶ Cf. DA SUCURSAL DE BRASÍLIA. Estatuto do Idoso é aprovado no Senado. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 set. 2003. Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2409200316.htm>>. Acesso em: 05 maio 2009.

⁹⁷ VALLADARES, Ricardo. *Mulheres apaixonadas e apaixonantes*. Op. cit.

em *Mulheres Apaixonadas* evidenciava uma situação cotidiana, “só que, na vida real, não é uma raquete. Na vida real, a coisa é mais bruta, é mais desumana”⁹⁸.

Ainda no contexto dessa discussão, é sugestiva a citação de tal narrativa na justificação do texto referente ao projeto de lei 2069/2003, formulado pela deputada federal Kátia Abreu, que prevê penas mais duras aos atos dolosos de agressão cometidos contra a pessoa:

As cenas, de fortíssimo impacto emocional, são mostradas no horário nobre, em mais um capítulo da novela das oito. De pé, olhar fixo e alterado, Marcos parte em direção a Raquel. Ela grita. Ele avança. Ele bate. Ela apanha. Ela chora. Ele fica impune. As humilhações, os socos, os pontapés e as lágrimas de Raquel impulsionam a audiência. Ao final da cena, o agressor segue seu caminho, sem problemas, como se não tivesse cometido crime algum, como se a violência doméstica não fosse uma questão social gravíssima. É assim na novela, é assim na vida real.

[...]

Esta proposta de lei tem o objetivo de punir os crimes contra a mulher. Ela pretende afastar os atos ilícitos contra a pessoa em que se apure o dolo da competência dos Juizados Especiais Criminais. Afasta também desses Juizados a possibilidade de propor a suspensão condicional da pena ou do processo. O que isso quer dizer? Que esta proposição retira de tais atos ilícitos a compreensão de crimes de menor potencial ofensivo.

[...]

Ao abordar o problema da violência contra as mulheres na novela das oito, o escritor Manoel Carlos abre a oportunidade de um amplo debate nacional sobre o assunto. Um debate que o Congresso Nacional deve assumir, por meio de uma participação ativa que inclui a discussão e a aprovação de lei que iniba, de forma efetiva, a dor da lesão corporal para as mulheres. A lesão corporal não dói apenas no corpo. Ela dói na alma. (PL – 2069, 2003, p. 1-2; 4)

Provavelmente o ponto culminante da interferência de *Mulheres Apaixonadas* no cotidiano tenha sido com a passeata “Brasil sem armas” em prol do desarmamento, ficando mais que evidente a investida dessa narrativa no sentido de pressionar o congresso à aprovação de regras que disciplinassem o porte de armas. Visando mobilizar a atenção de toda a sociedade, a referida passeata misturou personagens novelescos e indivíduos concretos que de alguma forma vivenciaram algum tipo de violência na qual estivessem presentes armas de fogo.

⁹⁸ Cf. Discurso do presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, na cerimônia de posse do Conselho Nacional dos Direitos das Mulheres e lançamento do Programa de Combate à Violência contra a Mulher. 27 ago. 2003. Disponível em: <http://www.radiobras.gov.br/integras/03/integra_270803_02.htm>. Acesso em: 06 maio 2009.

As imagens resultantes desse encontro, que levou às ruas mais de 40 mil pessoas, foram exaustivamente exibidas pelas diversas mídias, desde a referida telenovela até os veículos noticiosos. Não tardou a elaboração e sanção do Estatuto do Desarmamento, Lei nº 10.826, de 2003, que dispõe sobre registro, posse e comercialização de armas de fogo e munição. Assim encontra-se na introdução desse texto legal:

Se o Congresso Nacional é a caixa de ressonância do Brasil, natural que nessa instituição ecoem os pleitos da sociedade, a voz do povo, as demandas da opinião pública. Ao aprovar o Estatuto do Desarmamento [...], o Poder Legislativo deu resposta, pronta e enérgica, ao clamor de milhões de brasileiros contra a violência e a insegurança que desafiam o Estado e afrontam o cidadão. (Lei 10.826, 2003, p. 5)

Apesar de ser difícil precisar o grau de influência de *Mulheres Apaixonadas* sobre a sociedade, o que tais exemplos nos evidenciaram foi, no mínimo, uma efetiva participação dessa nos debates que culminaram na aprovação dos estatutos do idoso e do desarmamento e nas leis e programas governamentais de combate à violência contra a mulher. Dessa forma, constata-se que o cerco ficcional foi ultrapassado, elevando, assim, a narrativa novelesca à condição factual. Isso significa, em vias práticas, que ao apresentar-se aos indivíduos como possível realidade, a telenovela pode, de fato, influenciar-lhes as ações, as quais, por sua vez, modificam a conjuntura social. É nesse sentido que podemos dizer, apoiando-nos em Sodré, que

No sistema informativo pós-moderno, [...] o “pseudo-acontecimento” gera outros acontecimentos em progressão geométrica e numa tal grandeza de simulação que já não se pode traçar fronteiras claras entre real e imaginário [leia-se ficção], nem mesmo chamar de “pseudo” a um acontecimento. A “verdade” dá lugar à “credibilidade” do enunciado. [...] De fato, um outro “real” é gerado pela progressão dos simulacros e com tanto poder que a imagem pode ser mais crível que o original “verdadeiro”. (SODRÉ, 1987, p. 42)

Temos, então, tamanha fusão entre a imagem midiática e o cotidiano social que se tornou impossível uma posterior separação dessas partes. Surge, assim, um cotidiano simulado que transpassa as experiências individuais. Nesse novo contexto, não importa mais se são personagens de uma telenovela ou indivíduos concretos transitando pelos espaços públicos e privados, pois todos estão vivendo as mesmas *realidades midiáticas*.

CONCLUSÃO

Como se pôde constatar ao término desta pesquisa, tratamos, a todo o momento, de *imagens*, imagens que as pessoas têm ou que a elas são oferecidas acerca do mundo em que vivem. Tais imagens são produto das relações que os indivíduos mantêm uns com os outros e com o ambiente natural que lhes é circundante. O mais interessante é que essas imagens se autonomizam, passando a gerir o comportamento individual naquelas mesmas relações. Isso acontece porque, para o indivíduo, o imaginário formado é a *realidade*.

Sociedades distintas apresentam diferentes realidades, o que pode ser claramente percebido num contexto de confronto, onde ocorre um choque entre concepções de mundo: a realidade do outro sempre será percebida enquanto irreal (ficção) a partir do momento em que se distingue da realidade habitual. É justamente tal oposição valorativa, recorrente em contextos sócio-históricos anteriores, que na atualidade se mostra em erosão. Nesse sentido, acreditamos que o fenômeno que melhor retrata essa situação é a interação midiático-discursiva entre os campos ficcional e factual que, no âmbito de nossa pesquisa, foram representados, respectivamente, pela telenovela e pelo jornalismo.

Não foi ao acaso que nos centramos no campo dos *mass media*. Como foi devidamente analisado, a proliferação das imagens midiáticas foi determinante no processo de apagamento das oposições discursivas, pois modificou, em essência, a experiência cotidiana: dos indivíduos retiraram-se as certezas em torno de uma única realidade, pois foram arremessados num trânsito ininterrupto entre variadas realidades potencialmente credíveis.

Voltemos à problemática básica de nossa pesquisa: como é possível a telenovela (ficção) invadir o jornalismo (factualidade cotidiana) e vice-versa se essas são instâncias amplamente encaradas como opostas – respectivamente, irreal e real? A partir dessa interrogação, outras surgiram para lhe dar sustentação: O que é realidade e o que é ficção? Qual a natureza dessa oposição? Em que conjuntura sócio-cultural se verifica o embaralhamento discursivo acima apontado? Qual a importância da mídia nesse contexto? Como se processa o trânsito entre os espaços ficcional e factual? E, por fim, que tipo de ambiente pode-se constatar a partir desse processo? Procurando, ao longo desta pesquisa, dar respostas a tais questões, chegamos às seguintes conclusões:

Primeiramente, verificamos que *realidade* e *ficção* apresentam a mesma condição basilar: são *constructos sociais* fundamentados no mundo concreto – ou seja, nas relações

concretas que os indivíduos mantêm entre si e com o ambiente em que estão inseridos. Se ambos apresentam a mesma natureza, o único *critério* que nos pareceu definir essa oposição foi o da *verdade*, enquanto retórica do poder. Isto é, aquele que se encontra em situação de dominância tem a prerrogativa de impor quais são as crenças oficiais (*realidade dominante*).

Munidos do *triângulo do imaginário* pudemos compreender como uma dada perspectiva de mundo se torna preponderante num determinado contexto sócio-histórico. Foi também através dele que constatamos uma nova (inaudita) configuração do imaginário na atual conjuntura: há um deslocamento que vai da consideração de uma única *realidade dominante* em direção à constatação da multiplicidade de *realidades possíveis* – delineia-se um novo *regime de ficção*: todos os discursos se encontram nivelados na escala da credibilidade. Como já aludimos acima, a mídia exerceu um papel determinante nesse contexto, pois foi em decorrência do avanço das tecnologias comunicacionais que a visão de mundo dos indivíduos foi ampliada: a imagem midiática tem a capacidade de tornar crível quaisquer discursos, ou seja, ela é capaz de influenciar o imaginário dos indivíduos. E mais, a imagem midiática nos oferece uma ficção com ares de real (*factualização da telenovela*) e uma realidade com ares de ficção (*ficcionalização do jornalismo*), melhor, estamos diante de uma confluência que impede qualquer distinção.

A mídia só pôde exercer tamanha influência sobre o imaginário social devido a sua *condição reticular* que acabou cobrindo toda a sociedade – determinando-lhe as relações e, conseqüentemente, os produtos que dessas provêm, inclusive a(s) realidade(s). Essa estruturação em *rede* propiciou a formação da *ambiência midiática* – cuja natureza é, ao mesmo tempo, *física* e *discursiva* – ao gerar um intenso trânsito informacional que, além de evidenciar um mar de perspectivas sobre o mundo, também apagou as diferenciações discursivas aí existentes. Com isso, verifica-se uma efetiva interação entre telenovela e jornalismo (*vasos comunicantes*), pois já não se mostram determinantes as categorias *ficção* e *facto*, considerando que ambas se apresentam sob a condição de *realidades midiáticas*.

Tais resultados nos evidenciam o quão produtivas foram as opções teórico-metodológicas adotadas para o desenvolvimento desta pesquisa, o que nos levou a seguinte consideração: *uma sociologia da mídia que enfoque as realidades midiáticas pressupõe uma sociologia do conhecimento*. Tendo em vista que essa se preocupa com aquilo que os indivíduos *conhecem* enquanto *realidade*.

Estamos cientes, contudo, ao final deste processo, da importância de uma sistemática observação da concreta interação entre as realidades que a mídia oferece e os indivíduos presentes do outro lado da *tela*. Evidente que em determinados momentos, nos quais foi

necessária uma alusão a essa interação, valemo-nos das diversas constatações empíricas obtidas pelos teóricos que nos nortearam o pensamento. Pois, para o nosso objetivo, uma pesquisa de recepção se mostraria inteiramente descabida. Embora, acreditamos que ela deva ser realizada num outro momento, para que possamos apreender, em pormenores, as modificações geradas na maneira como os indivíduos percebem e representam realidades a partir da convivência com os discursos midiáticos. O que nos possibilitaria abordar concretamente o terceiro componente do *triângulo do imaginário*, que, devido a sua intensa relação com a mídia, chamamos *telespectador*. Alertamos: não se sintam afastados dessa condição, pois *todos* nós vivemos numa *ambiência midiática*, porquanto somos, *todos*, *telespectadores*!

Para finalizar nossa exposição, deixamos uma reflexão inspirada em Debord (1997): estamos presenciando a dominação da sociedade por coisas *supra-sensíveis* embora *sensíveis*, realizada plenamente pela *ambiência midiática*, onde o mundo sensível se encontra substituído por uma seleção de imagens colocadas acima dele e que se impuseram enquanto *sensível* por excelência.

Agora podemos sair da *ambiência midiática*... Opa! Onde está a porta de saída?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.
- ALSINA, Miguel Rodrigo. *La construcción de la noticia*. 2. ed. Barcelona: Paidós, 1996.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflexions on the origins and spread of nationalism*. 2. ed. Londres: Verso, 1991.
- ARBEX JÚNIOR, José. *Showrnlismo: a notícia como espetáculo*. 2. ed. São Paulo: Casa Amarela, 2002.
- ARON, Raymond. Augusto Comte. In: _____. *As etapas do pensamento sociológico*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 69-128.
- AUGÉ, Marc. *A guerra dos sonhos: exercícios de etnoficção*. Campinas: Papirus, 1998.
- BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica: as técnicas do jornalismo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- BAPTISTA, Cicélia Pincer. O mundo possível da tela: representação, realidade e referência nas poéticas tecno-informáticas. In: FAUSTO NETO, Antônio; PINTO, Milton José (orgs.). *O indivíduo e as mídias: ensaios sobre comunicação, política, arte e sociedade no mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996, p. 273-279.
- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BARROS FILHO, Clóvis de. *Ética na Comunicação: da informação ao receptor*. São Paulo: Moderna, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. Sobre a verdade, a ficção e a incerteza. In: _____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro, 1998, p. 142-159.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Seguido de: A influência do jornalismo e Os jogos olímpicos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BITTONI, Dulcília Helena Schroeder. Fotonovela, infelizmente um quadrado amoroso. In: AVERBUCK, Lígia. (Org.). *Literatura em tempo de comunicação de massa*. São Paulo: Nobel, 1984, p. 57-75

CALABRE, Lia. Rádio e imaginação: no tempo da radionovela. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 26., 2003. Belo Horizonte. Anais... São Paulo: Intercom, 2003. CD-ROM.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Telenovela*. São Paulo: Ática, 1985.

CHAVES, Glenda Rose Gonçalves. **A radionovela no Brasil**: um estudo de Odette Machado Alamy (1913-1999). 2007. 144 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

COMTE, Auguste. Catecismo positivista. In: _____. *Auguste Comte: Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 117-318.

COSTELLA, Antonio. *Comunicação: do grito ao satélite*. 3. ed. São Paulo: Mantiqueira, 1984.

CUE SIERRA, Mayra. Mitos y realidades sobre la génesis de la radio-telenovela en Cuba. **Miradas: revista del audiovisual**, San Antonio de los Baños, 2008. Disponível em: <http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=468&Itemid=53>. Acesso em: 1 out 2008.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DICIONÁRIO DA TV GLOBO, v. 1: programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FRANCO, Maria Laura Puglisi Barbosa. *Análise do conteúdo*. Brasília: Plano, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*: Poesia. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.

HOHLFELDT, Antônio. Hipóteses contemporâneas de pesquisa em comunicação. In: HOHLFELDT, Antônio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (orgs.). *Teorias da comunicação*: conceitos, escolas e tendências. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

INSTITUTO VERIFICADOR DE CIRCULAÇÃO – IVC. **Ranking dos 20 periódicos: tiragem e circulação**. São Paulo, dez. 2008. 1 CD-ROM.

KAPUSCINSKY, Ryszard. *Los cínicos no sirven para este oficio*: sobre el buen periodismo. 2. ed. Barcelona: Anagrama, 2005.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia* – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Narrativas televisivas e identidade nacional: o caso da telenovela brasileira. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 25., 2002, Salvador. Anais... São Paulo: Intercom, 2002. CD-ROM.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Para uma revisão das identidades coletivas em tempo de globalização. In: _____. (org.). *Telenovela: Internacionalização e Interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 121-137.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção e teleficcionalidade*. São Paulo: Summus, 2002.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Matrices culturales de la telenovela. **Estudios sobre las culturas contemporaneas**, Colima, v. 2, n. 5, p. 137-164, 1988.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Melodrama: O grande espetáculo popular. In: _____. *Dos meios às mediações*. 5. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. 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: Edições Loyola, 2004, p. 23-46.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MAYRING, Philipp. Qualitative Content Analysis. **Forum: Qualitative Social Research**. v. 1, n. 2, jun. 000. Disponível em: <<http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1089>>. Acesso em: 02 jun. 2009.

MEDINA, Cremilda. *Ciência e jornalismo: da herança positivista ao diálogo dos afetos*. São Paulo: Summus, 2008.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MORIN, Edgar; MOIGNE, Jean-Louis Le. *A inteligência da complexidade*. 2. ed. São Paulo: Peirópolis, 2000.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Narratologia: teoria e análise da narrativa jornalística*. Brasília: Casa das Musas, 2005.

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: Edições Loyola, 2004, p. 251-291.

MOTTER, Maria Lourdes. Telenovela: arte do cotidiano. *Comunicação & Educação* (SP), São Paulo, v. IV, n. 13, p. 89-102, 1998.

MUNIZ, Lauro César. Nos bastidores da telenovela. **Comunicação e Educação**, São Paulo, n. 4, ano II, p. 94-103, set./dez. 1995.

NEVES, Tereza Cristina da Costa. A dramatização no telejornalismo. **Caligrama: Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia**, São Paulo, v. 1, n. 3, set./dez. 2005.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PARK, Robert E. A notícia como forma de conhecimento: um capítulo da sociologia do conhecimento. In: STEINBERG, Charles (org.). *Meios de comunicação de massa*. São Paulo: Cultrix, 1972, p. 168-185.

REZENDE, Guilherme Jorge de. O discurso jornalístico e o discurso ficcional na televisão brasileira. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 28., 2005, Rio de Janeiro. Anais... São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM.

SCHLESINGER, Philip. Os jornalistas e a sua máquina do tempo. In: TRAQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega 1993, p. 177-190.

SODRÉ, Muniz. *Televisão e psicanálise*. São Paulo: Ática, 1987.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. *Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*. São Paulo: Summus, 1986.

TÁVOLA, Artur da. *A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo*. São Paulo: Globo, 1996.

TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930. *Cadernos Avulsos*, Fundação Casa Rui Barbosa, n. 38, 2001. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_LuizGuilhermeSodreTeixeira_Historia_charge.pdf>. Acesso em: 5 out. 2008.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo: por que as notícias são como são*. Florianópolis: Insular, 2004.

TUCHMAN, Gaye. Objectivity as strategic ritual: an examination of newsmen's notions of objectivity. *American Journal of Sociology*, Chicago, v. 77, n. 4, p. 660-679, jan. 1972.

VATTIMO, Gianni. *A tentação do realismo*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed.: Instituto Italiano di Cultura, 2001.

WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Presença, 1987.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao Deserto do Real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

- Conteúdo proveniente de sites

ALLEN, Robert C. Soap opera. **The Museum of Broadcast Communications**, Chicago, 1997. Disponível em: <<http://www.museum.tv/archives/etv/S/htmlS/soapopera/soapopera.htm>>. Acesso em: 7 out 2008.

BRÁULIO PEDROSO: Biografia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro**, 2007. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=707>. Acesso em: 2 out. 2008.

DIAS GOMES (1922 - 1999): Biografia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro**, 2007. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=731>. Acesso em: 2 out. 2008.

DISCURSO do presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, na cerimônia de posse do Conselho Nacional dos Direitos das Mulheres e lançamento do Programa de Combate à Violência contra a Mulher. 27 ago. 2003. Disponível em: <http://www.radiobras.gov.br/integras/03/integra_270803_02.htm>. Acesso em: 06 maio 2009.

DISCURSO proferido pelo senador Sérgio Cabral durante sessão do Senado federal em 05 de junho de 2003. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/sf/atividade/Pronunciamento/detTexto.asp?t=335577>>. Acesso em 05 maio 2009.

DÚVIDAS frequentes\TV Aberta. In: IBOPE: Especialista em pesquisas de mercado, mídia e opinião. Disponível em: <<http://www.ibope.com.br>>. Acesso em: 10 maio 2009.

FILMS SERIALS. **Todd Gault's Serial Experience**. Disponível em: <<http://www.serialexperience.com/index.php>>. Acesso em: 5 out. 2008.

HISTORIA de la radiodifusión en Cuba. **Radio Cubana**, Ciudad de la Habana, 2008. Disponível em: <http://www.radiocubana.cu/historia/radiodifusion_cuba.asp>. Acesso em: 6 out. 2008.

LAURO CÉSAR MUNIZ (1938): Biografia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro**, 2007. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=784>. Acesso em: 2 out. 2008.

O'DELL, Cary. Irna Phillips: U.S. producer. **The Museum of Broadcast Communications**, Chicago, 1997. Disponível em: <<http://www.museum.tv/archives/etv/P/htmlP/phillipsirn/philipsirn.htm>>. Acesso em: 7 out 2008.

POLÊMICA no horário nobre. **Domingo Espetacular**. São Paulo: TV Record, 16 de mar. de 2008. Vídeo online (10min5), son., color., arquivo FLV. Disponível em: <<http://www.mundorecord.com.br/play/5470bce2-d6c7-4bf5-8dcb-f452dbbc737b>>. Acesso em: 6 out. 2008.

SILENT ERA SERIALS. **Silent Era**. Washington. Disponível em: <<http://www.silentera.com/PSFL/indexes/serials.html>>. Acesso em: 5 out. 2008.

TELEDRAMATURGIA. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/index.html>>. Acesso em: 30 set. 2008

TUDO SOBRE TELENÓVELAS. **Tudo sobre TV**. 1998 – 2002. Disponível em: <<http://www.tudosobretv.com.br/telenovela/>>. Acesso em: 23 set. 2008.

TV Globo; Brasil e o mundo: A Globo no Brasil. In: INSTITUCIONAL/Rede Globo. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/Portal/institucional/foldereletronico/index_folder_eletronico.html>. Acesso em: 20 maio 2009.

- Periódicos Jornalísticos

Revista Veja

BORTOLOTTI, Marcelo. Sem limites para a barbárie. **Veja**, n. 06, ed. 1995, 14 fev. 2007. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/140207/p_046.shtml>. Acesso em: 12 mar. 2009.

CARELLI, Gabriela; ZAKABI, Rosana. Ela matou os próprios pais. **Veja**, n. 45, ed. 1777, 13 nov. 2002. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/131102/p_108.html>. Acesso em: 12 mar. 2009.

MARTHE, Marcelo. Fogueira santa. **Veja**, n. 11, ed. 2052, 19 de março de 2008. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/190308/p_139.shtml>. Acesso em: 26 set. 2008.

MELO, Mauricio. Escândalo, pó e morte. **Veja**, n. 50, ed. 2091, 17 dez. 2008. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/171208/p_132.shtml>. Acesso em: 14 mar. 2009.

PAULIN, Igor; TEIXEIRA, Duda; EDWARD, José. O horror diante dos olhos. **Veja**, n. 48, ed. 2089, 3 dez. 2008. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/031208/p_084.shtml>. Acesso em: 14 mar. 2009.

ROGAR, Silvia. Pode ou não pode? Depende. **Veja**, n. 36, ed. 1819, 10 set. 2003. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/100903/p_058.html>. Acesso em: 12 abr. 2009.

VALLADARES, Ricardo. Mulheres apaixonadas e apaixonantes. **Veja**, n. 27, ed. 1810, 9 jul. 2003. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/090703/p_068.html>. Acesso em: 12 abr. 2009.

VEJA. São Paulo: Abril, n. 36, ed. 1512, 10 set. 1997. (Manchete: A princesa do povo). Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/100997/sumario.html>>. Acesso em: 14 mar. 2009.

ZAKABI, Rosana; BRASIL, Sandra. Pareciam tão normais. **Veja**, n. 46, ed. 1778, 20 nov. 2002. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/201102/p_052.html>. Acesso em: 12 mar. 2009.

Revista Istoé

CÔRTEZ, Celina. A dor mais doída. **Istoé**, ed. 1748, 02 abr. 2003. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoe/1748/brasil/1748_dor_mais_doida.htm>. Acesso em: 12 abr. 2009.

MORAES, Rita. Respeite meus cabelos brancos. **Istoé**, ed. 1753, 07 maio 2003. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoe/1753/comportamento/1753_respeitem_meus_cabelos_brancos.htm>. Acesso em: 12 abr. 2009.

ZACHÉ, Juliane; CASTELLÓN, Lena; BOCK, Lia. Afaste de mim este copo. **Istoé**, ed. 1763, 16 jul. 2003. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoe/1763/medicina/1763_afaste_copo_01.htm>. Acesso em: 12 abr. 2009.

ZACHÉ, Juliane; FREITAS, Maria de; MORAES, Rita. Doente de amor. **Istoé**, ed. 1757, 04 jun. 2003. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoe/1757/comportamento/1757_doente_de_amor.htm>. Acesso em: 12 abr. 2009.

Jornal Folha de São Paulo

CASTRO, Daniel. Empate. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 out. 2003. Ilustrada (Outro Canal). Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200303.htm>>. Acesso em: 06 abr. 2009.

CASTRO, Daniel. Globo põe notícia do dia em novela das 8. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 fev. 2003. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2702200304.htm>>. Acesso em: 6 out. 2008.

CIMIEIRI, Fabiana; FIGUEIREDO, Talita. Sob chuva, 40 mil defendem desarmamento. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 set. 2003. Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1509200301.htm>>. Acesso em: 6 abr. 2009.

DA REDAÇÃO. Congresso discute lei mais dura para controle de armas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 set. 2003. Folhateen. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm2209200325.htm>>. Acesso em: 6 abr. 2009.

DA SUCURSAL DE BRASÍLIA. Estatuto do Idoso é aprovado no Senado. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 set. 2003. Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2409200316.htm>>. Acesso em: 05 maio 2009.

MAGALHÃES, Simone. Vale a pena ver de novo?. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 abr. 2003. TV Folha (Suplemento). Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv0604200313.htm>>. Acesso em: 06 abr. 2009.

MONKEN, Mario Hugo; FIGUEIREDO, Talita. Ações criminosas deixam Rio em pânico. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 fev. 2003. Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2502200301.htm>>. Acesso em: 24 abr. 2009.

PETRY, Sabrina. Aluna é baleada em universidade no Rio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 maio 2003. Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0605200312.htm>>. Acesso em: 24 abr. 2009.

PETRY, Sabrina. Rosinha admite discutir atuação de militares. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 fev. 2003. Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2602200313.htm>>. Acesso em: 26 abr. 2009.

VALENTE, Edson. Hóspede permanente. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 ago. 2003. Imóveis. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/imoveis/ci1008200301.htm>>. Acesso em: 6 abr. 2003.

Outros

DARIANO, Daniela. Novela em tempo real. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 fev. 2003. Cidade, p. 14.

FERNANDES, Lilian. Personagens e cidadãos contra as armas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 07 set. 2003. Revista da TV. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/ImprimDoc.asp?CodRegistro=90641>>. Acesso em: 6 abr. 2009.

MOREIRA, Paulo Ricardo. Atores gravam cenas de “Mulheres Apaixonadas” durante manifestação. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 set. 2003. Rio. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/ImprimDoc.asp?CodRegistro=90816>>. Acesso em: 6 abr. 2009.

O DESTINO já está traçado. **Extra**, Rio de Janeiro, 03 jul. 2003. Geral.

VELLOSO, Beatriz. A novela faz jornalismo. **Época**, ed. 250, 27 fev. 2003. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG55908-6011,00-A+NOVELA+FAZ+JORNALISMO.html>>. Acesso em: 24 abr. 2009.

- Legislação citada

BRASIL. Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros, 04 de agosto de 2007. Disponível em: <http://www.fenaj.org.br/federacao/cometica/codigo_de_etica_dos_jornalistas_brasileiros.pdf>. Acesso em: 7 out. 2008.

BRASIL. Decreto-lei nº 236, de 28 de fevereiro de 1967. Complementa e modifica a Lei nº 4.117 de 27 de agosto de 1962. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del0236.htm>. Acesso em: 5 out. 2008.

BRASIL. Estatuto do Desarmamento: Lei n. 10.826, de 2003. Dispõe sobre registro, posse e comercialização de armas de fogo e munição, sobre o Sistema Nacional de Armas (SINARM), define crimes e dá outras providências. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2004. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/internet/infdoc/Publicacoes/html/pdf/Desarmamento.pdf>>. Acesso em: 05 maio 2009.

BRASIL. Estatuto do Idoso: Lei n. 10.741, de 01 de outubro de 2003. Dispõe sobre o Estatuto do Idoso e dá outras providências. Brasília: Senado Federal, 2008. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/PAULOPAIM/pages/vida/publicacoes/textos/Estatuto_do_Idoso.pdf>. Acesso em: 05 maio 2009.

BRASIL. Lei nº 4.117, de 27 de agosto de 1962. Institui o Código Brasileiro de Telecomunicações. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l4117.htm>. Acesso em: 5 out. 2008.

BRASIL. Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=300&sid=68>>. Acesso em: 5 out. 2008.

BRASIL. Lei nº 6.515, de 26 de dezembro de 1977. Regula os casos de dissolução da sociedade conjugal e do casamento, seus efeitos e respectivos processos, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6515.htm>. Acesso em: 6 out. 2008.

BRASIL. Projeto de Lei n. 2069, de 2003. Acrescenta parágrafo aos artigos 61 e 89 da Lei 9.099, 26 de setembro de 1995. Disponível em: <http://www2.camara.gov.br/proposicoes/loadFrame.html?link=http://www.camara.gov.br/internet/sileg/prop_lista.asp?fMode=1&btnPesquisar=OK&Ano=2003&Numero=2069&sigla=PL>. Acesso em: 05 maio 2009.

BRASIL. Constituição (1967) - EMC nº 01-69. Emenda constitucional nº 9, de 28 de junho de 1977. Dá nova redação ao § 1º do artigo 175 da Constituição Federal. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Emendas/Emc_anterior1988/emc09-77.htm>. Acesso em: 6 out. 2008.

APÊNDICE

INCIDÊNCIA DO CONTEÚDO DA TELENOVELA <i>MULHERES APAIXONADAS</i> SOBRE O JORNALISMO IMPRESSO NO PERÍODO DE SUA TRANSMISSÃO, DE 17 DE FEVEREIRO A 10 DE OUTUBRO DE 2003*				
PERIÓDICO JORNALÍSTICO		VEJA (revista semanal)		
Título da matéria – Data da veiculação	Tema	Local da matéria	Abordagem do tema	
			Limita-se à telenovela	Excede à telenovela
“Mulheres desesperadas” – 26/02/2003	Comportamento dos personagens	Artes e Espetáculos (Televisão)	(✓)	
“Mulheres descerebradas” – 19/03/2003	Coloquialismo da fala dos personagens	Artes e Espetáculos (Televisão)	(✓)	
“Mulheres exploradas” – 09/04/2003	Comportamento dos personagens	Artes e Espetáculos (Televisão)	(✓)	
“Um caso de amor animal” – 23/04/2003	Cães domésticos	Geral (Sociedade)		(✓)
“Mulheres espevitadas” – 28/05/2003	Comportamento dos personagens	Artes e Espetáculos (Televisão)	(✓)	
“Mulheres apaixonadas e apaixonantes” – 09/07/2003	Informações gerais sobre a telenovela	Geral (Especial) [Capa]	(✓)	
“O bom samaritano” – 13/08/2003	Merchandising social na telenovela	Artes e Espetáculos (Televisão)	(✓)	
“O lugar da violência” – 13/08/2003	Violência urbana	Ponto de vista		(✓)
“Um gesto que pode salvar” – 20/08/2003	Doação de órgãos	Geral (Especial)		(✓)
“Cinderela carioca” – 27/08/2003	Comportamento dos personagens	Artes e Espetáculos (Televisão)	(✓)	
“Pode ou não pode? Depende” – 10/09/2003	Filhos que trazem seus parceiros para dormir em casa	Geral (Comportamento)		(✓)
“Quando é bom ser má” – 10/09/2003	Comportamento dos personagens	Artes e Espetáculos (Televisão)	(✓)	
“Mulheres desperuadas” – 24/09/2003	Comportamento dos personagens	Artes e Espetáculos (Televisão)	(✓)	

PERIÓDICO JORNALÍSTICO		ISTOÉ (revista semanal)		
Título da matéria – Data da veiculação	Tema	Local da matéria	Abordagem do tema	
			<i>Limita-se à telenovela</i>	<i>Excede à telenovela</i>
“Te perdôo por te trair” – 05/03/2003	Traição	Comportamento [Capa]		(✓)
“Respeite meus cabelos brancos” – 07/05/2003	Condição do idoso	Comportamento [Capa]		(✓)
“Projetos para a velhice” – 07/05/2003	Condição do idoso	Comportamento [Capa]		(✓)
“Doente de amor” – 04/06/2003	Amor/Ciúme obsessivo	Comportamento		(✓)
“Quem resiste a La Torloni?” – 02/07/2003	Merchandising de produtos	Economia & Negócios	(✓)	
“Afasto de mim este copo” – 16/07/2003	Alcoolismo	Medicina & Bem Estar		(✓)
“Os campeões do ciúme” – 16/07/2003	Amor/Ciúme obsessivo	A Semana (Comportamento) [Nota]		(✓)
PERIÓDICO JORNALÍSTICO		FOLHA DE SÃO PAULO (jornal diário)		
Título da matéria – Data da veiculação	Tema	Local da matéria	Abordagem do tema	
			<i>Limita-se à telenovela</i>	<i>Excede à telenovela</i>
“Mulheres’ reforça opção folhetinesca” – 19/02/2003	Sobre a telenovela como um todo	Ilustrada (Análise)	(✓)	
“Mulheres demais ressuscitam novelão das 8” – 25/02/2003	Sobre a telenovela como um todo	Ilustrada (Crítica)	(✓)	
“Globo põe notícia do dia em novela das 8” – 27/02/2003	Inserção na fala dos personagens de aspectos do cotidiano concreto	Ilustrada	(✓)	
“Pesquisa decide futuro de lésbicas na Globo” – 19/03/2003	Influência das pesquisas de opinião sobre a telenovela	Ilustrada	(✓)	
“Vale a pena ver de novo?” – 06/04/2003	Temas recorrentes nas telenovelas	TV Folha	(✓)	
“Campanha quer vacinar 10,5 milhões de idosos” – 10/04/2003	Merchandising social na telenovela.	Cotidiano	(✓)	
“Na real” – 14/04/2003	Reação do público à telenovela	Ilustrada [Nota]	(✓)	
“Liberado” – 18/04/2004	Influência das pesquisas de opinião sobre a telenovela	Ilustrada [Nota]	(✓)	

“Público aprova gays, mas reprova beijos” – 24/04/2003	Influência das pesquisas de opinião sobre a telenovela	Ilustrada	(✓)	
“Sem tabus” – 13/05/2003	Homossexualidade	Ilustrada [Nota]		(✓)
“Longa é a arte” – 26/05/2003	Comissão do idoso	Ilustrada [Nota]		(✓)
“Mulheres COMPLICADAS” – 01/06/2003	Comportamento dos personagens	TV Folha	(✓)	
“Merchandising em novela é arma para crise” – 08/06/2003	Merchandising de produtos	Dinheiro	(✓)	
“‘Mulheres’ atualiza o imaginário masculino” – 09/06/2003	Comportamento dos personagens	Ilustrada (Análise)	(✓)	
“Na mesa” – 09/06/2003	Merchandising social na telenovela.	Ilustrada [Nota]	(✓)	
“Realidade” – 12/06/2003	Sobre as filmagens da telenovela	Ilustrada [Nota]	(✓)	
“Batom” – 12/06/2003	Sobre as filmagens da telenovela	Ilustrada [Nota]	(✓)	
“Novela das 8 escreve certo por linhas tortas” – 22/06/2003	Sobre a telenovela como um todo	Ilustrada (Crítica)	(✓)	
“Merchandising bate recorde, diz autor de novela” – 22/06/2003	Merchandising de produtos	Ilustrada	(✓)	
“Governo veta novela das oito antes das 21h” – 27/06/2003	Reclassificação etária da telenovela	Ilustrada	(✓)	
“Novela ‘se apaixona’ pelo cinema nacional” – 11/07/2003	Inserção na fala dos personagens de aspectos do cotidiano concreto	Ilustrada	(✓)	
“Controle remoto” – 13/07/2003	Influência das pesquisas de opinião sobre a telenovela	Ilustrada	(✓)	
“Violência contra a mulher é grande no país” – 21/07/2003	Violência contra a mulher	Folhateen (Sexo e Saúde)		(✓)
“O anjo exterminador da novela das oito” – 27/07/2003	Sobre a telenovela como um todo	Ilustrada (Crítica)	(✓)	
“Parto” – 02/08/2003	Sobre as filmagens da telenovela	Ilustrada [Nota]	(✓)	
“Autor diz que ficou surpreso com a repercussão do tiro” – 03/08/2003	Repercussão da cena que mostra personagem sendo atingido por uma bala perdida	Ilustrada	(✓)	

“Estética da encrenca” – 03/08/2003	Sobre a telenovela como um todo	Ilustrada	(✓)	
“Governo pauta ‘merchandising social’” – 04/08/2003	Merchandising social na telenovela.	Ilustrada	(✓)	
“Cena de bala perdida pára Leblon” – 06/08/2003	Sobre as filmagens da telenovela	Ilustrada	(✓)	
“Hóspede permanente” – 10/08/2003	Pessoas que moram em hotéis	Imóveis		(✓)
“Garoto é atingido por bala perdida” – 10/08/2003	Violência urbana	Cotidiano		(✓)
“Merchandising paga ‘Mulheres Apaixonadas’” – 17/08/2003	Merchandising de produtos	Ilustrada [Notal]	(✓)	
“Sangue” – 18/08/2003	Sobre as filmagens da telenovela	Ilustrada [Nota]	(✓)	
“‘Mulheres’ flerta com prestação de serviço” – 20/08/2003	Merchandising social na telenovela	Ilustrada (Análise)	(✓)	
“Oito horas na novela das oito” – 24/08/2003	Sobre as filmagens da telenovela	Ilustrada	(✓)	
“Lula convoca união contra os ‘raqueteiros’” – 28/08/2003	Violência contra a mulher	Cotidiano		(✓)
“Violência contra a mulher é tema de programa federal” – 28/08/2003	Violência contra a mulher	Cotidiano		(✓)
“Mulheres Apavoradas” – 01/09/2003	Sobre a telenovela como um todo	Folhateen (02 Neurônio)	(✓)	
“Real” – 05/09/2003	Violência urbana (Passeata “Brasil sem armas”)	Ilustrada [Nota]		(✓)
“Irreal” – 05/09/2003	Violência urbana (Passeata “Brasil sem armas”)	Ilustrada [Nota]	(✓)	
“Sob chuva, 40 mil defendem desarmamento” – 15/09/2003	Violência urbana (Passeata “Brasil sem armas”)	Cotidiano		(✓)
“Noticiários invadem a teledramaturgia” – 17/09/2003	Inserção na fala dos personagens de aspectos do cotidiano concreto	Ilustrada (Análise)	(✓)	
“Um Maiakóvski no caminho” – 20/09/2003	Sobre a verdadeira autoria do poema o poema “No Caminho, com Maiakóvski”	Ilustrada		(✓)
“Trama cativa com o amor” – 21/09/2003	Sobre a telenovela como um todo	Ilustrada (Coluna)	(✓)	

“Público fica conformado” – 21/09/2003	Sobre a telenovela como um todo	Ilustrada	(✓)	
“Elas por elas” – 21/09/2003	Sobre o final da telenovela	Ilustrada	(✓)	
“Final feliz pra quê?” – 21/09/2003	Sobre o final da telenovela	Ilustrada	(✓)	
“Congresso discute lei mais dura para controle de armas” – 22/09/2003	Violência urbana (desarmamento)	Folhateen (Folhateen explica)		(✓)
“Domésticas entram na Justiça contra novela” – 22/09/2003	Reação do público à telenovela	Ilustrada	(✓)	
“Lula reclama de falta de unanimidade” – 02/10/2003	Condição do idoso	Brasil		(✓)
“Manoel Carlos consagra novela-crônica” – 05/10/2003	Sobre a telenovela como um todo	Ilustrada (Crítica)	(✓)	
“Assunto quente” – 08/10/2003	Violência contra a mulher	Brasil [Notas]		(✓)
“‘Mulheres’ escapa de dramas da realidade” – 10/10/2003	Sobre o final da telenovela	Ilustrada	(✓)	
“Vilã Dóris fica boa no fim de ‘Mulheres’” – 10/10/2003	Sobre o final da telenovela	Ilustrada	(✓)	

* Algumas matérias não foram contabilizadas porque ou não correspondiam diretamente ao conteúdo da telenovela analisada – aquelas que versavam predominantemente sobre dados do IBOPE e sobre a vida profissional dos atores que atuavam na telenovela – ou centravam-se exclusivamente na descrição de capítulos – resumos semanais da telenovela veiculados na edição de domingo dos periódicos – ou eram apenas *feedback* do público – as cartas dos leitores publicadas em seção específica.