



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

WELKSON PIRES DA SILVA

**POR UMA PERSPECTIVA RELACIONAL DA COMUNICAÇÃO:
um olhar sobre o nexó indivíduo-telenovela**

**Recife,
2014**

WELKSON PIRES DA SILVA

**POR UMA PERSPECTIVA RELACIONAL DA COMUNICAÇÃO:
um olhar sobre o nexó indivíduo-telenovela**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco em cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Sociologia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lília Maria Junqueira

**Recife
2014**

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva CRB4-1291

S586p Silva, Welkson Pires da.
Por uma perspectiva relacional da comunicação : um olhar sobre o nexó indivíduo-telenovela / Welkson Pires da Silva. – Recife: O autor, 2014.
289 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lília Maria Junqueira.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-graduação em Sociologia, 2014.
Inclui referências e apêndices.

1. Sociologia. 2. Comunicação – Aspectos sociais. 3. Comunicação de massa. 4. Telenovelas. I. Junqueira, Lília Maria (Orientadora). II. Título.

301 CDD (22.ed.)

UFPE (BCFCH2014-59)

ATA DA SESSÃO DE DEFESA DE TESE DE DOUTORADO DE WELKSON PIRES DA SILVA, DO CURSO DE DOUTORADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA DO CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO.

Aos seis dias do mês de outubro do ano de dois mil e quatorze, reuniram-se na Sala de Seminários do 12º andar do prédio do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, os membros da Comissão designada para a Defesa de Tese de Doutorado de WELKSON PIRES DA SILVA, intitulada “**POR UMA PERSPECTIVA RELACIONAL DA COMUNICAÇÃO: um olhar sobre o nexó indivíduo-telenovela**”. A Comissão foi composta pelos Professores: **Profª. Drª. Lília Maria Junqueira (Presidente/Orientadora); Profª. Drª. Eliane Maria Monteiro da Fonte (Titular Interna); Profª. Drª. Rosane Maria Alencar da Silva (Suplente Interna); Prof. Dr. Amurabi Pereira de Oliveira (Titular Externo/DSCP-UFSC); Profª. Drª. Raldianny Pereira dos Santos (Titular Externo/DCOM-UFPE);** Dando início aos trabalhos, a **Profª. Drª. Lília Maria Junqueira** explicou aos presentes o objetivo da reunião, dando-lhes ciência da regulamentação pertinente. Em seguida, passou a palavra ao autor da Tese, para que apresentasse o seu trabalho. Após essa apresentação, cada membro da Comissão fez sua arguição, seguindo-se a defesa do candidato. Ao final da defesa a Comissão Examinadora retirou-se para, em secreto, deliberar sobre o trabalho apresentado. Ao retornar, a **Profª. Drª. Lília Maria Junqueira**, presidente da mesa e orientadora do candidato, solicitou que fosse feita a leitura da presente Ata, com a decisão da Comissão **aprovando a Tese por unanimidade com indicação de publicação**. E, nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente Ata, que vai assinada por mim, assistente em administração do Programa, pelos membros da Comissão Examinadora e pelo candidato. Recife, 06 de outubro de 2014.

Mônica Soares Malafaia – Assist. em Administração

Profª.Drª. Lília Maria Junqueira

Profª.Drª. Eliane Maria Monteiro da Fonte

Profª. Drª. Rosane Maria Alencar da Silva

Prof. Dr. Amurabi Pereira de Oliveira

Profª. Drª. Raldianny Pereira dos Santos

Welkson Pires da Silva

*Às pessoas mais importantes de minha vida:
minha mãe e minha avó.*

AGRADECIMENTOS

Ao relembrar todo o percurso de produção deste trabalho, percebo o quão fundamentais foram alguns sujeitos e instituições para que ele se tornasse uma realidade. Então, nada mais justo que lhes ofertar meus sinceros agradecimentos:

- Agradeço, primeiramente, ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pela bolsa que me concedeu para que eu pudesse me dedicar plenamente ao curso de doutorado e, nesse contexto, ao desenvolvimento de minha tese;
- Agradeço à Rede Globo que, por meio do Programa Globo Universidade, me deu a oportunidade de conhecer, de perto, o processo produtivo de suas telenovelas;
- Agradeço a todos os sujeitos que foram entrevistados para a presente pesquisa, sem os quais essa não existiria. Todos se mostraram sempre muito disponíveis, atenciosos, cordiais, o que tornou as entrevistas, além de produtivas, bastante prazerosas;
- Agradeço aos professores que ministraram as disciplinas que cursei neste doutorado: Paulo Henrique Martins; Maria Eduarda Rocha; Jonatas Ferreira; Rosane Alencar; José Carlos Wanderley; e Valéria Torres. Todos eles foram fundamentais para que eu pudesse amadurecer ideias cruciais ao desenvolvimento de minha pesquisa;
- Agradeço aos meus caros amigos Amurabi Oliveira, Maria Ester Oliveira e Carlos Figueiredo Sobrinho pelas suas sugestões, pelas suas críticas, enfim, pelo seu apoio constante... Difícil medir o impacto que nossas conversas tiveram sobre algumas das ideias defendidas neste trabalho;
- Por fim, deixo meu agradecimento especial àquela que foi o maior presente que recebi nesta etapa de minha trajetória acadêmica: a minha orientadora Lília Junqueira. Posso dizer, seguramente, que esta tese não se apresentaria desta forma se não fosse suas orientações, suas observações sempre tão pertinentes, suas críticas extremamente construtivas, seu constante incentivo... Com ela, a perspectiva relacional, que defendo nesta tese, ganhou dimensões que eu não havia previsto.

Enfim, a todas essas pessoas, deixo o meu muito obrigado!

Agradeço àquele que me deu força.

1Tm 1:12

O real é relacional.

Pierre Bourdieu

RESUMO

A presente pesquisa parte de uma constatação, a saber: os estudos voltados à compreensão dos processos comunicativo-midiáticos estão marcados, desde suas origens, por modelos comunicacionais que concebem a mídia e o indivíduo enquanto instâncias *em oposição*. Em termos comparativos, a variação mais significativa detectada entre tais estudos ocorre na forma como compõem o *lugar de dominância* na comunicação midiática, ora ocupado pela mídia (*estrutura*) ora pelo indivíduo (*agência*). Por acreditarmos que essa *perspectiva dicotômica* acerca do nexos mídia-indivíduo não consegue alcançar as *relações* estabelecidas entre os sujeitos comunicantes, justamente porque concebe a comunicação como um sistema fragmentado, constituído por elementos independentes (emissor-receptor), cujas conexões – resumidas a interações superficiais – se estabelecem *a posteriori*, apontamos como alternativa paradigmática uma *perspectiva relacional da comunicação*, a qual desenvolvemos a partir do pensamento elisiano acerca das configurações sociais e das teorias disposicionalistas e contextualistas da ação. Objetivando demonstrar algumas das potencialidades explicativas dessa perspectiva relacional, desenvolvemos um *estudo-piloto* sobre o processo comunicativo-midiático estabelecido entre produtores e receptores da telenovela *Fina Estampa*. De um modo geral, esse estudo tratou de evidenciar os determinantes tanto da produção quanto da recepção novelescas e em seguida compará-los de modo a evidenciar suas relações. Através de dados coletados por meio de levantamento documental, observação não-participante e entrevistas, pudemos constatar que as visões de mundo que orientaram os comportamentos comunicacionais dos produtores e receptores da referida telenovela estavam ancoradas em lógicas de percepção, pensamento e sentimento que esses sujeitos incorporaram através de suas experiências nos mais variados espaços de socialização. Logo após, ao compararmos os resultados alcançados nas análises de produção com os obtidos nas análises de recepção, verificamos que quanto mais próximas estruturalmente eram as experiências sociais dos sujeitos comunicantes, maior eram os acordos entre eles e quanto mais distantes, mais intensos os desacordos, sendo os níveis de influência entre eles também relacionados diretamente a essas aproximações e distanciamentos sociais. Com isso, ao final de nosso estudo, pudemos demonstrar que as *relações ocultas* entre os produtores e receptores da telenovela *Fina Estampa* tinham por base estruturas sociais partilhadas. Ou, para utilizar os termos elisianos, tais relações se assentavam nas conexões estruturais entre as *redes sociais de interdependência* nas quais estavam inseridos aqueles sujeitos comunicantes.

Palavras-chave:

Sociologia Relacional. Paradigma Comunicacional. Telenovela. Produção. Recepção.

ABSTRACT

This research has as its starting point the following finding: the studies aimed at understanding the communicative-media processes are marked, from its origins, for communication models that conceive the media and the individual as instances *in opposition*. Comparatively, the most significant variation detected between these studies is in the way they compose the *place of dominance* in the media communication, occupied sometimes by the media (*structure*), sometimes by the individual (*agency*). Because we believe this *dichotomous perspective* about the nexus media-individual fails to achieve the *relations* established between the communicating subjects, precisely because conceives communication as a fragmented system, composed of independent elements (issuer-receiver) whose connections – summarized superficial interactions – are established *a posteriori*, we are proposing, as an alternative paradigm, a *relational perspective of the communication*, which we developed from the elisian thought about the social configurations and the dispositionalist and contextualist theories of the action. Aiming to demonstrate some of the explanatory potential of this relational perspective, we developed a *pilot study* about the communicative process established between producers and receivers of the soap opera *Fina Estampa*. On the whole, this study sought to evidence the determinants of the production and reception of this soap opera and then compare them to show their relations. Through data collected using documentary survey, non-participant observation and interviews, we could verify that the worldviews which guide the communicative behaviors of the producers and receivers of the *Fina Estampa* were grounded in logics of perception, thought and feeling that these subjects incorporated through their experiences on the most different spaces of socialization. After that, when we compare the results obtained in the analyzes of production with those obtained in the analyzes of reception, verified that the more close structurally were social experiences of the communicating subjects, the greater were the agreements between them, and the more distant, the more intense the disagreements, being the levels of influence between them also directly related to these proximities and social distances. Hence, we could demonstrate, at the end of our study, that the *hidden relations* between producers and receivers of the soap opera *Fina Estampa* were founded on shared social structures. Or, to use the elisians terms, these relations were based in the structural connections between *social networks of interdependence* in which those communicating subjects were inserted.

Keywords:

Relational Sociology. Communicational Paradigm. Soap Operas. Production. Reception.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – Modelo da Agulha Hipodérmica / **21**
Figura 2 – Modelo Matemático da Comunicação / **22**
Figura 3 – Modelo de Lasswell / **25**
Figura 4 – Modelo da Indústria Cultural / **28**
Figura 5 – Modelo do Two-Step Flow of Communication / **34**
Figura 6 – Modelo dos Usos e Gratificações / **40**
Figura 7 – Modelo Codificação-Decodificação / **44**
Figura 8 – Modelo das Mediações / **51**
Figura 9 – Modelo de uma Configuração / **64**
Figura 10 – Modelo da Estrutura Relacional da Comunicação / **89**
Figura 11 – Organograma simplificado do processo criativo da telenovela brasileira / **104**

SUMÁRIO

Introdução / 11

1. Perspectivas tradicionais da comunicação: problematizando dicotomias / 15

1.1.Paradigmas comunicacionais I: o poder da mídia (ou a supremacia da estrutura) / 17

1.2.Paradigmas comunicacionais II: o poder do indivíduo (ou a supremacia da agência) / 32

2. Construindo uma perspectiva relacional da comunicação: superando dicotomias / 59

2.1.Conceituando um pensamento relacional / 60

2.1.1. *As práticas vistas sob a ótica relacional / 67*

2.2.Pensando a comunicação midiática em termos relacionais / 77

2.2.1. *Os elementos da comunicação midiática em relação / 80*

2.3.Desenvolvendo uma metodologia relacional / 88

2.3.1. *Aplicando a abordagem relacional: estudo-piloto sobre a produção e recepção de telenovela / 92*

3. A produção novelesca sob a ótica relacional: em foco a obra *Fina Estampa* / 102

3.1.A estrutura da produção novelesca e seu problemático enquadramento racionalista / 103

3.2.Produzindo figurinos: como o imaginário social dá forma aos tecidos / 114

3.3.Interpretando um personagem: sobre as fontes de inspiração do ator / 123

3.4.Escrevendo telenovelas: o processo criativo no âmbito da autoria / 129

3.5.Aguinaldo Silva: imagem sociológica de um novelista / 138

3.5.1. *A formação de um novelista / 139*

3.5.2. *O universo ficcional do autor como reflexo de suas experiências cotidianas / 145*

3.5.3. *Da realidade cotidiana à realidade ficcional: a escritura de Fina Estampa / 148*

3.6.A telenovela como uma síntese de percepções e práticas / 160

4. A recepção novelesca sob a ótica relacional: vendo a telenovela *Fina Estampa* / 163

4.1.Imagens sociológicas: evidenciando os determinantes do processo receptivo / 165

4.1.1. *Juliana / 166*

4.1.2. *Fernando / 179*

4.1.3. *Sílvia / 188*

4.1.4. *Laura / 200*

4.1.5. *Diego / 211*

4.1.6. *Maria / 221*

4.1.7. *Lúcia / 231*

4.2.Apontamentos sobre a recepção novelesca e seus determinantes / 242

5. Arranjos configuracionais entre produção e recepção novelescas: expondo relações / 246

5.1. Convergências configuracionais / 246

5.2. Divergências configuracionais / 252

5.3. Considerações acerca do impacto da produção sobre a recepção novelesca e vice-versa / 262

Conclusão / 266

Referências / 270

Apêndice A. Roteiro de Observação (Produção novelesca) / 280

Apêndice B. Roteiro 1 – Entrevista com telespectadores (Recepção novelesca) / 281

Apêndice C. Roteiro 2 – Entrevista com telespectadores (Recepção novelesca) / 282

Apêndice D. Roteiro 3 – Entrevista com telespectadores (Recepção novelesca) / 283

Apêndice E. Questionário Sociocultural (Recepção novelesca) / 284

INTRODUÇÃO

Esta tese é fruto de um conjunto de inquietações que surgiu em relação aos modelos comunicacionais tradicionalmente empregados nos estudos voltados à compreensão dos processos comunicativo-midiáticos. Em nossa percepção, por privilegiarem a conjuntura da situação de interação comunicativa e os efeitos dos fluxos informacionais entre os sujeitos comunicantes, ou seja, o nível *superficial* da comunicação, tais modelos ainda não conseguiram alcançar as estruturas fundamentais que determinam tanto o estabelecimento quanto a orientação dos processos comunicacionais. Na verdade, por permanecerem naquele nível superficial da comunicação, os modelos tradicionais acabaram estabelecendo uma *dicotomia* entre mídia e indivíduo e criando o seguinte impasse: qual dessas duas instâncias é o elemento que orienta/determina a comunicação midiática? Em síntese, duas respostas foram dadas a essa questão: de um lado, alguns estudos apontaram ser os *media* o fator determinante da comunicação, tendo em vista sua capacidade de conformar comportamentalmente os indivíduos; de outro, estão aqueles estudos que viram no comportamento racional dos indivíduos frente aos conteúdos midiáticos o fator crucial que os tornava os elementos determinantes do processo comunicativo.

Essas duas repostas, a nosso ver, se mostram profundamente discutíveis. Em relação a primeira, podemos fazer, por exemplo, as seguintes problematizações: se de fato a mídia é tão poderosa a ponto de guiar o comportamento dos indivíduos, por que esses nem sempre aceitam os seus produtos? Ou por que, mesmo aceitando os produtos midiáticos que lhes chegam, os indivíduos os consomem, às vezes, de um modo totalmente imprevisto pelo produtores? Além disso, mesmo que consideremos aqueles momentos em que os indivíduos se apropriam dos produtos da mídia nos termos propostos pelos produtores, qual a garantia de que essa apropriação foi determinada pela instância midiática? No que concerne a segunda resposta, também é possível se fazer alguns questionamentos: se os indivíduos são tão racionais em suas apropriações dos conteúdos midiáticos, como se explica os momentos nos quais, mesmo criticando determinados discursos em prol de outros, os receptores tendam a se identificar mais com aqueles do que com esses? Por que, em alguns momentos, os sujeitos se comportam de uma maneira que fere suas convicções mais racionais? E mais, se a mídia não é capaz de orientar o comportamento dos sujeitos, como se explica as mobilizações coletivas engendradas a partir da veiculação midiática de certos discursos? Os modelos tradicionais da comunicação não conseguem responder a contento questões como essas justamente porque,

estando presos a suas dicotomias superficiais, não podem alcançar as *estruturas subjacentes* ao processo comunicativo-midiático de modo a perceber e compreender como se configuram as *relações* entre mídia e indivíduo. Por isso, chegamos mesmo a acreditar que a perspectiva dicotômica, defendida por aqueles modelos comunicacionais, acerca do nexos mídia-indivíduo se tornou um verdadeiro impasse ao desenvolvimento de uma compreensão mais acurada dos processos comunicativo-midiáticos.

Diante disso, sentimo-nos motivados a desenvolver uma nova abordagem teórico-metodológica que nos permitisse alcançar as estruturas subjacentes à comunicação midiática, as quais os modelos tradicionais tanto descuraram. Para a construção dessa nova abordagem, partimos do pensamento elisiano acerca das configurações sociais, fundamental para que pudéssemos alcançar as relações de interdependência nas quais estão inseridos os sujeitos comunicantes, e prosseguimos através das teorias disposicionalistas e contextualistas da ação que nos ajudaram a perceber como aquelas redes de interdependência (estruturas objetivas) se precipitavam nos sujeitos, lhes definindo seu caráter (estruturas subjetivas) e, conseqüentemente, orientando seus comportamentos comunicacionais. A esse constructo denominamos *perspectiva relacional da comunicação*.

Para que pudéssemos verificar as potencialidades heurísticas dessa perspectiva relacional, resolvemos aplicá-la *parcialmente* em uma pesquisa comunicacional empírica. Assim, desenvolvemos um *estudo-piloto* acerca do processo comunicativo estabelecido entre produtores e receptores da telenovela *Fina Estampa*, veiculada pela TV Globo entre 22 de agosto de 2011 e 23 de março de 2012. Desde já, importa ressaltar que o principal objetivo desse estudo-piloto não se encontra nos resultados empíricos que ele alcançou, mas sim na *demonstração*, na *apresentação*, na *verificação* da perspectiva relacional sendo posta em funcionamento em uma pesquisa empírica.

Objetivos

Com base no que foi exposto logo acima, podemos dizer que os objetivos da presente tese são os seguintes:

Objetivo geral: Apresentar e testar uma nova abordagem teórico-metodológica para análise do processo comunicativo-midiático, denominada *perspectiva relacional da comunicação*, a qual fundamenta-se na perspectiva elisiana sobre as configurações sociais e na teoria sociológica disposicionalista.

Objetivos específicos:

- ✓ Problematizar, em termos teórico-metodológicos, os principais paradigmas que vêm norteando os estudos voltados à compreensão dos processos comunicativo-midiáticos;
- ✓ Sistematizar, em termos teórico-metodológicos, a perspectiva relacional da comunicação com base na teoria das configurações sociais, proposta por Elias, e na teoria sociológica disposicionalista, com ênfase nas proposições de Lahire e Bourdieu;
- ✓ Demonstrar algumas das potencialidades heurísticas da perspectiva relacional da comunicação através de um *estudo-piloto* acerca da produção e recepção da telenovela *Fina Estampa*.

Apresentação geral dos capítulos

Esse conjunto de objetivos nos levou à elaboração de cinco capítulos. No primeiro, buscando expor os limites que a dicotomia entre mídia (estrutura) e indivíduo (agência) impõem à compreensão dos processos comunicativo-midiáticos, problematizamos alguns dos principais paradigmas comunicacionais que se sustentam naquela dicotomia. Assim, questionamos as potencialidades explicativas, primeiramente, dos modelos que apregoam a supremacia da mídia sobre os indivíduos – o modelo da agulha hipodérmica, o modelo matemático, o modelo de Lasswell e o modelo da indústria cultural – e, logo em seguida, dos modelos que defendem a condição ativa do receptor frente às investidas midiáticas – o modelo do *two-step flow*, o modelo dos usos e gratificações, o modelo codificação-decodificação e o modelo das mediações.

No segundo capítulo, realizamos um exercício teórico-metodológico, com base no pensamento elisiano acerca das configurações sociais e na teoria sociológica disposicionalista, que culminou na elaboração do que chamamos perspectiva relacional da comunicação. Durante tal exercício, buscamos demonstrar como essa perspectiva, que pode ser compreendida como o *esboço* de uma possível solução à problemática dicotomia entre mídia e indivíduo, dá uma resposta mais satisfatória às questões acerca dos processos comunicativo-midiáticos, outrora abordadas pelos modelos tradicionais, como também lança luz sobre outras questões que esses modelos não conseguiram resolver.

Objetivando demonstrar as potencialidades explicativas da perspectiva relacional que fora desenvolvida, operacionalizamos seus conceitos básicos (*disposição* e *configuração*) no desenvolvimento de um estudo-piloto acerca do processo comunicativo estabelecido entre produtores e receptores da telenovela *Fina Estampa*. Destarte, o terceiro capítulo se voltou à

análise empírica do processo de produção dessa narrativa novelesca, buscando apreender as estruturas que condicionaram o trabalho dos principais profissionais envolvidos em sua criação, tais como diretor, figurinistas, cenógrafos, atores, com especial ênfase no processo criativo do seu autor. Já no quarto capítulo, procedemos à análise de recepção da referida telenovela a partir de sete telespectadores que apresentam, entre si, distinções e semelhanças socioculturais. O objetivo aqui foi apreender as lógicas de percepção, pensamento e sentimento, constituídas através das mais variadas experiências sociais, que guiaram o comportamento daqueles sujeitos frente à telenovela supracitada.

Por fim, no quinto capítulo, comparamos as percepções que guiaram os telespectadores pesquisados em seus posicionamentos frente ao enredo de *Fina Estampa* com as percepções que orientaram o novelista Aguinaldo Silva na construção das situações e tipos humanos que compuseram a história dessa telenovela, buscando alcançar concordâncias e discordâncias entre elas. Tendo em vista que, ao evidenciar as percepções desses sujeitos comunicantes, apresentamos também os contextos sociais a partir dos quais elas se originaram, pudemos constatar, em termos estruturais, que aquelas concordâncias e discordâncias perceptivas tinham por base, respectivamente, convergências e divergências entre as redes de interdependência social de que fazem parte aqueles sujeitos. Dessa forma, alcançamos o princípio estrutural que estabelece e orienta as relações comunicacionais.

1. PERSPECTIVAS TRADICIONAIS DA COMUNICAÇÃO: PROBLEMATIZANDO DICOTOMIAS

As ciências sociais, ao longo de seu desenvolvimento, consolidaram uma dicotomia de base que atravessa todo seu processo de conhecimento. Trata-se do que podemos delinear como uma oposição entre *agência* e *estrutura*. Tais noções se mostram cruciais no âmbito das análises da vida social, pois norteiam desde a definição até a forma como o cientista aborda seus objetos de pesquisa. Elas se constituem a partir de um conjunto de *pressupostos* (ALEXANDER, 1987) apriorísticos, de caráter ontológico – ou seja, concernentes à natureza do fenômeno abordado, às suas propriedades substantivas –, os quais orientam o olhar do pesquisador em suas observações, definindo também a sistematização e o procedimento analítico (metodologia) a serem aplicados aos dados apreendidos.

As diversas perspectivas teóricas, que se sustentam na dicotomia agência-estrutura, apesar de variarem entre si na forma como definem essas noções e a relação entre elas, apresentam um eixo em comum, que nos permite demarcar, com a finalidade de esclarecimento prévio, o que compreendemos como sendo a definição dominante das ideias de agência e estrutura no que diz respeito aos seus aspectos fundamentais que lhes situam enquanto instâncias opostas. Seguindo a perspectiva de Elias (1994), acreditamos que aquelas noções estão calcadas numa ilusão do pensamento, marcada por uma linguagem reificadora, que se sustenta na percepção dualista *interno-externo*. Tudo se passa como se existisse um “muro invisível” que marcasse a separação entre um “mundo interior”, que define a natureza do indivíduo, e um “mundo exterior”, que lhe circunscreve. Nesse sentido, a agência individual diz respeito ao ser humano *singular*, física e psicologicamente *independente* dos demais indivíduos. Surge assim, a imagem do indivíduo como uma *personalidade fechada*: o *homo clausus*.

A concepção do indivíduo como *homo clausus*, um pequeno mundo em si mesmo que, em última análise, existe inteiramente independente do grande mundo externo, determina a imagem do homem em geral. Todo outro ser humano é igualmente visto como “*homo clausus*”. Seu núcleo, seu ser, seu verdadeiro eu aparecem igualmente como algo nele que está separado por uma parede invisível de tudo o que é externo, incluindo todos os demais seres humanos. (ELIAS, 2011, p. 230)

Esse “mundo exterior” é composto tanto pela natureza quanto pela sociedade. Às ciências sociais, interessa justamente esse último, ou seja, as estruturas coletivas, cuja existência é definida *para além dos indivíduos*. Isso não quer dizer que não se perceba a existência desses no corpo daquelas estruturas, mas que a presença deles parece não interferir substancialmente em seu andamento. Tais formações parecem ser totalmente *autônomas* em

relação aos indivíduos que as compõem (ELIAS, 2008). As estruturas sociais devem ser compreendidas aqui, *lato sensu*, como quaisquer conjuntos societários, instituições sociais – materializadas, por exemplo, nas formas econômicas, políticas, educacionais, religiosas, trabalhistas, midiáticas etc. – e sistemas simbólicos – que regem os processos comunicativos da vida social.

Além de originar-se dessa percepção dualista interno-externo, a dicotomia agência-estrutura é reforçada por sistemas de crenças e ideologias sociais que tendem a atribuir valores diferenciados a cada um de seus polos: de um lado, estão aqueles que supervalorizam as estruturas sociais; de outro, os que conferem o valor mais alto ao indivíduo. Desse processo valorativo, deduzem-se dois tipos de relações, que colocam em foco a questão da *determinação* – sistematizada nos moldes da causalidade mecânica (*causa-efeito*) que se verifica nas sequências físico-químicas. Nesse sentido, emergem duas perspectivas distintas de abordagens teórico-metodológicas, cada uma das quais assinala a relação agência-estrutura de modo a apontar uma dessas instâncias como *variável dependente* da outra, que é concebida, em última instância, como o *fator determinante* da relação. Assim, temos os *individualistas*, para os quais o comportamento do sujeito só pode ser explicado a partir da sua subjetividade, de suas leis internas, de suas motivações e intencionalidades – uma espécie de psicologismo. No que diz respeito às estruturas e leis das relações entre os indivíduos, eles acreditam que sua explicação “deva ser buscada na ‘natureza’ ou na ‘consciência’ destes últimos, tais como são ‘em si’ antes de qualquer relação, e em sua própria estrutura e regularidades. É a partir dos indivíduos [...] que o raciocínio deve começar, elaborando-se o conceito de suas relações recíprocas, da sociedade, como algo que vem depois” (ELIAS, 1994, p. 24-25). Numa via oposta, temos os *holistas*, para os quais é a estrutura social, portadora de leis próprias e autônomas em relação aos sujeitos, que além de se autodeterminar no que diz respeito à sua manutenção e/ou transformação, também induz coercitivamente, de forma decisiva, o comportamento dos sujeitos que lhe constituem. Esses são vistos como “engrenagens” a trabalhar de acordo com o funcionamento geral da estrutura, em relação a qual suas vontades não exercem qualquer influência decisiva.

A presente pesquisa parte, justamente, da constatação de tal dicotomia no âmbito dos estudos voltados à compreensão dos processos comunicativo-midiáticos, estando nesses materializada sob a forma da oposição entre *indivíduo* (agência) e *mídia* (estrutura). De maneira comparativa, a variação mais significativa, detectada naqueles estudos, segue a lógica já exposta no que diz respeito à composição do *lugar de dominância* que, em se tratando das análises midiáticas, ora é ocupado pela mídia, ora pelo indivíduo. Para uma melhor

sistematização dessa dicotomia comunicacional, dedicaremos as próximas linhas à exposição e problematização de alguns dos principais paradigmas aplicados ao fenômeno da comunicação, que acreditamos serem emblemáticos de tal percepção dicotômica, com o intuito de evidenciar suas limitações explicativas.

Duas importantes ressalvas se fazem necessárias neste momento. Primeiramente, da forma como expomos acima, a definição da dicotomia agência-estrutura parece, à primeira vista, um tanto redutora justamente porque descarta uma série de nuances e variações consideráveis entre as perspectivas teórico-metodológicas que estamos a situar num ou noutro lado daqueles dois extremos. Fato esse que fica um tanto evidente quando facilmente constatamos que existem perspectivas que se pretendem intermediárias, apontam soluções conciliatórias e sínteses (ELIAS, 1994) – quanto às análises comunicacionais, veremos alguns desses exemplares durante a exposição que se seguirá. No entanto, como teremos oportunidade de demonstrar, a orientação dicotômica tem permanecido firme e forte precisamente porque as bases ontológicas e metodológicas das teorias dominantes, em diferentes medidas, dão-lhe sustentáculo. Assim, mesmo a par das divergências cruciais entre as teorias que serão tratadas, localizá-las entre os polos do individualismo e do holismo se mostra um procedimento coerente e profícuo, como *critério heurístico*, que nos ajudará tanto a delimitar a problemática em questão quanto a propor possíveis vias de solução.

A segunda ressalva diz respeito à exposição que será empreendida acerca das teorias comunicacionais. Trata-se de uma tentativa de formulação e sistematização da problemática sobre a dicotomia agência-estrutura assim como ela tem se mostrado nas perspectivas que intentam desenvolver uma compreensão sobre os processos comunicativo-midiáticos. Dito isso, nossa exposição terá um caráter essencialmente *analítico*, distanciando-se de qualquer pretensão historicista. Nesse sentido, não se trata de uma exposição teórica de estrutura linear nem de caráter exaustivo, mas sim de uma sistematização que busca apontar, por meio de uma seleção dos principais paradigmas que determinaram ou vem determinando a orientação das pesquisas comunicacionais, como aquela dicotomia tem se mostrado o ponto nodal e definidor das análises que têm sido empreendidas e quais os problemas e empecilhos que ela tem trazido à compreensão sobre o fenômeno da comunicação midiática.

1.1. Paradigmas comunicacionais I: o poder da mídia (ou a supremacia da estrutura)

Podemos dizer que as primeiras imagens que se formularam acerca do nexos mídia-indivíduo estão completamente vinculadas a um pensamento social que tinha como foco a

emergência de uma nova forma de sociedade, dita moderna, a qual estava transformando a experiência cotidiana dos sujeitos. Tratava-se da transição de um tipo de formação social, cujas conexões entre os sujeitos eram basicamente estruturadas em torno de laços primários (informais), de caráter afetivo, em direção a uma estrutura social na qual os elos sociais passaram a ser predominantemente contratuais (formais), marcados pela racionalidade. Os processos de industrialização – com sua *lógica racionalista* –, e urbanização – que tende a *isolar* os sujeitos em espaços funcionalmente planejados –, mais a crescente divisão do trabalho – caracterizada por intensa *especialização* e *individualização* –, são apontados como os motores dessa mudança que, ao debilitar aqueles laços tradicionais, culmina numa arquitetura social composta por *elementos isolados*, instrumentalmente conectados de forma a trabalharem em prol do funcionamento do todo social¹. Essa tendência social conduziu à percepção de que estávamos caminhando para uma *sociedade de massa*, sinteticamente definida nos seguintes termos: “1) os indivíduos são considerados numa situação de isolamento psicológico uns dos outros; 2) diz-se predominar a impessoalidade em suas interações com outros; 3) são considerados isentos das exigências de obrigações sociais informais forçosas” (DEFLEUR; BALL-ROKEACH, 1993, p. 177-178)².

Ao isolar física e psicologicamente os sujeitos, a sociedade moderna precisava de um mecanismo que pudesse garantir o *elo social*, caso contrário entraria em colapso. De forma mais efetiva que as demais instituições sociais, a mídia surge como um *mediador* fundamental à criação de um sentimento de pertença, de coletividade. Seu dever (*função*) é oferecer o cimento ideológico que amalgama os sujeitos dispersos num composto comum: uma *massa homogênea*. Tal possibilidade de orientação dos sujeitos é realizada via *sugestionamento*: manipulação psicológica com vistas ao desencadeamento de determinados tipos de comportamento. Em outras palavras, os meios de comunicação surgem, nesse contexto, como *instrumentos* destinados ao *controle* dos indivíduos, esses se mostrariam propensos a tanto justamente porque os determinantes sociais tradicionais já não tinham peso efetivamente significativo sobre seus comportamentos, passando esses agora a ser conduzidos através da manipulação midiática. Tal relação entre sociedade de massas, meios de comunicação social e indivíduos será apropriada, de diferentes formas, por vezes opostas, tanto pelo funcionalismo americano quanto pelo marxismo cultural europeu entre as décadas de 1920 e 1940.

¹ Tais processos sociais, fundamentais ao desenvolvimento da sociedade moderna, foram extensamente discutidos por pensadores como Tönnies (1947) e Durkheim (2010).

² Para um maior aprofundamento acerca dessa noção de sociedade de massas, cf. Le Bon (2008), Tarde (2005) e Ortega Y Gasset (2007).

No que concerne à perspectiva funcionalista, gostaríamos de ressaltar três orientações marcantes, tanto em termos de sistematização teórica quanto no que diz respeito à estrutura metodológica, que definiram os rumos das pesquisas em torno do fenômeno midiático nas décadas seguintes, ecoando mesmo nos estudos atuais: o *modelo da agulha hipodérmica*; o *modelo matemático da comunicação*; e o *modelo de Lasswell*. Antes de mais, faz-se necessário alguns apontamentos acerca de certas diretrizes fundamentais do pensamento funcionalista a fim de aclararmos alguns encaminhamentos de tais modelos comunicacionais³.

O funcionalismo parte do conceito de *sistema* como base para seu constructo teórico-metodológico, sustentando-se na imagem do *organismo* – em sentido biológico –, cujas partes exercem *funções* específicas de modo a mantê-lo em *condição estável* (*equilíbrio homeostático*). Como se pode perceber, o “normal” é a estabilidade do sistema, qualquer desvio, tensão ou discrepância são considerados como uma *disfunção acidental* – causada por algum elemento externo –, em relação a qual o sistema trabalha de forma *remediativa*, visando recuperar aquela estabilidade⁴.

Quando aplicado às análises da vida social, tal perspectiva sistêmica, assim como defende Parsons (1980, p. 49), encara a estrutura societária como “sistema constituído pela interação direta ou indireta de seres humanos entre si”, onde cada um desses assume um *papel social* predeterminado de modo a desempenhar atividades que sustentam a *manutenção* do sistema. Ou seja, tendo em vista a “reciprocidade ou complementaridade das orientações decorre então que o sistema interativo, enquanto sistema, necessita, como condição de estabilidade, [de] uma padronização determinada” (p. 53), tanto em relação às atividades fundamentais quanto aos papéis necessários para que essas sejam desempenhadas. Em outras palavras, as condutas dos sujeitos são definidas em referência a estrutura social, são *consequências* resultantes das propriedades dessa entidade *sui generis*, cuja regulação funcional é vista enquanto *autônoma* em relação àqueles sujeitos. É dessa regulação que provêm os padrões comportamentais que são *introduzidos* nos sujeitos através dos processos funcionais de socialização e que garantem a *harmonização* de suas ações quando vistas em conjunto. Reparem que, conceitualmente, os indivíduos são vistos, *a priori*, independentes entre si, estabelecendo relações *a posteriori* através das conexões sistêmicas. Emerge, com

³ Evidentemente, todos os modelos comunicacionais, que aqui serão tratados, se desenvolveram no âmbito de campos teóricos mais amplos, os quais não se restringem à problemática dos *media*. Assim, nosso recurso aos fundamentos teórico-metodológicos de tais campos se dará tão somente à medida que precisarmos explicitar pressupostos que definem as percepções defendidas no que diz respeito ao nexos indivíduo-mídia.

⁴ Para uma visão panorâmica acerca dos fundamentos, desenvolvimentos e aplicações da perspectiva sistêmico-funcionalista, cf. Bertalanffy (2010).

isso, a imagem do *homo sociologicus*, sujeito *sistematicamente* integrado e regrado, cuja personalidade se define de acordo com as necessidades da estrutura, assumindo, inclusive, o aspecto relativamente estável que aquela lhe atribui – e que é parte condicional da estabilidade sistêmica geral. Como é possível se perceber, trata-se de uma perspectiva que, claramente, defende a predominância da estrutura sobre os agentes individuais.

No contexto dos primeiros estudos acerca dos processos comunicativo-midiáticos, tal orientação funcionalista da sociologia se entrelaçou de maneira razoavelmente harmoniosa com a psicologia behaviorista, voltada à compreensão, predição e controle do comportamento humano⁵. Segundo essa corrente da psicologia, todo comportamento, apresentado por um indivíduo, era uma *resposta condicionada* por determinantes ambientais externos. Por serem basicamente encarados sob a perspectiva biológica, os mecanismos psicológicos dos sujeitos, passíveis de serem estimulados, eram tomados como *geneticamente* herdados, o que em última instância gerava uma percepção da natureza psicológica humana enquanto razoavelmente *uniforme* de um ser humano para outro. De forma geral, é possível sintetizar a premissa básica do behaviorismo na ideia de *estímulo-resposta*: “existe uma resposta imediata, de alguma espécie, a todo e qualquer estímulo eficaz; toda e qualquer resposta tem alguma espécie de estímulo. Assim, existe no comportamento um rigoroso *determinismo* de causa-e-efeito” (MARX; HILLIX, 1978, p. 232).

Foi com base nessa orientação funcional-behaviorista que surge um primeiro modelo comunicacional, sistematicamente embrionário, posteriormente denominado *Agulha Hipodérmica*⁶. Baseando-se num arcabouço teórico que envolve noções como *sociedade de massa*, *isolamento individual*, *estímulo-resposta* e *manipulação comportamental*, tal perspectiva traz a seguinte máxima: “cada indivíduo é um átomo *isolado* que *reage* sozinho às ordens e às sugestões dos meios de comunicação de massa monopolizados” (WRIGHT MILLS *apud* WOLF, 2008, p. 9, grifo nosso). Importa ressaltar que a *única* condição para que o estímulo midiático gere algum efeito sobre o sujeito é que consiga atingi-lo – em poucas palavras, se o “alvo” for alcançado, o efeito é *necessário*. Mais que isso, sendo possível a previsão de um comportamento com base em determinado estímulo, seu *controle* se torna

⁵ Os princípios behavioristas podem ser vistos, embrionariamente, no trabalho pioneiro de Pavlov (1972) e, em maior detalhe, nas sistematizações e desenvolvimentos teórico-metodológicos operados por Skinner (2003; 2006) e Watson (1945).

⁶ Assim como ressalta Defleur e Ball-Rokeach (1993), este modelo se sustenta em um conjunto de crenças acerca da natureza e do poder da comunicação de massa que não teve, na época em que surgiu, qualquer elaboração mais sistemática pelos estudiosos da comunicação daquele período. Apenas posteriormente tal conjunto de crenças foi chamado “teoria da agulha hipodérmica” – outras denominações também lhe foram atribuídas, como, por exemplo, “teoria da bala mágica” e “teoria da correia de transmissão”.

possível. Ou seja, ele pode ser direcionado, *manipulado*, ao bel-prazer de uma instância reguladora. As mensagens midiáticas seriam, então, *intencionalmente* construídas nos mínimos detalhes, sem que nada escape ao controle do produtor, de modo a obter do público comportamentos precisos que venham a cumprir um determinado objetivo. É fundamental perceber que essa manipulação se dá em *nível massivo*, tendo em vista que, sendo os sujeitos vistos enquanto *uniformes* em relação aos mecanismos psicológicos biologicamente herdados, deduz-se que, se forem expostos aos mesmos estímulos, produzirão as mesmas respostas comportamentais. Esquemáticamente, o modelo da agulha hipodérmica pode ser visualizado logo abaixo:

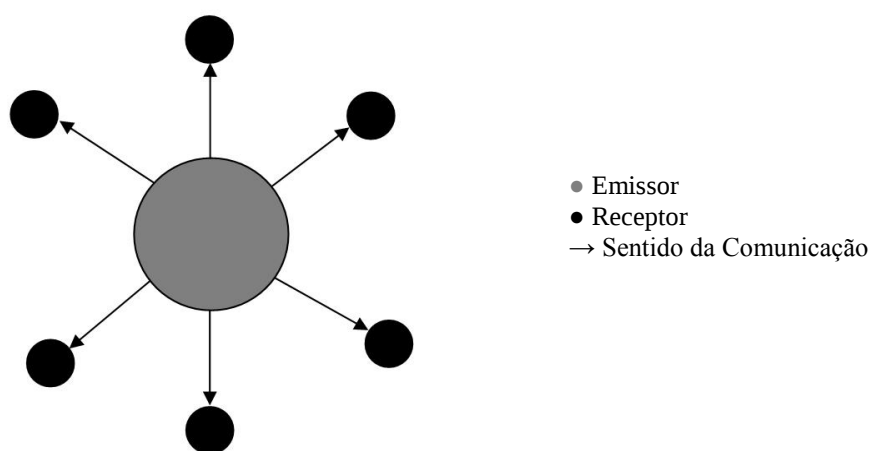


Figura 1 – Modelo da Agulha Hipodérmica

Como se pode perceber nesse modelo, o processo comunicativo está estruturado de uma forma bastante *mecanicista*. De um lado temos o emissor, que produz *intencionalmente* uma mensagem destinada a produzir determinados efeitos junto ao público, que por sua vez, recebe de maneira *passiva* o conteúdo recebido, agindo conforme as *sugestões* nesse impressas. Em tal modelo, a comunicação é vista superficialmente como um fluxo informacional *unilateral*, que vai do emissor ao receptor, já que a única resposta que os sujeitos-receptores podem dar ao emissor é sua adesão às prescrições que esse lhes impõe. Como diz Martín-Barbero (1995, p. 40), trata-se de um “modelo em que comunicar é fazer chegar uma informação, um significado já pronto, já construído, de um polo a outro. Nele, a recepção é um ponto de chegada daquilo que já está concluído”.

Essa perspectiva é reforçada por uma sistematização formal do processo comunicativo, realizada por Shannon e Weaver, com base na lógica matemática. O objetivo aí é *quantificar* o fluxo informacional a fim de se alcançar o máximo rendimento da comunicação à custa do menor investimento possível. Ou seja, o problema gira em torno de se descobrir a maneira mais econômica de fazer um máximo de informação ser transmitida de

um polo a outro, com um mínimo de perdas e distorções, em um curto período de tempo. Para que esse intento pudesse ser alcançado, a *significação* foi provisoriamente abstraída da estrutura informacional, já que, devido a sua potencial ambiguidade, escapava à quantificação. Nesse sentido, surge uma nova ideia de informação apartada de uma possível sinonímia em relação ao conceito de mensagem. No contexto dessa visão matemática, como enfatiza Weaver (1949, p. 5), informação “concerne menos ao que se *diz* e mais ao que se *poderia dizer*. Isto é, informação é uma medida da liberdade de escolha quando se seleciona uma mensagem”. Por exemplo, pensemos numa situação em que alguém tem de escolher uma entre duas mensagens alternativas, teremos então que o conceito de informação será aplicado não a essas mensagens tomadas individualmente – o que seria o caso da noção de significação –, mas àquela situação de escolha como um todo: “a unidade da informação indicando que nesta situação tem-se uma quantidade de liberdade de escolha na seleção de uma mensagem que é conveniente considerar como um padrão ou montante unitário”. Assim, quando maior for essa liberdade de escolha, maior será a quantidade de informação que será posta em circulação.

Esquemáticamente, a teoria matemática representou um sistema de comunicações da seguinte maneira:

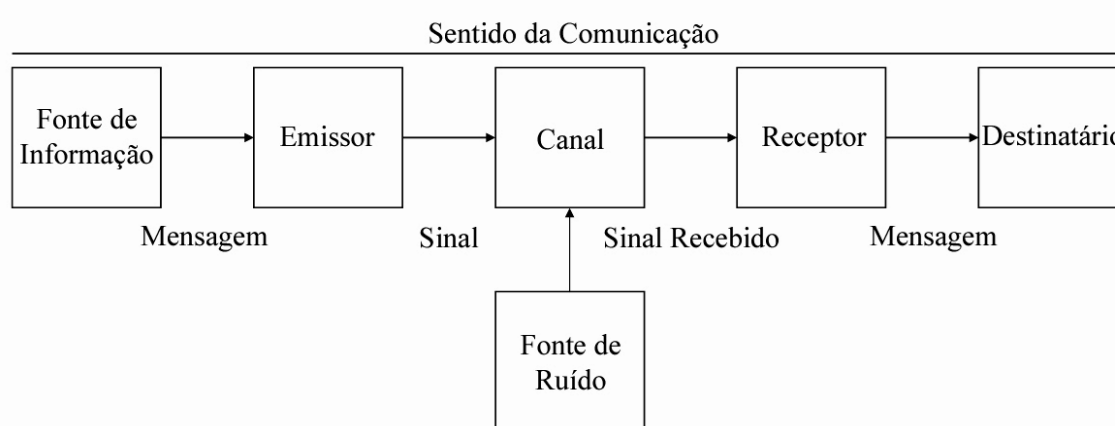


Figura 2 - Modelo Matemático da Comunicação⁷

Assim, temos: a *fonte de informação* que “seleciona a *mensagem* desejada a partir de um conjunto de mensagens possíveis”, o *emissor* que “transforma esta mensagem num *sinal* que é enviado ao *receptor* através do *canal* de comunicação”. O receptor é uma espécie de emissor ao inverso, “que transforma, novamente, o sinal transmitido em mensagem, levando-a a seu *destino*”. Durante o processo de transmissão do sinal é possível que lhe ocorram distorções que podem modificar significativamente sua estrutura, comprometendo a

⁷ Esse diagrama consta em Shannon e Weaver (1949, p. 34).

mensagem recebida em comparação com a que fora enviada. Tal alteração no sinal pode ser chamada de *ruído* (WEAVER, 1975, p. 27-28)⁸. Subjacente a esse esquema, encontra-se o conceito de *código*, definido como um conjunto regrado de sinais, partilhado pelas instâncias emissora e receptora – ou seja, tais instâncias são homogêneas quanto à linguagem e distintas no que concerne à função –, que serve para cifrar a mensagem numa forma que seja suportada pelo canal por meio do qual será veiculada. Tendo em vista que o modelo matemático abstrai a questão da significação, seu foco recai sobre um determinado tipo de código *exato*, como o binário, capaz de realizar a sintaxe interna de uma determinada sequência de sinais (WOLF, 2008).

No entanto, apesar desse desenvolvimento inicial, visando oferecer uma solução aos problemas concernentes ao aspecto *técnico* do processo comunicativo – precisão na transferência de informações –, o modelo matemático da comunicação foi, posteriormente, ampliado no que diz respeito à abrangência de sua área de aplicação: fora também destinado à compreensão dos problemas relativos à *semântica* – a questão da significação – e ao *efeito* da mensagem veiculada – relativo ao seu impacto sobre o destinatário (WEAVER, 1975). Essa ampliação das possibilidades heurística do modelo matemático foi realizada sem uma sistematização mais precisa de como poderíamos operacionalizá-lo em pesquisas empíricas de modo a dar conta dos aspectos agora contemplados, principalmente no que diz respeito à mensagem e suas possibilidades significativas: assim como a informação, a mensagem também foi subordinada a um sistema de codificação – embora de natureza distinta do que foi aplicado àquela, já que não se presta à correlação entre elementos internos –, que estabelece a correspondência entre os dados informativos e outros elementos de caráter essencialmente cultural, que não são transmitidas pelo sistema informacional. Ou seja, trata-se de uma correlação, entre elementos de sistemas diversos, instituída por convenção (WOLF, 2008).

Se numa primeira visada, esse sistema de codificação, aplicado à mensagem, se mostra menos rígido que aquele empregado em relação à informação, dando a entender que não existe uma necessária correspondência entre os polos do sistema comunicacional – já que os elementos correlacionados não se restringiriam ao nível interno da informação –, trata-se

⁸ A terminologia utilizada no modelo matemático se firmou como um padrão para a grande maioria dos modelos comunicacionais. No entanto, à medida que iam sendo aplicados em outros contextos teórico-metodológicos, alguns termos foram ganhando nova significação, perdendo, em certa medida, sua conotação *tecnicista* original. É o caso, por exemplo, dos termos “emissor” e “receptor”, os quais, naquele modelo, diziam respeito, respectivamente, aos aparelhos técnicos de codificação e decodificação da mensagem. Nos demais paradigmas em que são utilizados, tais termos ganharam uma significação mais extensa no sentido de abarcar também os sujeitos comunicantes – os quais, no modelo matemático, eram localizados precisamente nas instâncias “fonte de informação” e “destinatário”.

apenas de uma imagem aparente. Isso porque, tendo em vista a orientação sistêmico-funcional do modelo matemático, segundo os moldes da cibernética⁹, que outorga a superioridade do todo em relação às partes, o próprio sistema comunicacional está inserido num sistema mais amplo que já determinou, previamente, os padrões comportamentais de suas partes, aí incluídos os códigos que são partilhados por produtores e destinatários, permitindo que haja uma correlação semântica precisa entre esses elementos, a não ser que ocorra a interferência de fatores *disfuncionais*, como os ruídos. Mas dada a *propriedade homeostática* dos sistemas, o desequilíbrio é sanado e o funcionamento sistêmico reestabelecido. Nesse sentido, a imagem dos sujeitos envolvidos num processo comunicativo, que vem a prevalecer em última instância, tende a assemelhar-se a dos *autômatos* – máquinas de tratamento da informação que não têm vontade própria, cabendo-lhes apenas *reagir* a um estímulo informacional.

Como filho da mesma época, o pensamento de Lasswell tende a seguir, aproximadamente, por esse mesmo caminho através de pesquisas cujo foco estava voltado para as técnicas de *persuasão* através da propaganda. Assim como as duas perspectivas expostas acima, ele também segue claramente uma orientação funcionalista ao sistematizar uma determinada concepção da instituição midiática: “em resposta a um complexo de circunstâncias reconfiguradas que alteraram a natureza da sociedade”, transformando-a numa estrutura de *elementos isolados*, a mídia funcionaria enquanto mecanismo destinado à manutenção do elo social. A propaganda midiática seria, então, “um instrumento novo e mais sutil [que] deve soldar milhares e até milhões de seres humanos em uma massa amalgamada”. Trata-se, em suma, do “novo martelo e bigorna de solidariedade social” (LASSWELL *apud* JOWETT; O’DONNELL, 2012, p. 168). Nesse sentido, a funcionalidade dos meios de comunicação em relação à sociedade se daria a partir de três aspectos: 1) “a vigilância sobre o meio ambiente”: concerne ao caráter informativo das mensagens midiáticas, tendo em vista que essas possibilitam a evidenciação dos fatos sociais e, nesse sentido, apontam os desvios em relação à estrutura dominante a fim de que essa possa ser reestabelecida; 2) “a correlação das partes da sociedade em resposta ao meio”: trata-se, basicamente, de uma função de integração social capaz de articular todos os elementos de um sistema, de modo a garantir que esse tenha um funcionamento eficiente e consiga manter-se estável; 3) “a transmissão da herança social de uma geração para a outra”: refere-se ao cumprimento de uma função

⁹ A cibernética é uma ciência que estuda os mecanismos de comunicação e de controle nas máquinas e, por analogia, também nos seres vivos, incluindo os humanos. Tal analogia fica evidente na seguinte afirmação de Wiener (1968, p. 16), desenvolvedor daquele ramo científico: “quando dou uma ordem a uma máquina, a situação não difere essencialmente da que surge quando dou uma ordem a uma pessoa”.

educativa e, com isso, de reforço em relação aos padrões sociais dominantes (LASSWELL, 1975, p. 106).

Acerca do processo comunicativo propriamente dito, Lasswell – numa clara similitude com o modelo matemático – propõe que o compreendamos a partir de um complexo de análises que contemplem suas instâncias fundamentais: *emissor*; *mensagem*; *canal*; *recepção*; e *efeito*. Assim, algumas questões se apresentam enquanto norteadoras do pensamento, ajudando a guiar o pesquisador em torno daqueles aspectos. Nas palavras de Lasswell (1975, p. 105): “uma maneira conveniente para descrever um ato de comunicação consiste em responder as seguintes perguntas”:

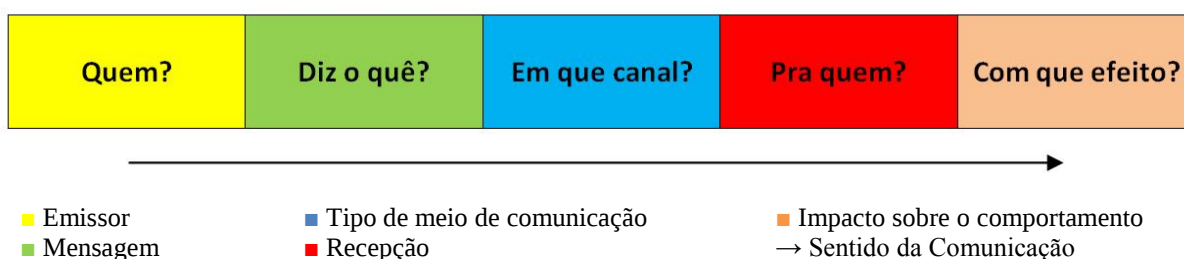


Figura 3 – Modelo de Lasswell

Tal modelo parte do seguinte pressuposto: o processo comunicativo é *assimétrico*, estabelecendo-se, de forma *intencional*, por *iniciativa* de um *emissor ativo* que pretende, com sua mensagem, obter determinados *efeitos* junto a uma *audiência passiva*. As funções de emissor e destinatário são tidas como *isoladas* entre si e analisadas *independentemente* das relações socioculturais e contextos específicos nos quais ocorre a comunicação estabelecida (WOLF, 2008).

Importante ressaltar que esse modelo tem, em sua base, objetivos políticos implícitos, já que ele é o corolário de um projeto teórico-metodológico preocupado em alcançar o pleno domínio da comunicação midiática, com o intuito de que essa pudesse ser utilizada eficientemente como um *instrumento de persuasão*. Isso tudo em nome de um intervencionismo de Estado, empenhado em obter o consenso da população em torno de um determinado complexo ideológico, normalmente com vistas à manutenção do *status quo*. Em termos funcionalistas, buscava-se a eliminação das *disfunções* no sistema, através de um processo persuasório complexo, a fim de conservar sua *estabilidade*.

Tal orientação política da pesquisa social funcionalista se encontra diametralmente oposta àquela que foi assumida pela Teoria Crítica – desenvolvida no âmbito do que se convencionou chamar Escola de Frankfurt –, preocupada em evidenciar a condição opressiva da sociedade capitalista, denunciando suas formas de dominação, com vistas à *libertação* dos

sujeitos. Nesse sentido, o pensamento frankfurtiano se volta contra todo aparato ideológico que vêm dar sustentação e legitimidade à estrutura dominante. Por isso, um dos pontos cruciais, na crítica que desenvolve, diz respeito ao complexo cultural que é o *reflexo* da ordem capitalista: a *indústria cultural*. Segundo tal perspectiva, os meios de comunicação, enquanto instituições culturais, são parte desse mecanismo opressor e, por isso, devem ser combatidos e não fortalecidos pela pesquisa social. Pois, quando assim procede, em vez de compreender e superar os processos de dominação, a pesquisa se torna um de seus promotores, ou seja, passa a ser parte funcional do sistema.

Para que tenhamos uma noção mais precisa das implicações do pensamento frankfurtiano, no que concerne ao desenvolvimento de um paradigma comunicacional crítico, é de fundamental importância atentar para algumas premissas teórico-metodológicas que lhe subjazem. De início, podemos dizer que o eixo norteador dessa perspectiva parte da problemática iluminista em torno da *razão* enquanto princípio libertador do homem – vê-se aí a imagem do *homo philosophicus*, cuja racionalidade levá-lo-ia ao conhecimento pleno do mundo. Imaginava-se que os processos racionais, que culminaram na modernidade, teriam como consequência a emancipação dos sujeitos, ou seja, sua *autonomia* e *autodeterminação* em relação a quaisquer *forças externas* – estivessem essas materializadas sob a forma de divindades, forças naturais e/ou instituições sociais¹⁰. No entanto, a razão abdicou de sua criticidade em favor da potencialização de seu aspecto instrumental, cujo corolário foi o desenvolvimento da técnica e da ciência modernas que subjugarão os sujeitos, os quais deveriam libertar. Como percebem os frankfurtianos, essa *razão instrumental* está na base das relações de produção capitalistas, orientando-as segundo o princípio da maximização dos lucros a qualquer custo¹¹. Por isso, tais relações são, necessariamente, baseadas na *dominação*: dominação do homem sobre a natureza e do homem sobre os outros homens. Essa dominação de base material culmina, em última instância, na dominação em nível ideológico que vêm a reproduzir aquela. Assim nos diz Marx e Engels (2007, p. 47), “as ideias dominantes não são nada mais do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, são as relações materiais dominantes apreendidas como ideias”. É importante ressaltar que essa correlação entre os domínios material e ideológico está sistematizada, no

¹⁰ Sobre essa concepção da razão enquanto princípio libertador do homem, cf. Kant (2009; 2013).

¹¹ Essa percepção acerca da instrumentalização da razão está baseada na noção de *ação racional referente a fins* cunhada por Weber (2000, p. 16): age dessa maneira o indivíduo que “orienta sua ação pelos fins, meios e consequências secundárias, *ponderando* racionalmente tanto os meios em relação às consequências secundárias, assim como os diferentes fins possíveis entre si”. Em outras palavras, agindo dessa maneira racional, o indivíduo almeja, com o mínimo custo possível, a maximização de seus lucros, evitando ou reduzindo ao máximo todos os efeitos colaterais indesejados.

pensamento marxista, da seguinte maneira: “a classe que é a força *material* dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força *espiritual* dominante”, isso porque “a classe que tem à sua disposição os meios da produção material dispõe também dos meios da produção espiritual, de modo que a ela estão submetidos aproximadamente ao mesmo tempo os pensamentos daqueles aos quais faltam os meios da produção espiritual”. Isso se dá porque as relações de produção capitalistas, por estarem atravessadas pela mistificação fetichista, se materializam em falsas representações que impedem os sujeitos dominados de perceberem-nas enquanto relações de dominação. Consequentemente, a consciência que tais sujeitos têm de sua realidade evidencia-se como uma *falsa consciência*. Para os frankfurtianos, a cultura é justamente o espaço de articulação do aparato ideológico que vem a manter os sujeitos nessa condição de falsa consciência. É precisamente das discussões referentes à *dominação ideológica* – ou seja, ao aspecto cultural do sistema capitalista – que surgirão as problematizações da teoria crítica que nos permitirão evidenciar sua percepção acerca dos processos comunicativo-midiáticos.

Em meados dos anos 1940, Adorno e Horkheimer, ao evidenciarem o domínio da razão instrumental sobre os processos culturais de formação da consciência, esboçaram sua crítica fundamental em relação ao que vieram denominar indústria cultural: a cultura sendo produzida nos mesmos moldes da *racionalidade técnica* que define o campo econômico – *organização esquemática, plano administrativo, produção massiva*. Como diz Freitag (2004, p. 72), “a ‘indústria cultural’ é a forma *sui generis* pela qual a produção artística e cultural é organizada no contexto das relações capitalistas de produção”. Nessa nova formatação, o âmbito cultural se viu atrofiado em suas possibilidades criativas, tudo estava enquadrado em esquemas fixos que impediam o pensamento de ir além da realidade predefinida: a cultura deixou de ser crítica para se tornar afirmativa em relação ao *status quo*. Trata-se, em suma, da domesticação da cultura, da sua transformação em um tipo de mercadoria, destinada a conservar, através de seu consumo, a condição *alienada* dos sujeitos, os quais, nesse sentido, também foram domesticados a fim de que continuem a trabalhar de modo a sustentar a estrutura dominante.

Dito isso, temos a base conceitual através da qual podemos compreender, agora, a perspectiva frankfurtiana acerca do posicionamento dos meios de comunicação no contexto social e seu impacto sobre os sujeitos. Das descrições e análises críticas em torno da indústria cultural, desenvolvidas principalmente por Adorno e Horkheimer, deduzimos um modelo comunicacional (ver logo abaixo) que nos permite visualizar a forma como esses pensam os processos comunicativo-midiáticos. Importante ressaltar que, em nenhum momento, tais

processos foram o ponto central da teoria crítica frankfurtiana. Eles foram problematizados numa discussão mais ampla que tinha em foco a sociedade capitalista e seus processos de dominação – nos quais a indústria cultural, em geral, e os meios de comunicação, em específico, estão envolvidos.

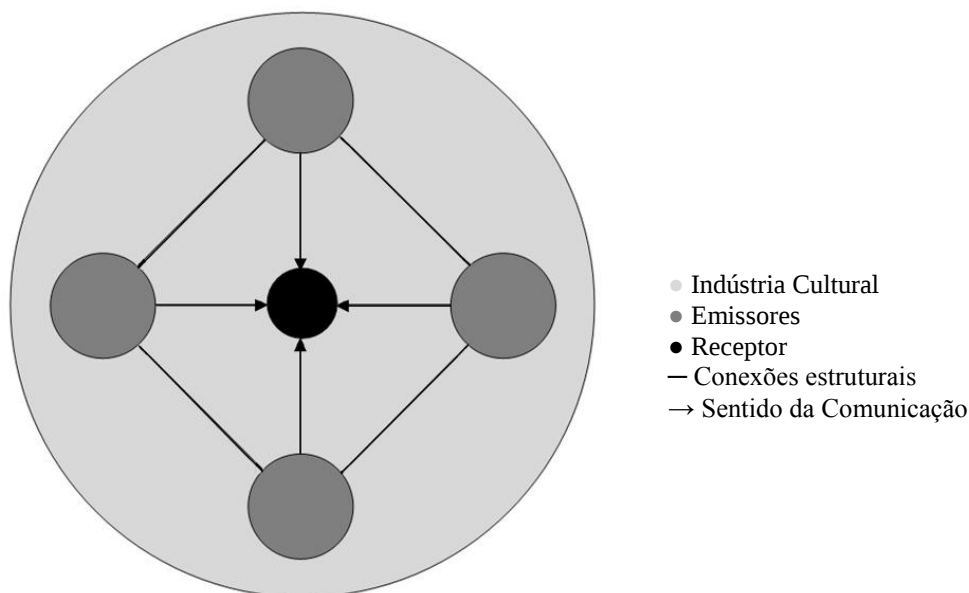


Figura 4 - Modelo da Indústria Cultural

Nesse esquema, a *industrial cultural* funciona como a instância ideológica responsável pela manutenção do *consenso* necessário à reprodução do sistema capitalista. Ela atravessa todos os meios de cultura, dando-lhes coerência, de modo que ponham em circulação produtos que carreguem as marcas da ideologia dominante, cujo consumo garantiria, subjetivamente, o aprisionamento dos sujeitos – dessa forma, esses se tornariam incapazes de se contrapor ao *establishment*.

Dito isso, podemos dizer que, em relação aos meios de comunicação, a indústria cultural promoveria as *conexões estruturais* que lhes confeririam uma forma *sistêmica*. É precisamente isso que ressalta Adorno e Horkheimer (2006, p. 99) quando nos dizem que, juntos, a televisão, o cinema, o rádio, as revistas, etc. “constituem um sistema”, no qual “cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto”. Não é à toa o ar de semelhança (*homogeneidade*) que atravessa esse complexo cultural: “tudo se passa como se uma instância onipresente houvesse examinado o material e estabelecido o catálogo oficial dos bens culturais, registrando de maneira clara e concisa as séries disponíveis”, essas já “encerradas sem possibilidade de aumento ou transformação” (p. 111). O objetivo é cercar os sujeitos por todos os lados, capturar-lhes a consciência e mantê-la domada, ou seja, a indústria cultural *articula* de tal forma seus veículos que não deixa qualquer espaço para o desenvolvimento de

processos reflexivos, por parte dos sujeitos, que os levem a questionar o mundo tal como esses lhes é imposto. É por isso que Adorno (1975b, p. 347) chama atenção para o seguinte fato: “é somente no conjunto de todos os procedimentos mutuamente afinados e contudo divergentes quanto à técnica e ao efeito que se forma o clima da indústria cultural”.

Essa, segundo sintetiza Freitag (2004, p. 72-73), cumpre as seguintes funcionalidades: 1) “tem a função de ocupar o espaço do lazer que resta ao operário e ao trabalhador assalariado depois de um longo dia de trabalho, a fim de recompor suas forças para voltar a trabalhar no dia seguinte, sem lhe dar trégua para pensar sobre a realidade miserável em que vive”; 2) Cria a ilusão, junto aos sujeitos, de que a sua condição presente é satisfatória (conformismo), dessa forma não precisam almejar a felicidade, pois essa já se encontra realizada; Isso porque, 3) ela elimina a dimensão crítica própria da cultura, “fazendo as massas que consomem o novo produto da indústria cultural esquecerem sua realidade alienada”. Cumprida tais funções, está assegurada a reprodução sistêmica. É isso que verdadeiramente importa à indústria cultural. Já os homens, como nos alertam Adorno e Horkheimer (2006, p.121), só a interessam como “clientes e empregados”, como *engrenagens* do sistema. Esses tipos apontam para os dois âmbitos que concernem à relação comunicativo-midiática propriamente dita: respectivamente, a recepção e a produção.

No que se refere ao processo produtivo no contexto dos *media*, podemos dizer que ele é compreendido segundo a lógica do sistema capitalista de produção. Existe uma instância controladora regulando-o, estabelecendo os esquemas que deverão regê-lo, os quais se sustentam nos princípios da *serialização*, da *padronização* e da *standardização*. Em tal contexto, a ideia de *alienação* ganha todo o seu sentido, pois ao produtor não restou nada além de seguir um roteiro pré-estruturado que lhe retrai a criatividade, resultando em produtos que não são realmente seus já que encarnam a ideologia do sistema. Nas palavras de Adorno, em se tratando do sistema produtivo dos meios de comunicação,

A estrutura total tende aqui a limitar completamente as oportunidades de projeção dos artistas. Os que produzem o material obedecem, muitas vezes resmungando, a inúmeras exigências, princípios gerais baseados na prática, padrões estabelecidos e mecanismos de controle, que reduzem forçosamente a um mínimo a esfera da auto-expressão artística. O fato de não ser a maioria dos produtos dos meios de comunicação de massa produzida por um único indivíduo, mas por uma colaboração coletiva [...] apenas contribui para essa condição, que prevalece de um modo geral. (ADORNO, 1973, p. 555)

Sobre tais produtos midiáticos, interessa ressaltar que esses cumprem uma *função* psicossocial: *naturalizar*, no imaginário dos sujeitos, a realidade opressora na qual estão inseridos. Assim, as mensagens veiculadas pela mídia são atravessadas por uma ideologia que

as molda segundo a imagem e semelhança do mundo tal como se apresenta sob o jugo do capitalismo. Deduz-se daí que o foco está mais em *reforçar* predisposições individuais, já conformadas ao *status quo*, que modificar percepções e linhas de conduta (RÜDIGER, 2005). Embora o processo de *persuasão* esteja presente, já que Adorno (1973, p. 551) nos chama a atenção para os vários níveis de significado, contidos na mensagem midiática, e que foram precisamente *calculados* “a fim de fascinar os espectadores simultaneamente em vários níveis psicológicos”, transpondo-lhes as possíveis resistências. A intenção é impedir a emergência de um processo reflexivo que permita aos sujeitos perceber e se libertar dos grilhões que os aprisionam. Com isso, deduz-se que há toda uma lógica de dominação a guiar, *intencional e estrategicamente*, o processo de produção midiática, cujos produtos desenvolvidos “proíbem a atividade intelectual” do seu público (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 104): o consumidor “não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação” (p. 113). Importa ressaltar que essa prescrição se dá nos termos do sistema dominante, o qual também condicionou as possíveis reações. Como nos diz Marcuse (1973, p. 29), “o condicionamento não começa com a produção em massa de rádio e televisão e com a centralização de seu controle. As criaturas entram nessa fase já sendo de há muito receptáculos condicionados”. Assim, temos um estímulo condicionado visando uma resposta condicionada.

Mesmo com essa ressalva acerca de um prévio condicionamento dos sujeitos, é patente o fato de que, no que diz respeito ao processo comunicativo-midiático em si, ainda estamos diante de um estímulo, que ao ser emitido, obtém *automaticamente* uma resposta. Em termos comunicacionais, há uma *conexão direta* entre o emissor e o receptor, marcada por um fluxo comunicacional (*sentido da comunicação*) *unidirecional*, que vai do primeiro em direção ao último. Aspecto esse característico da relação de dominação aí estabelecida: “ao olho cansado do espectador nada deve escapar daquilo que os especialistas excogitaram como *estímulo*; ninguém tem o direito de se mostrar estúpido diante da esperteza do espetáculo; é preciso acompanhar tudo e *reagir* com aquela presteza que o espetáculo exhibe e propaga” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 114, grifo nosso).

No que concerne ao *receptor*, esse é claramente tido numa condição de *passividade*, aceitando as mensagens que lhe são impostas “sem objeção, sem análise, [...] mesmo quando elas não [lhe] pertencem substancialmente” (ADORNO, 1975a, p. 293). Temos aí evidenciada a sua *alienação*, precisamente porque foram desconsiderados do processo cultural, conseqüentemente também do processo comunicacional, seus reais interesses, necessidades e especificidades. Na verdade, tais aspectos foram reconfigurados segundo os imperativos

sistêmicos. Sobre isso, enfatizam Adorno e Horkheimer (2006, p. 119): “quanto mais firmes se tornam as posições da indústria cultural, mais sumariamente ela pode proceder com as necessidades dos consumidores, produzindo-as, dirigindo-as, disciplinando-as”. Revela-se aí o grande objetivo da indústria cultural: “dependência e servidão dos homens” (ADORNO, 1975a, p. 294). Sendo a única liberdade a esses permitida, “escolher o que é sempre a mesma coisa” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 138).

Tecendo sua crítica ao modelo da indústria cultural, Junqueira (2009, p. 31) chama a atenção para o fato de que a pressuposição acerca do processo comunicativo-midiático como pura reprodução da ideologia dominante impede o pesquisador de penetrar os domínios da comunicação e ver outras possibilidades na relação entre produtor, espectador e mensagem, pois, na lógica da indústria cultural, “toda conclusão volta à premissa da dominação total”. E ainda acrescentaríamos que, por partir da máxima marxista acerca da correlação necessária entre domínio material e domínio ideológico, à ideia de indústria cultural escapam todas as relações de interdependência que não se fundamentam em conexões econômicas (impessoais), a saber, aquelas que se estruturam com base em laços sentimentais (pessoais). Com isso, não consegue apreender diversas determinações tanto no que concerne a produção quando à recepção dos produtos midiáticos, já que em sua visão a única determinação é a das relações materiais capitalistas.

Como pudemos perceber, a despeito de suas diferenças teórico-políticas cruciais, tanto os modelos hipodérmico, matemático e de Lasswell, desenvolvidos no âmbito da escola funcionalista de orientação estrutural, quanto o modelo da indústria cultural, cunhado a partir do marxismo cultural frankfurtiano, erguem seus arcabouços teórico-metodológicos de maneira a apontar a predominância da estrutura sobre a agência, especificamente da mídia sobre o indivíduo. Acreditamos que essa percepção da supremacia estrutural se sustenta na sensação provocada pelo constante constrangimento das estruturas sociais, aí inclusos os *media*, sobre os sujeitos que lhes estão conectados. Tudo se passa como se tais estruturas tivessem *autonomia* e poder de *determinação* em relação à agência individual. Segundo Elias (2008, p. 102), “porque sentimos a pressão do ‘poder’, inventamos sempre alguém que o exerça, ou um tipo de entidade sobre-humana” na qual “o poder reside”. Assim, tornamos essas entidades *externas* “responsáveis pela coação a que nos sentimos sujeitos”¹². No que diz

¹² Algo similar, acerca desta sensação de coerção estrutural, nos é dito por Bourdieu (2011, p. 44): “se o que vamos descrever como um *mecanismo*, por imposição da comunicação, é vivido, às vezes, como uma espécie de *máquina infernal* [...], como uma engrenagem trágica, exterior e superior aos agentes, é porque cada um dos agentes, para existir, é de certa forma constrangido a participar de um jogo que lhe impõe esforços e sacrifícios imensos”.

respeito à compreensão do comportamento e da personalidade individual, aqueles paradigmas comunicacionais os concebem enquanto *epifenômenos* dessas estruturas externas – sobre isso, ironiza Martín-Barbero (1995, p. 59), “nosso desejo era o desejo da estrutura”. Consequentemente, observa-se, nessas perspectivas macrossociológicas, a nítida propensão a desconsiderar, de forma significativa, a subjetividade individual – marcada por modos de pensar, sentir e agir – enquanto aspecto irrelevante na determinação comportamental dos sujeitos.

Em síntese, daquilo que foi exposto acerca das vertentes comunicacionais estrutural-funcionalistas e frankfurtiana, podemos extrair algumas implicações convergentes no que diz respeito ao processo comunicativo-midiático. Assim, temos que os *meios de comunicação* são encarados como uma máquina a serviço do *sistema dominante*, sendo possível a eles *determinar* o comportamento dos sujeitos, encarados enquanto *passivos* diante das investidas midiáticas. Apesar das evidentes e grandes diferenças na abordagem do problema, a sistematização comunicacional que se extrai dessas perspectivas analíticas aponta para uma comunicação midiática *unidirecional* e *unidimensional*, ou seja, o fluxo comunicacional se origina no emissor e segue em direção ao receptor (o ponto final) e a mensagem é encarada como puramente *ideológica*, já que fora predefinida segundo a lógica sistêmica. Nesse contexto teórico, onde o poder da mídia é elevado à alta potência, não se considera a possibilidade de contestação, de ressignificação, muito menos de uma identificação legítima do receptor em relação à mensagem que lhe chega via canal midiático. Nem ao produtor é dado o privilégio de alguma interferência ativa no processo produtivo das mensagens, já que essas se encontram totalmente pré-estruturadas. Sejam produtores ou receptores, trata-se, em suma, de sujeitos *alienados*, *passivos*, que apenas *reproduzem* as estruturas que lhe são impostas. Eles são compreendidos independentemente uns dos outros, como estando em completo *isolamento* físico e psíquico, assim “só se comunicam [relacionam] externamente e a partir da superfície” (ELIAS, 2011, p. 213).

1.2. Paradigmas comunicacionais II: o poder do indivíduo (ou a supremacia da agência)

Em contraposição às teorias tratadas no tópico anterior, nesse momento abordaremos às perspectivas comunicacionais que apontam para a condição *ativa* do receptor frente às instituições midiáticas. Trata-se de uma modificação no *lugar* de poder, agora ocupado pela agência (indivíduo). Interessante observar que as duas vertentes do pensamento social – o funcionalismo e o marxismo cultural –, cujas primeiras abordagens acerca do problema da

comunicação midiática, como vimos, tenderam a superestimar o poder dos meios de comunicação em conformar o comportamento dos sujeitos segundo as exigências da estrutura social, reaparecem aqui com uma abordagem transformada, focando o receptor como um sujeito relativamente *autônomo*, com uma potencial *capacidade reflexiva* e que, normalmente, se vê diante de possibilidades de *escolha* que tendem a determinar, em última instância, os encaminhamentos da comunicação estabelecida. Nesse sentido, discutiremos as propostas de quatro paradigmas comunicacionais: dois concernentes à perspectiva funcionalista – o *modelo do two-step flow of communication* e o *modelo dos usos e gratificações* – e dois que contemplam a perspectiva cultural de orientação marxista – o *modelo codificação-decodificação* e o *modelo das mediações*.

Em sua nova fase no contexto das análises comunicacionais, a pesquisa funcionalista ainda guarda boa parte de seus pressupostos sistêmicos – compreende ainda em termos funcionais a estrutura social –, mas agora desvia um pouco o olhar de modo a perceber, a partir do sujeito, como esse, subjetiva e objetivamente, se situa em relação às instituições sociais das quais faz parte. Destarte, consegue perceber a importância heurística crucial das relações sociais mais estreitas e dos processos de influência que aí ocorrem. Assim, contrariamente à outrora dominante ênfase numa sociedade de massas, marcada pelo enfraquecimento dos grupos primários – e, com isso, pelo processo de atomização dos sujeitos –, o que essa nova abordagem consegue alcançar é uma realidade atravessada por uma malha complexa de *interações* sociais, na qual ganha relevo as *referências grupais*. Vemos claramente nas palavras de Katz essa mudança de foco:

Até há bem pouco tempo, a imagem da sociedade na mente da maior parte dos estudiosos da comunicação era de indivíduos atomizados, ligados aos *mass media* mas não entre si. A sociedade – a “audiência” – era concebida em termos de agregados de idade, sexo, classe social e similares, mas escassa preocupação era dedicada aos relacionamentos implícitos nisso, ou a relacionamentos mais informais. Não é que os estudiosos da comunicação de massa ignorassem que os membros da audiência têm famílias e amigos; é que eles não acreditavam que esses pudessem afetar o resultado de uma campanha. (KATZ, 1975, p. 156)

A partir daí, Katz chama atenção para o fato de que os processos comunicacionais não se dão numa linha direta entre mídia e indivíduo, pois existe algo a *atravessar* essa relação, tornando-a muito mais complexa: os valores compartilhados em grupos familiares, de amigos e de companheiros de trabalho. Relacionamentos esses que evidenciam a existência de uma rede comunicacional que “‘intervêm’ entre a campanha nos meios de comunicação e o indivíduo, que é o seu *alvo último*” (p. 156, grifo nosso). Nesse sentido, constatou-se, por

vezes, um maior peso de tal rede comunicacional sobre os comportamentos individuais do que das investidas midiáticas.

Se o olhar sobre o receptor foi alterado, consequentemente, também houve uma modificação na forma como se passou a encarar a função dos meios de comunicação na sociedade. Apesar de ainda serem vistos como “instrumentos manipulados por pessoas ou entidades para determinados propósitos”, os quais podem ser “vender produtos, ou elevar os padrões intelectuais da população, ou assegurar a compreensão das políticas governamentais” (LAZARSFELD, 1941, p. 2) – em outras palavras, os *media* são elementos *funcionais* de um sistema, dando relevo às questões e as normas sociais que lhe são fundamentais no processo de sua reprodução –, seu impacto sobre os sujeitos não é mais visto em seus próprios termos. Estamos diante de uma abertura conceitual que, ao considerar a importância dos *grupos de referências* e dos processos de *influência* aí contidos, para além de buscar a funcionalidade sistêmica dos meios, volta-se agora à compreensão do *papel* das comunicações massivas nos tipos de influência interpessoal.

Isso significa que as pesquisas foram sendo norteadas no sentido de detectar e delinear as formas da influência interpessoal no contexto dos grupos primários ao mesmo tempo em que se verificava como a mídia era aí articulada. Nesse sentido, encontramos em Merton (1970, p. 479) uma exposição que, sucintamente, nos demonstra, de forma emblemática, as orientações que marcaram tais pesquisas. Os objetivos compreendiam: 1) “identificar os tipos de pessoas consideradas como influentes por várias maneiras por seus concidadãos”; 2) “relacionar os padrões de comportamento provocado pelas comunicações com os seus papéis de pessoas influentes”; 3) “descobrir as pistas dos principais caminhos que as levaram a adquirir influência”; e 4) “estabelecer hipóteses para o estudo mais sistemático de funcionamento da influência interpessoal na comunidade local”.

Com isso, delineava-se uma determinada estrutura das relações de influência que pode ser sintetizada no esquema abaixo:

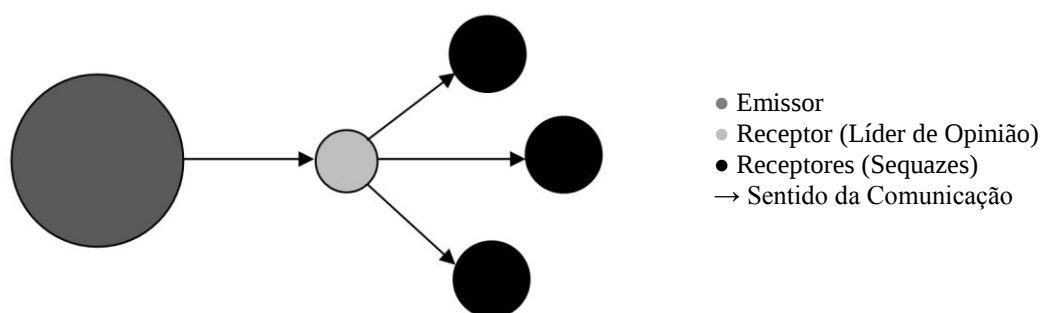


Figura 5 – Modelo do Two-Step Flow of Communication

Do modelo acima, podemos extrair, primeiramente, que nem todos os sujeitos são expostos a todas as mensagens midiáticas. Isso se deve tanto à disponibilidade de acesso aos meios de comunicação quanto à seletividade que os sujeitos apresentam em relação a determinados campos temáticos. Dessa forma, temos aqueles sujeitos que, além de se mostrarem assíduos quanto ao consumo de mídia, ainda apresentam um grande envolvimento e interesse por determinados temas. Sendo assim, eles se tornam referências frente aos seus pares, que normalmente os consultam em torno de questões concernentes a sua especialidade. Por isso, são chamados *líderes de opinião* (LAZARSFELD; BERELSON; GAUDET *apud* WOLF, 2008). Como é possível deduzir-se, eles desempenham uma *função* muito importante para o fluxo comunicacional e para a formação de opiniões em âmbito grupal: são *mediadores* (retransmissores) e ao mesmo tempo *decodificadores* (intérpretes) entre os *media* e os demais indivíduos (*sequazes*) de seu grupo, os quais não têm tanto acesso aos conteúdos midiáticos e/ou não lhes devotam recorrentemente tanto interesse¹³. Temos, assim, um modelo comunicacional estruturado em dois níveis (*two-step flow of communication*). Importa sublinhar que a formação daquelas lideranças não significa uma separação fundamental entre sujeitos – até porque todos fazem parte do mesmo grupo, ou seja, partilham uma mesma base sociocultural¹⁴ –, mas uma *distribuição funcional* de papéis, cujas atividades específicas contribuem com a manutenção do grupo (sistema). Sobre o fluxo comunicacional (*sentido da comunicação*), percebe-se que, mesmo flexibilizado, ele ainda se mostra *unilateral* – vai do emissor aos receptores (líderes e sequazes). Além do mais, existe certa *hierarquia* de influência, em cujo vértice se encontra a mídia, num nível imediatamente abaixo estão os líderes – também hierarquicamente estruturados – e na base acham-se os sujeitos mais influenciáveis que influentes (MERTON, 1970).

No que diz respeito aos *tipos de efeito* produzidos pelos meios de comunicação junto aos receptores, eles parecem se encaminhar em três possíveis direções: *efeito de ativação* das tendências comportamentais latentes; *efeito de reforço* dos comportamentos já concretizados; e um limitado *efeito de conversão* comportamental em relação àqueles aspectos nos quais os sujeitos ainda se mostram pouco seguros (WOLF, 2008). Em todos os casos, como se pode perceber, a atuação da mídia é relativizada com a consideração da existência de certa

¹³ Em todo caso, vale ressaltar que, “enquanto o líder de opinião pode ser o mais interessado na matéria específica em que ele é influente, é altamente improvável que as pessoas influenciadas estarão muito atrás do líder em seu nível de interesse [acerca daquela matéria]” (KATZ, 1957, p. 11).

¹⁴ Sobre isso, diz-nos Katz (1957, p. 11): “os líderes de opinião e as pessoas, as quais eles influenciam, são muito semelhantes e, normalmente, pertencem aos mesmos grupos primários de familiares, amigos e colegas de trabalho”.

estabilidade nos processos de formação da opinião. Isso porque os laços primários dos sujeitos – que os unem numa base ideológica comum –, atrelados a certos atributos pessoais – que se ligam a personalidade dos sujeitos e suas inclinações comportamentais –, funcionam como um filtro, o qual toda informação midiática, necessariamente, terá de atravessar. Qualitativamente, saímos de uma perspectiva dos efeitos, compreendidos a partir de processos de *manipulação* e *persuasão* da mídia em relação aos sujeitos, e adentramos num campo analítico que pensa em termos de *influência*, vista não como um privilégio dos meios de comunicação, mas como um processo social mais amplo, no qual se inserem tanto as influências interpessoais – presentes no contexto grupal – quanto a influência midiática.

Pelo que foi exposto, tornam-se patentes algumas imprecisões e deficiências desse modelo comunicacional e todas elas, de certa forma, se ligam a orientação *funcional* de cada um dos conceitos empregados para se compreender o fenômeno em questão. Dissemos anteriormente que o funcionalismo tende a privilegiar a perspectiva da estabilidade sistêmica. Com isso, termina por formalizar certos padrões enrijecidos, tanto para o sistema em si quanto para os seus elementos funcionais. Seguindo, assim, o postulado de que, em relação aos itens para os quais “são imputadas as funções”, “o requisito básico é que o objeto da análise representa um item *padronizado* (isto é, conforme a uma norma e repetitivo)” (MERTON, 1970, p. 117). Nesse sentido, a compreensão dos líderes de opinião é, por demais, mecanizada quando se busca compreender a sua relação com os outros sujeitos de seu grupo e com os meios de comunicação. Sendo assim, a ideia de mediação, a eles outorgada, é bastante *instrumental*: os líderes são vistos como *conectivos* entre dois extremos, responsáveis pela manutenção do fluxo comunicacional. Esse, como se pode perceber, mantém sua característica *unidirecional*: do emissor, passando pelo líder de opinião, até o receptor final. Dessa forma, mesmo quando é considerado ativo, o sujeito ainda é percebido como o ponto final, o alvo das comunicações massivas, o que reforça uma ideia opositiva entre indivíduo e mídia.

E mais, apesar de ter conseguido relativizar o poderio dos meios de comunicação, no que concerne à manipulação dos comportamentos individuais, não decorre daí que esses comportamentos também tenham sido flexibilizados. Pelo contrário, certa homogeneidade ainda lhes é conferida. Isso porque, se a consideração dos grupos primários, por um lado, atribui um “conteúdo social” ao sujeito, que funcionará como um filtro em relação ao conteúdo da mídia, por outro, toma os receptores como estando relacionados de tal forma uns aos outros que suas “respostas são padronizadas nos termos desse relacionamento” (RILEY Jr.; RILEY, 1975, p. 153). Essa padronização, *a priori*, decorre da supervalorização de uma

homogeneidade grupal que, efetivamente, não existe, pois se há partilha de referenciais em um dado grupo, há também diferenciação – questão essa problemática para um funcionalismo atrelado à ideia de estabilidade sistêmica. Além do mais, é demasiada a ênfase nos grupos primários, como se esses fossem os determinantes plenos do comportamento dos sujeitos: não é difícil se observar que o complexo de relacionamentos nos quais o indivíduo se encontra imerso é extremamente amplo, tanto no que diz respeito às interações informais quanto àquelas mais formais que são mediadas por instituições as mais variadas. Isso nos leva a constatação de uma miríade de interações que podem conduzir os sujeitos, nelas imersos, a diversas possibilidades comportamentais, por vezes antagônicas em relação ao agrupamento no qual o sujeito normalmente é localizado.

A visão instrumental, a partir da qual se busca compreender a função dos meios de comunicação na sociedade, também tem importantes implicações que conduzem a equívocos tanto no que diz respeito ao produtor quanto à mensagem produzida. Dessa forma, é interessante observar a atitude de “administrador” apresentada por Lazarsfeld (1941, p. 3) no que diz respeito a encaminhar suas pesquisas no sentido de compreender o funcionamento da mídia de modo que essa possa ser utilizada, pelos seus controladores, para fins determinados: “a tarefa da pesquisa é tornar mais conhecidos os instrumentos, objetivando facilitar seu uso”. Com isso, temos que o fator determinante no processo de produção midiática está atrelado à estrutura de propriedade e operação dos meios de comunicação. Deduz-se, conseqüentemente, que o produtor é apenas um *funcionário* a trabalhar segundo as orientações do sistema midiático – “afinal de contas, quem paga ao flautista, em geral, dá o tom” (LAZARSELD; MERTON, 1975, p. 242) –, não importando se ele é parte ou não de um complexo social, atravessado por valores e ideologias – não somente profissionais, mas decorrentes, sobretudo, das relações informais que estabelece em seu dia-a-dia –, os quais potencialmente podem se materializar em seu processo produtivo. Pelo contrário, encara-se o produtor como um sujeito extremamente *racional*, capaz de seguir à risca um esquema de produção pré-estabelecido, atitude essa que lhe conferiria total *controle* sobre o seu produto de modo a deixá-lo de acordo com os desígnios do sistema midiático. Assim, não é de se estranhar que seu estudo não tenha sido sequer cogitado, já que suas ações já se encontram *pré*-definidas sistemicamente.

Acerca do contexto da produção, o aspecto privilegiado foi à mensagem e suas possibilidades persuasivas. Deste modo, buscou-se desenvolver ferramentas que pudessem lhe aperfeiçoar tal aspecto. A partir daí, as *análises de conteúdo* foram se tornando o principal recurso através do qual se poderia compor uma mensagem, cujos significados poderiam ser, *a priori*, intencionalmente definidos e, conseqüentemente, estariam *controladas* as

interpretações e seus decorrentes efeitos sobre os receptores. Se, por um lado, os pesquisadores tinham consciência que esse controle sobre o receptor era apenas um ideal, dificilmente alcançável de forma plena – fato esse já evidenciado pela pesquisa empírica –, por outro, ele nunca foi questionado em relação à produção da mensagem. Assim, essa foi compreendida de uma forma bastante *unidimensional*. Como ressalta Hall (2009b, p. 334), essa perspectiva parte de uma ideia de “comunicação perfeita”, na qual um comunicador pode compor uma mensagem, cujo “significado é perfeitamente transparente” – ou seja, não apresenta qualquer variação de sentido –, e enviá-la a um receptor, que pode ou não aceitá-la, dependendo de sua capacidade de compreensão. No entanto, como teremos oportunidade de demonstrar, a produção de uma mensagem é uma atividade que escapa ao controle, o processo de significação não pode ser intencionalmente determinado nem no momento da produção e, muito menos, no da recepção.

Em síntese, para o modelo do *two-step flow of communication*, o processo comunicativo poderia ser descrito da seguinte maneira: num polo, temos o comunicador preocupado exclusivamente com a veiculação de sua mensagem, composta da maneira mais persuasiva possível; no outro, encontram-se os receptores, imersos em seus grupos primários, os quais fornecem os elementos mediadores determinantes – líderes de opinião normalmente bastante racionais – que conformarão as interpretações que aqueles farão das mensagens midiáticas.

Os desenvolvimentos posteriores dessa corrente funcionalista vieram a enfatizar, cada vez mais, os desvios dos receptores em relação às pretensões dos controladores da mídia. Com isso, viu-se um contínuo distanciamento em relação à ideia de uma comunicação direta e com efeitos imediatos. Tamanha era a variedade das respostas às mensagens midiáticas, apresentadas pelos receptores, que o olhar do pesquisador foi totalmente redirecionado: as pesquisas passaram a se guiar não mais pela pergunta “o que a mídia faz com as pessoas?”, e sim pelo questionamento sobre “o que as pessoas fazem com a mídia?” (KATZ, 1959, p. 2). Assim, a fim de apreender o que as mensagens midiáticas significam para os sujeitos, a estrutura das pesquisas foi se conformando no seguinte sentido: 1) a *análise de conteúdo* se manteve como uma etapa importante dos estudos, mas se antes ela resultava numa sistematização definitiva acerca do significado da mensagem, agora “não pode fazer mais do que dar indícios sobre o que o programa [produto] pode significar para as pessoas”; no entanto, 2) tal significação só poderá ser plenamente determinada “pela abordagem direta” junto ao receptor, pelo *estudo de suas gratificações*; isso não pode ser feito unicamente com

base em processos introspectivos, 3) mas também considerando as *características dos receptores*, no que diz respeito a seu contexto social (LAZARSFELD, 1940, p. 92).

Esse novo encaminhamento das pesquisas resultará, no limite, em uma transformação decisiva na forma como se compreende as relações de poder entre mídia e indivíduo. Em suas últimas implicações, tal abordagem tenderá a defender a inexistência de qualquer determinação do emissor sobre as formas de recepção da mensagem ou sobre o comportamento do receptor. Mais que isso, chega-se a afirmar que é o receptor quem determina, fundamentalmente, a ocorrência ou não de um processo comunicativo (KATZ; BLUMLER; GUREVITCH, 1985). Tais afirmações partem do pressuposto de que as necessidades e aspirações dos indivíduos terminam por formatar-lhes um mecanismo de *seletividade* que interfere tanto na *exposição* quanto na *percepção* que eles têm dos meios de comunicação e, conseqüentemente, na forma como *agem* em relação esses. Por essa razão, as necessidades individuais e suas possibilidades de satisfação se tornaram o ponto fulcral desta vertente dos estudos de comunicação que será denominada *Usos e Gratificações*, cujo pressuposto básico pode ser assim resumido: os receptores assumem uma postura *ativa* em relação ao consumo dos produtos midiáticos, visando *satisfazer* necessidades específicas, *individualmente* experimentadas, tanto de cunho psicológico quanto social. Nas palavras de Katz,

A abordagem dos “usos” – como vou chamá-la – começa com o pressuposto de que mesmo a mensagem do mais potente dos meios de comunicação não pode, normalmente, influenciar um indivíduo que não faça “uso” dela no contexto *sociopsicológico* em que vive. A abordagem dos “usos” assume que os valores das pessoas, seus interesses, suas associações, seus papéis sociais, são *pré-potentes* e que as pessoas *seletivamente* “moldam” o que veem e ouvem conforme tais interesses. (KATZ, 1959, p. 2-3, grifo nosso)

Parte-se de uma concepção de indivíduo razoavelmente distinta da que é assumida pelas abordagens anteriores, isso porque é atribuída ao sujeito tamanha *autonomia* (liberdade) no processo de seleção e consumo dos meios de comunicação, que tais ações são vistas enquanto condicionadas por motivos puramente idiossincráticos a cada sujeito. Esses motivos, segundo a perspectiva dos “usos”, derivam primordialmente de orientações psicológicas individuais, mesmo quando se cogita a influência de fatores sociais e condições ambientais na criação das necessidades que, por sua vez, estão na base daquelas motivações. Importa ainda ressaltar que a tais necessidades não se apresentam, como meios de satisfação, apenas os produtos midiáticos. Existem, assim, alternativas funcionais mais antigas e convencionais para satisfazê-las, que em seu conjunto podem mesmo superar – e por vezes superam – a mídia como fonte de satisfação.

Katz, Gurevitch e Haas (1973, p. 166-167), baseando-se em diversos estudos já realizados em torno das *funções* psicológicas e sociais dos meios de comunicação, sintetizam cinco grupos de necessidades, para as quais os sujeitos buscariam alguma gratificação via consumo midiático: 1) *necessidades cognitivas*, concernentes à aquisição e reforço dos conhecimentos e da compreensão; 2) *necessidades afetivo-estéticas*, “relacionadas com o fortalecimento das experiências estéticas, prazerosas e emocionais”; 3) *necessidades integrativas quanto à personalidade* (nível psicológico) que, “combinando elementos cognitivos e afetivos”, dizem respeito “ao reforço da credibilidade, confiança, estabilidade e status pessoais”; 4) *necessidades integrativas de caráter social*, voltadas ao reforço das relações interpessoais no âmbito formal e/ou informal; 5) *necessidades de evasão*, relacionadas à fuga e à liberação de tensão, ocasionadas pelo “enfraquecimento da relação que estabelecemos com nós mesmos e com outros sujeitos”.

Tal conjunto de necessidades, e isso é um ponto fundamental, eleva-se analiticamente como uma *variável independente*, ou seja, é o fator que determina a configuração do processo comunicativo. Dito isso, é possível se compreender toda a lógica da pesquisa no âmbito dos *usos e gratificações*. Da forma como sintetiza Katz, Blumler e Gurevitch (1985), a investigação busca detectar e compreender 1) as *origens sociais e psicológicas* 2) das *necessidades*, as quais geram *expectativas* no público em relação 3) aos *meios de comunicação* e a outras *alternativas funcionais*, conduzindo 4) a padrões diferenciados quanto à *exposição* a tais possibilidades, que resultarão na 6) *satisfação* daquelas necessidades, como também podem gerar 7) *outras consequências*, talvez em sua maioria *inesperadas*.

A partir do que foi dito, deduzimos o seguinte modelo comunicacional para a perspectiva dos usos e gratificações:

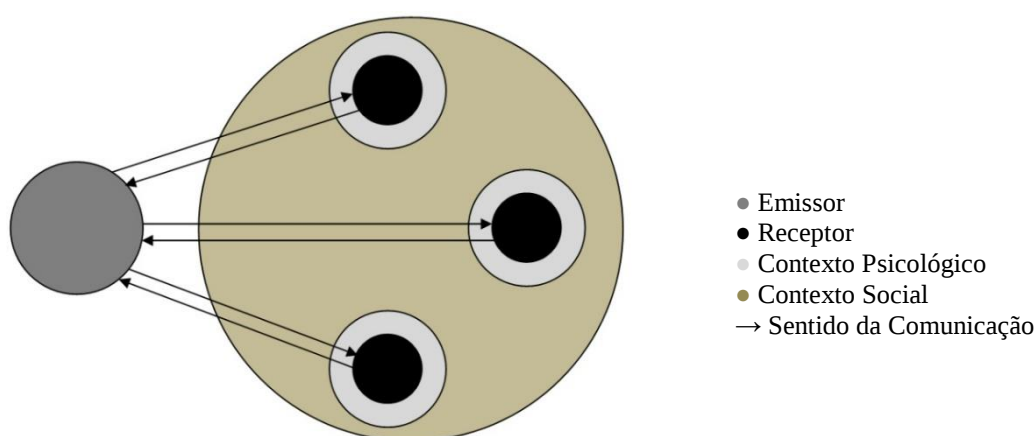


Figura 6 – Modelo dos Usos e Gratificações

Nesse modelo, constatamos que os *receptores* apresentam uma estruturação psicológica idiossincrática (*contexto psicológico*), que funciona como filtro tanto em relação aos discursos da mídia quanto ao discurso social (*contexto social*) mais amplo. É precisamente tal aparato psicológico que sustenta a percepção de que aqueles receptores são *autônomos* em relação à estrutura circundante, ou seja, seus comportamentos são guiados única e exclusivamente por motivações que lhes são próprias, mesmo que seja para satisfazer alguma necessidade proveniente da sua inserção no contexto social. Enfim, como nos dizem Katz, Blumler e Gurevitch (1985, p. 135), os receptores são *ativos*, pois “pressupõe-se que uma parte importante do uso dos meios de comunicação seja dirigida a determinados objetivos”. Sobre o estabelecimento do próprio processo comunicativo-midiático, aqueles autores ainda acrescentam que “corresponde, ao receptor, grande parte da iniciativa em vincular a satisfação de uma necessidade à escolha de um meio de comunicação” (p. 137). Nesse sentido, os *media* se veem um tanto condicionados por demandas (*feedback*) que procedem do público, o que se justifica devido à sua função social: “se as instituições – consideradas sociologicamente – são arranjos destinados à satisfazer as necessidades humanas básicas, então as instituições da comunicação de massas devem ser explicadas, pelos menos parcialmente, em função das exigências de seus públicos”. Mas isso não significa que os produtos elaborados venham a corresponder perfeitamente a tais demandas, já que sempre existirá a possibilidade de “discrepâncias entre as intenções do produtor e as expectativas do público” (p. 159). Essas considerações nos levam à percepção em torno dos *produtores*. Esses são vistos como profundamente limitados “a conhecidas rotinas de produção e a formas convencionais de estruturação de programas”, restrições essas que “podem proceder – com menos frequência do que geralmente se supõe – das expectativas do público, e com maior frequência das características das organizações de mídia que as emprega ou da dependência dessas organizações em relação à estrutura de poder que as rodeia” (p. 171).

De qualquer forma, como já aludimos acima, independentemente da maneira como estivessem configurados o campo da produção midiática e os significados de seu produto, o receptor sempre é considerado soberano. Já que os sentidos mobilizados por esse, no processo de comunicação, não derivam da mensagem midiática, mas do seu mundo particular: a polissemia textual foi elevada *ad infinitum*. Assim como assume Katz (1987, p. 38, grifo nosso), durante o desenvolvimento da perspectiva dos *usos e gratificações*, os textos chegaram mesmo “a ser descartados como manchas de tinta, *irrelevantes* para a compreensão do que os telespectadores fazer com eles”. Dessa forma, não é de se extranhar que o foco das pesquisas tenha se fixado, única e exclusivamente, nas análises das formas de apropriação e

significação dos produtos midiáticos pelos receptores, em detrimento de qualquer abordagem em relação aos conteúdos das mensagens e aos processos de produção.

Interessa ainda observar que, mesmo considerando o receptor como parte de um contexto social, esse não parece ter qualquer importância determinante nas formas como aquele se relaciona com a mídia. Isso porque as análises se inclinam a enfatizar processos subjetivos de satisfação, definidos como puramente idiossincráticos, que terminam, em última instância, construindo uma imagem do receptor como sujeito *psicologicamente* isolado. E mais, estando o consumo midiático orientado à satisfação de uma necessidade *conscientemente* sentida, parece tratar-se aí de uma atividade bastante *racionalizada* de adequação entre meios e fins. Estamos diante de um receptor concebido à imagem do *homo economicus*. Nesse sentido, Gomes (2004, p. 64) conclui que a consequência dessa abordagem psicologizante empregada pela perspectiva dos usos e gratificações, “é um levantamento cada vez mais exaustivo das diferenças individuais de interpretação, sem que essas leituras idiossincráticas que os receptores realizam possam ser compreendidas em qualquer marco mais amplo de análise”.

Um último aspecto importante, dessa corrente de estudos, se refere à relativização evidente dos processos de dominação. Ignora-se totalmente, nas análises sobre os processos de produção e recepção, a forma como as relações de poder atravessam os discursos veiculados e os comportamentos individuais. O que não é de se estranhar tendo em vista o olhar utilitarista direcionado ao consumo midiático, como se os meios de comunicação fossem uma espécie de *serviço público* à disposição dos sujeitos¹⁵.

Contrariamente a essa perspectiva, os *Estudos Culturais* britânicos, a partir de uma abordagem crítica, encaram os processos comunicativo-midiáticos enquanto *locus* de desenvolvimento das *lutas sociais*. Ou seja, longe de representarem um processo neutro de satisfação de necessidades individuais, as conexões estabelecidas entre meios de comunicação e consumidores midiáticos apontam, necessariamente, para relações de poder que envolvem *dominação, resistência e aceitação*: de um lado, existem orientações ideológicas que guiam as produções midiáticas, visando à manutenção da estrutura dominante; de outro, existem sujeitos-consumidores que, de acordo com suas condições de existência, podem ou não resistir às investidas da mídia.

¹⁵ “Os meios de comunicação aparecem então como *serviços públicos* dos quais o público faz um uso seletivo” (KATZ *apud* MAIGRET, 2010, p. 120, grifo nosso).

Esse olhar sobre o processo comunicativo-midiático se estruturou com base em certa orientação do pensamento marxista¹⁶, marcada pela superação da visão determinista, em torno da relação base-superestrutura, que subjugava a instância cultural aos processos econômicos. Dessa forma, diferentemente da abordagem marxista que subjaz à noção frankfurtiana de “indústria cultural”, o marxismo adotado pelos Estudos Culturais defende a autonomia relativa das instituições culturais, ou seja, essas não são necessariamente um reflexo ideológico das relações sociais de produção. Nesse sentido, tem-se desfeita a correlação imediata entre dominação econômica e dominação ideológica. Consequentemente, a função dos meios de comunicação no contexto social também se vê modificada: se para os frankfurtianos, a incumbência dos *media* era apenas *reforçar* o domínio ideológico, tendo em vista que esse era um *fato consumado* pelo domínio econômico, para os culturalistas, cabe aos meios de comunicação, enquanto *aparelhos ideológicos*¹⁷, *possibilitar* a realização daquele domínio por meio de um processo de convencimento das classes dominadas quanto à legitimidade dos valores, práticas e percepções de mundo (*ideologias*) da classe dominante economicamente. Importa ressaltar que tal convencimento não se dá por meio de uma imposição forçada, mas através de um processo *persuasório* que, ao mobilizar estrategicamente certas demandas dos dominados, faz parecer legítimos os valores dos dominantes. Essa persuasão pode tanto ser bem sucedida, à medida que obtém a aquiescência dos dominados ao *status quo*, garantindo assim a *hegemonia*¹⁸ dos dominantes, quanto fracassar parcial ou totalmente, o que ocorre quando os dominados não conseguem ou deixam de reconhecer a legitimidade dos valores daqueles que buscam lhes dominar, podendo mesmo elevar-se enquanto uma força *contra-hegemônica*.

Orientado por essa percepção acerca das relações de poder, Hall sistematiza um modelo comunicacional ancorado num duplo interesse: primeiramente, por estar atento à forma como a ideologia dominante transpassa a mensagem midiática, ou seja, buscando perceber e compreender “as estruturas e os processos por meio dos quais as instituições das

¹⁶ Trata-se das releituras do marxismo realizadas, principalmente, por Althusser (1985; 1979) e Gramsci (1971).

¹⁷ Visando explicar a forma como certa ideologia consegue se tornar dominante na sociedade, Althusser (1985) desenvolve o conceito de “Aparelhos Ideológicos de Estado”, os quais nada mais são que as instituições sociais, jurídicas, políticas e culturais funcionando enquanto instrumentos de doutrinação. Dessa forma, tais instituições são mobilizadas pelas classes dominantes com o intuito de “moldar” ideologicamente as classes dominadas, visando obter seu consentimento quanto às relações de poder vigentes.

¹⁸ A hegemonia, para Gramsci (1971), é a capacidade que um indivíduo ou grupo tem de *dirigir* os demais, unificando-os em torno de seu projeto político-ideológico. Sendo essa uma condição *sine qua non* à realização e manutenção de sua *supremacia*. Nesse sentido, diz Gruppi (1980, p. 79): “a supremacia entra em crise quando, embora se mantenha a dominação [econômica], desaparece a capacidade dirigente; quando a classe que detém o poder político não sabe mais verdadeiramente dirigir [...]; quando a concepção do mundo que ela conseguira afirmar passa a ser rechaçada”.

comunicações de massa mantêm e reproduzem a estabilidade social e cultural” (WOLF, 2008, p. 103), Hall se interessa, em última instância, pela forma como determinados grupos sociais conseguem se firmar hegemonicamente; em seguida, tendo em vista objetivos políticos ancorados em ideais igualitários, aquele autor busca localizar, através do consumo midiático, os momentos de resistência e oposição, apresentados por grupos subalternos, que apontam para a emergência de um gérmen contra-hegemônico, a partir do qual o pesquisador politicamente engajado – à imagem do *intelectual orgânico* gramsciano¹⁹ – poderia fornecer elementos à formulação de projetos de emancipação e transformação social.

Vejamos abaixo, de forma esquemática, a maneira como Hall pensa o processo comunicativo-midiático:

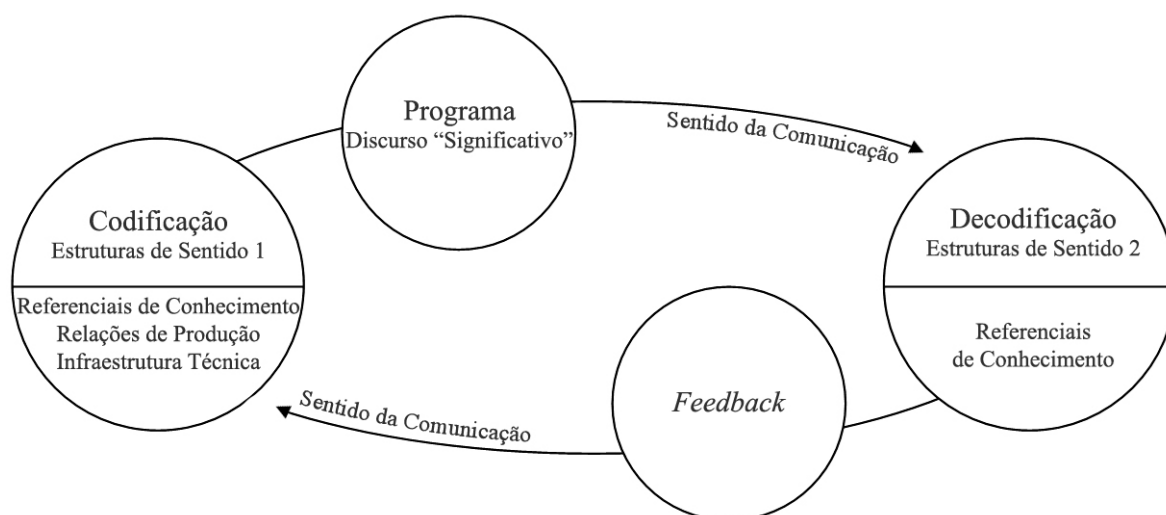


Figura 7 – Modelo Codificação-Decodificação²⁰

Segundo Hall (2009a, p. 365), esse é um modelo elaborado a partir da noção marxista de *circuitos de produção*: produção, distribuição, circulação, consumo²¹. Trata-se aí de momentos distintos, cada qual sustentando suas próprias modalidades e condições de existência, porém são *articulados*, formando uma “complexa estrutura em dominância”. Disso decorre que, “enquanto cada um dos momentos, em articulação, é necessário ao circuito como um todo, nenhum momento consegue garantir inteiramente o próximo, com o qual está

¹⁹ Segundo Gramsci (1971), diferentemente do intelectual tradicional, voltado predominantemente às elaborações teóricas e, com isso, sem um maior engajamento nas práticas sociais, o *intelectual orgânico* trabalha no sentido de articular teoria e prática, visando garantir a ação coletiva coerente em prol da transformação da realidade segundo os interesses do grupo social ou do partido ao qual pertence.

²⁰ Diagrama retirado de Hall (2009a, p. 369), mas com pequenas alterações, puramente gráficas, com vistas a torná-lo mais claro em relação aos pressupostos teórico-metodológicos defendidos por esse autor.

²¹ Hall se refere aí ao modelo proposto por Marx, em 1857, naquilo que provavelmente seria uma introdução à sua obra de crítica à economia política. Nessa introdução, Marx desenvolve, em linhas gerais, a sua percepção acerca da produção capitalista e elabora um esboço de como pensa a *articulação* entre as instâncias *produção*, *distribuição*, *troca* (*circulação*) e *consumo* de mercadorias (MARX, 2011).

articulado”. Atenta-se, assim, para a possibilidade de que cada momento “pode constituir sua própria ruptura ou interrupção [do circuito]” (p. 366). Dizendo isso, Hall busca chamar a atenção para o fato de que a produção e recepção midiáticas se constituem em momentos relativamente autônomos, o que impede a determinação imediata de uma instância em relação à outra; no entanto, não deixam de ser articulados, já que, se não houvesse o estabelecimento de qualquer correlação entre as partes, o circuito comunicacional não se sustentaria. Tal articulação pode ser percebida, claramente, na estrutura discursiva da própria mensagem (produto) posta em circulação: essa foi organizada segundo códigos *partilhados*, em alguma medida, por produtores e receptores. Caso não houvesse qualquer identificação entre os códigos empregados na codificação e aqueles utilizados no processo de decodificação, provavelmente nenhum sentido seria efetivamente apreendido pelo receptor. É importante evidenciar ainda que tais códigos fomentam a significação porque eles remetem ao que Hall vai chamar de “mapas da realidade social”. Tais mapas “contém ‘inscritos’ toda uma série de significados sociais, práticas, usos, poder e interesse” (p. 374), ou seja, são ordenamentos e classificações culturais, e são sempre ativados tanto no momento da codificação quanto da decodificação, podendo os mapas, dessas duas instâncias, coincidir ou divergir entre si.

Para a composição da mensagem é requerido, da produção, toda uma *infraestrutura técnica*, certos tipos de *práticas e relações de produção*. O processo produtivo também implica todo um aparato discursivo (*referenciais de conhecimento*), tais como as ideologias profissionais, o conhecimento e as normas institucionais, definições e suposições sobre a audiência. Deste modo, poder-se-ia ter uma ideia equivocada de que a produção é um sistema fechado, no entanto, Hall (2009a, p. 367-368, grifo nosso) aponta para o fato de que, na composição da mensagem, os meios produtivos “tiram assuntos, tratamentos, agendas, eventos, equipes, imagens de audiência, ‘definições da situação’ de outras fontes e outras formações discursivas dentro da estrutura sociocultural e política mais ampla”. Mais que isso, chama-se a atenção para o fato de que a recepção, por meio de seus contextos sociais de realização, é reincorporada, “via um certo número de *feedbacks* indiretos”, no próprio processo produtivo. No entanto, isso não retira a pré-dominância da produção no processo comunicativo, já que é ela “‘o ponto de partida para a concretização’ da mensagem”.

Desenvolvamos um pouco mais essa ideia de “predominância”, já que ela é um dos focos desse modelo. Baseando-se na noção de hegemonia, Hall busca nutrir a percepção da articulação entre os momentos da codificação e decodificação, chamando a atenção para as *negociações* aí implícitas, mas não apagando por completo a determinação do produtor. É por isso que ele fala de “significados preferenciais” contidos na mensagem: “se você detém o

controle dos aparatos de significação do mundo e o *controle* dos meios de comunicação, então você escreve os textos [...]. As decodificações que você faz se dão dentro do universo da codificação” (HALL, 2009b, p. 346, grifo nosso). Assim, ser hegemônico, nesse contexto, é poder exercer pressões e *impor limites* à interpretação, selecionando e organizando a experiência e produção de significados, de modo a legitimar e perpetuar um determinado sistema de valores. Tamanho controle sobre o processo produtivo gera, em última instância, uma *homogeneização (unidimensionalização)* do discurso produzido segundo os princípios daqueles que comandam institucionalmente a produção.

Interessa observar que o modelo desenvolvido por Hall estabelece certa correlação entre tais princípios e as orientações ideológicas dos grupos dominantes. Isso significa que os códigos, que os profissionais de mídia mobilizam nos processos de codificação, tendem a operar dentro da hegemonia do código dominante, reproduzindo a significação hegemônica dos acontecimentos. De que maneira isso acontece? Trata-se de uma questão não plenamente respondida no modelo proposto, pois Hall (2009a, p. 378) se limita a expor que a vinculação entre os códigos profissionais e os dominantes se dá porque “os profissionais estão ligados às elites decisórias não somente através da posição institucional das próprias emissoras enquanto ‘aparelho ideológico’, mas também pela estrutura de *acesso*” – isto é, “o recurso excessivo e sistemático a pessoas da elite e à sua ‘definição da situação’”. Essa ligação se constituindo, precisamente, com fins *estratégicos* de dominação: a classe economicamente dominante mobiliza a mídia, enquanto aparelho ideológico, de modo a garantir a adesão das classes dominadas ao *status quo*.

No entanto, dizer que a mensagem carrega “significados preferenciais” é, também, pressupor a possibilidade de que ela signifique de outras maneiras (*polissemia*), precisamente porque pode ser decodificada por meio de outros “mapas de sentido”. Em síntese, o que Hall quer dizer é que o elemento preferencial é “uma tentativa de hegemonizar a audiência que nunca é inteiramente eficaz” (HALL, 2009b, p. 346), no máximo impõe alguns limites – caso contrário, as audiências poderiam ler qualquer coisa que quisessem dentro das mensagens –, mas algo sempre escapa ao controle: justamente os “mapas de sentido” empregados pelo receptor.

Nesse sentido, Hall (2009a, p. 377-378) definiu três possibilidades de decodificação, que dizem respeito a variações nos modos de articulação entre os códigos empregados na produção e os utilizados na recepção, apontando para a ideia da não necessária correspondência entre essas partes e, conseqüentemente, para *heterogeneidade* da audiência.

1. *Posição hegemônica dominante*: Quando a audiência se apropria do significado conotado “e decodifica a mensagem nos termos do código referencial no qual ela foi codificada, podemos dizer que o telespectador *está operando dentro do código dominante*”;
2. *Posição negociada*: Aqui o processo de decodificação “contém uma mistura de elementos de adaptação e de oposição: reconhece a legitimidade das definições hegemônicas para produzir as grandes significações (abstratas), ao passo que, em um nível mais restrito, situacional (localizado), faz suas próprias regras – funciona com as exceções à regra”;
3. *Posição contrária à dominante*: Ocorre quando o receptor entende perfeitamente o sentido preferido, que está contido na mensagem, mas, ao se posicionar criticamente em relação a essa, a decodifica de maneira totalmente contrária. O receptor “destotaliza a mensagem no código preferencial para retotalizá-la dentro de algum referencial alternativo”. Ou seja, ele “está operando com o que chamamos de *código de oposição*”.

De tais possibilidades de leitura de um texto midiático, Hall (2009b, p. 350) ressalta que a negociada é a que, provavelmente, “a maioria de nós faz, na maior parte do tempo. [...] A maioria de nós nunca está completamente dentro de uma leitura preferencial ou totalmente a contrapelo do texto”. E completa, “as audiências movem-se claramente entre as três posições; logo elas são lugares em que se toma posição (*positionalities*), não entidades sociológicas”.

Alguns problemas epistemológicos atravessam o modelo codificação-decodificação, causando-lhe algumas graves deficiências explicativas. Quando Hall lançou tal modelo tinha em mente superar algumas percepções, bastante problemáticas, da perspectiva funcionalista da comunicação: a *unidimensionalidade* da mensagem midiática e a *unidirecionalidade* do processo comunicativo. No entanto, as soluções propostas não se mostram plenamente efetivas. No que diz respeito ao primeiro problema, apesar de defender o caráter polissêmico da mensagem de modo a legitimar suas variadas leituras, Hall é enfático ao afirmar que existe nela um “sentido preferencial”, pretendido pela instituição midiática, de acordo com as definições ideológicas dominantes. Mais que isso, ele dá a entender que essas definições atravessam o conjunto da produção midiática, levando à percepção de que todas as mensagens veiculadas seriam ideologicamente homogêneas. Nesse sentido, ele acaba descurando de uma ampla variedade de discursos produzidos pelos *media* que não se encontram atrelados à ideologia dominante. O próprio Hall (2009b, p. 347) reconhece, posteriormente, essa deficiência de seu construto comunicacional: “ele [o modelo] trata a institucionalização da comunicação como algo demasiadamente unidimensional e diretamente relacionado à ideologia dominante”. Em outras palavras, o modelo de codificação realmente “faz com que

as instituições de comunicação pareçam bastante homogêneas no seu caráter ideológico, mas elas não o são. O modelo não está suficientemente atento para isso”. Assim, se por um lado a mensagem, quando vista a partir da sua decodificação, não se mostra mais homogênea, devido as suas várias possibilidades de leitura, por outro, quando observada no momento de sua codificação, ela se mostra ideologicamente unidimensional, pois está sempre de acordo com as pretensões dos dominantes, ou seja, sempre reproduz o *status quo*.

Acreditamos que um dos principais empecilhos ao desenvolvimento de uma abordagem apta a apreender à multidimensionalidade do discurso midiático, quando visto a partir da instância codificadora, se liga à percepção excessivamente instrumental acerca do processo produtivo. No modelo proposto por Hall, tal processo ainda é encarado, em certa medida, segundo a lógica marxista da produção de mercadorias, com todas as suas etapas produtivas bem delimitadas e orquestradas segundo princípios institucionais. Nesse contexto, o produtor realiza um trabalho que, em última instância, está subordinado à engrenagem sistêmica: nas palavras de Hall (2009b, p. 346), “o produtor é constrangido pelo contexto institucional”, não apenas no que concerne à padronização de suas práticas produtivas, mas também à orientação ideológica que imprime aos seus produtos. Destarte, não há qualquer preocupação sistemática quanto aos *desvios* nas rotinas de produção nem muito menos uma abordagem, para além do contexto estritamente profissional, acerca das *experiências sociais* dos produtores, visando verificar se, como e em que medida tais experiências interferem no processo produtivo. Se tais aspectos fossem devidamente explorados, eles poderiam nos conduzir à pluralidade que atravessa os e imprime-se nos discursos midiáticos.

Em relação ao problema da unidirecionalidade do fluxo comunicacional midiático, Hall tentou resolvê-lo por meio da noção de *articulação*, mas o máximo que conseguiu foi introduzir *superficialmente* a recepção no contexto do processo produtivo sob a forma de certo tipo de *feedback*, ficando sem solução o caráter unidirecional da ação de dominação empreendida por meio do processo comunicativo. Sobre isso, nos esclarece Gomes (2004, p. 231-232) que, devido a sua filiação a teoria marxista, os Estudos Culturais britânicos tendem a uma “associação entre recepção e resistência” que culmina na seguinte percepção: “a tarefa dos meios de comunicação de massa é dominar e a dos receptores (classe subalterna) é resistir”. Ou seja, “apesar de afirmar o receptor como sujeito ativo”, a lógica que subjaz ao modelo codificação-decodificação “nos leva a compreendê-lo como alvo, como local de chegada das influências das várias instâncias ‘mediadoras’, o que de qualquer modo denota a ideia de passividade”, mesmo que essa seja em relação a sua posição no processo comunicativo. Assim, se levado a todas as suas implicações, o modelo proposto por Hall,

ainda sustenta uma percepção da comunicação enquanto um processo que tem origem no emissor, o qual imprime na mensagem seus interesses ideológicos²², e se completa no receptor, cuja atitude frente ao produto midiático se dá em termos de aceitação, recusa ou adaptação.

Por fim, outro problema do modelo codificação-decodificação deve ser mencionado: seu caráter extremamente *racional*. Sobre isso, Hall (2009b, p. 361) nos diz: “meu modelo é bastante cognitivo. Não é verdadeiro dizer que no centro dele está o sujeito cartesiano: já se trata de um sujeito descentrado, mas de um tipo de sujeito descentrado cognitivo”. Assim, do lado da produção, ressaltam-se as *intenções* de um produtor plenamente *consciente* que manipula a mensagem de modo que essa corresponda, o máximo possível, aos seus interesses: nas palavras de Hall (2009b, p. 346), “penso que não somente existe uma vontade de poder na prática de significação, de codificação, mas creio que é possível ver esses elementos alojados no próprio texto”. Do lado da recepção, os sujeitos, especificamente quando realizam uma leitura do texto a contrapelo daquela preferida por seus produtores, fazem uma *interpretação consciente* do discurso que lhes chega: “é possível para um telespectador entender perfeitamente tanto a inflexão conotativa quanto a literal conferida a um discurso, mas, ao mesmo tempo, decodificar a mensagem de uma maneira *globalmente* contrária” (HALL, 2009a, p. 379). Essa mirada racionalista limita amplamente a compreensão do comportamento comunicacional dos sujeitos, pois desconsidera totalmente o plano da *inconsciência*. O próprio Hall (2009b, p. 361) reconhece essa limitação ao afirmar que o sujeito presente em seu modelo, “não é um sujeito com um inconsciente”. E conclui: “quando ele se torna um sujeito com um inconsciente no qual a textualidade também envolve a resposta prazerosa ou o consumo prazeroso do texto, é muito difícil saber, empiricamente, como você vai descobri-lo de alguma maneira identificável, observável no comportamento”.

Mesmo com todas essas limitações, a abordagem teórico-metodológica empregada pelo modelo codificação-decodificação teve uma grande repercussão no meio acadêmico internacional, sendo ampliada e reformulada à medida que ia sendo mobilizada em pesquisas empíricas. Na América Latina, diversos pesquisadores, com destaque para Martín-Barbero e Orozco, adotaram-na como referencial básico para seus modelos de análise comunicacional. Mas, se no modelo proposto por Hall ainda havia certa ênfase nas capacidades hegemônicas

²² Mesmo considerando que a produção midiática seja impulsionada por certas demandas sociais, o modelo codificação-decodificação ainda lhe atribui à primazia na criação do produto, tanto no que diz respeito à sua *forma* quanto ao seu *conteúdo*: “a produção, nesse caso, constrói a mensagem. Em um sentido, então, o circuito começa aqui” (HALL, 2009a, p. 367). Seguindo por esse caminho, Hall queria deixar claro que localizava o *poder* no âmbito da produção: “não creio que as audiências ocupem as mesmas posições de poder daqueles [produtores] que dão significado ao mundo para elas” (HALL, 2009b, p. 345).

do emissor, com os latino-americanos o foco foi sendo deslocado, paulatinamente, para o poder de resistência do receptor. Isso teve algumas implicações importantes para a compreensão do processo comunicativo: ao passo que as pesquisas no âmbito da recepção iam evidenciando uma pluralidade de formas de decodificação e apropriação do discurso midiático que escapavam totalmente ao controle do emissor, gradativamente foi se firmando a compreensão de que os determinantes do processo comunicativo se encontravam *prioritariamente* do lado dos receptores. Nesse sentido, chega-se mesmo a afirmar, no contexto dos estudos culturais latino-americanos, que “a comunicação se produz fundamentalmente na recepção” (OROZCO, 1996, p. 101), o que não significa negar a existência de *intencionalidade* por parte do produtor quando emite determinada mensagem, mas apenas ressalta-se que essa não tem qualquer garantia de ser aceita ou até compreendida nos mesmos termos em que foi produzida. Consequentemente, concluiu-se que a orientação da comunicação só se define, de fato, depois de estabelecido o processo receptivo. Além disso, quanto mais os estudiosos imergiam no contexto da audiência, mais se convenciam de que o receptor, ao se defrontar com o discurso midiático, não apenas *reproduzia* seus sentidos intrínsecos, mas principalmente *produzia* novos sentidos a partir dele: nas palavras de Martín-Barbero (2008, p. 289), “o receptor, portanto, não é um simples decodificador daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também um produtor”.

Logo se percebeu que essas constatações esbarravam, em maior ou menor medida, em algumas importantes perspectivas vigentes da comunicação que postulavam, cada uma a seu modo, a dominância do emissor no processo comunicativo, sendo o receptor apenas um alvo a ser controlado. Assim, se até esse momento, boa parte das análises comunicacionais partiam da emissão a fim de compreender a recepção e o próprio processo comunicativo, Martín-Barbero (2008, p. 28) propõe um *deslocamento metodológico*, a saber: “rever o processo inteiro da comunicação a partir de seu *outro* lado, o da recepção, o das resistências que aí têm seu lugar, o da apropriação a partir de seus usos”. Nesse sentido, “a recepção não é apenas uma *etapa* do processo de comunicação. É um *lugar* novo, de onde devemos repensar os estudos e a pesquisa de comunicação” (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 39). Isso porque o reposicionamento do receptor no processo comunicativo, com vista a abarcar sua *atividade* produtiva, conduz, em última instância, à reconfiguração total daquele processo.

Essa nova mirada sobre a comunicação midiática, que se estabeleceu no âmbito dos estudos culturais latino-americanos, demandou um grande investimento teórico-metodológico a fim de que se pudessem alcançar as suas condições de existência, as estruturas que lhe definem os contornos e, mais precisamente, as *mediações* que configuram a relação dos

sujeitos com os meios de comunicação: “assim a comunicação se tornou para nós questão de *mediações* mais que de meios, questão de *cultura* e, portanto, não só de conhecimentos mas de reconhecimento”, diz-nos Martín-Barbero (2008, p. 28). Assim, pensando em termos de mediação, esse autor chega ao seguinte modelo comunicacional:

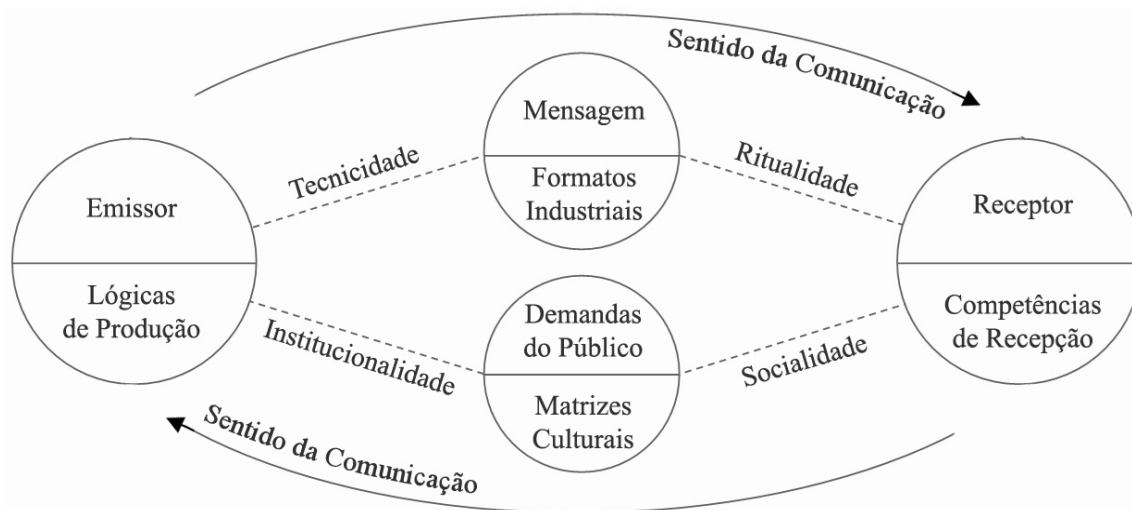


Figura 8 - Modelo das Mediações²³

Quando Martín-Barbero atenta para as mediações no processo comunicativo, ele busca “fugir da razão dualista, superando a bipolaridade ou a dicotomia entre produção e consumo, ou ainda, entre as lógicas da produção e a lógica dos usos” (JACKS; ESCOSTEGUY, 2005, p. 66). Destarte, sua intenção é trazer à luz os *processos mediadores* que permitem aos produtores e receptores partilharem de certas *matrizes culturais* e, com isso, estabelecerem uma comunicação entre si. Essas matrizes chegam ao *emissor* por meio de vários processos de *institucionalização* que as organizam segundo os interesses estatais e/ou privados, normalmente de caráter mercadológico. Depois de se sujeitarem a determinadas *lógicas de produção*, sendo reestruturadas por todo um aparato *técnico*, as matrizes culturais culminam em *formatos industriais* que servirão de molde à composição das *mensagens* veiculadas. Em relação aos *receptores*, tais matrizes fazem parte de sua vida cotidiana, atravessam seus processos de *socialização*, sendo as responsáveis por lhes formatar o conjunto de *competências* que os guiarão em seu consumo *ritualizado* dos produtos midiáticos. Dito isso, é possível se compreender o foco de Martín-Barbero sobre a recepção: essa se mostrou o *locus* primordial a partir do qual ele poderia imergir no cotidiano e apreender os elementos matriciais que atravessam e definem todo o processo comunicativo.

²³ Gráfico extraído de Martín-Barbero (2008, p. 16), embora com leves ajustes realizados no desenho, visando tornar mais claros os seus elementos constituintes.

Fazendo jus à sua filiação aos estudos culturais britânicos e ao marxismo gramsciano, o modelo das mediações tem como uma de suas principais preocupações a compreensão das *relações de poder* que atravessam as comunicações massivas. Mas, diferentemente dos culturalistas britânicos, aquele modelo encara o discurso midiático enquanto uma estrutura *multidimensional*, o que não significa que ele desconsidere o *intento* dos produtores em compor tal discurso segundo as orientações ideológicas dos grupos dominantes. Assim, diz-nos Martín-Barbero (1987, p. 49) que aquilo que é produzido pelos *media* “não responde unicamente a requerimentos do sistema industrial e a estratégias comerciais, mas também a exigências que vêm da trama cultural e dos modos de ver”. Nesse sentido, a mídia “não funciona senão na medida em que assume – e, ao assumir, legitima – demandas que vêm dos grupos receptores; mas, por sua vez, não pode legitimar essas demandas sem ressignificá-las ‘em função’ do discurso social hegemônico”. Tomando como exemplo a telenovela, Martín-Barbero (2008, p. 309) demonstra esse funcionamento paradoxal do discurso midiático: “produzida segundo as regras mais exigentes da indústria, e incorporando a tecnologia mais avançada, responde no entanto a uma lógica oposta à que rege seu modo de produção”, a saber, a lógica das narrativas populares que refletem os modos de viver cotidianos. Com base nisso, ele conclui: “começamos a suspeitar de que o que faz a força da indústria cultural e o que dá sentido a essas narrativas não se encontra apenas na ideologia, mas na cultura, na dinâmica profunda da memória e do imaginário” (p. 308).

A preocupação em apreender os processos de *dominação* ideológica fica patente no modelo das mediações quando Martín-Barbero (2008, p. 301, grifo nosso) define o seguinte critério metodológico para a observação da estrutura e dinâmica do processo produtivo (lógicas de produção) no campo midiático: “o que importa é o que configura as condições específicas de produção, o que da estrutura produtiva deixa *vestígios* no formato, e os modos com que o sistema produtivo [...] *semantiza* e *recicla* as demandas oriundas dos ‘públicos’ e seus diferentes usos”. Com isso, ele propõe que sejam examinados os seguintes aspectos da produção: a *competitividade industrial*, referente ao grau de desenvolvimento tecnológico, responsável em grande medida pelas inovações no que concerne aos formatos industriais; a *competência comunicativa*, que diz respeito à capacidade que a instituição midiática tem de interpelar/construir públicos; os *níveis e fases de decisão*, os quais apontam para a existência de uma hierarquia decisória quanto ao que é veiculado; as *ideologias profissionais* que podem estar bem acomodadas ou apresentar algum conflito em relação às exigências do sistema produtivo; as *rotinas de produção*, estruturadas de modo a otimizar o tempo de produção; e as

estratégias de comercialização, que são parte intrínseca dos formatos industriais, não algo que se lhes acrescenta depois.

No que diz respeito à investigação sobre os processos receptivos, Martín-Barbero busca compreender as lógicas sociais que guiam os *usos*, que fazem os receptores, dos meios de comunicação, atentando aí para os momentos de *reprodução* e de *contestação* do discurso midiático. Para dar conta desse objetivo, aquele autor retira “o estudo da *recepção* do espaço limitado por uma comunicação pensada em termos de mensagens que circulam, de efeitos e reações, para re-situar sua problemática no campo da cultura” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 302). Isso porque, diz-nos ele, “o que estamos estudando, com base na recepção, é um modo de interagir não só com as mensagens, mas com a sociedade, com outros atores sociais, e não só com aparatos” (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 58), justamente porque são através dessas *interações* sociais que os sujeitos formatam as competências que *medeiam* sua relação com os produtos midiáticos. Nesse sentido, Martín-Barbero (1987) delimita alguns aspectos que devem ser observados no contexto da recepção midiática: os *espaços sociais de circulação e ressemantização* das mensagens; as *características socioculturais* desses espaços; os *hábitos individuais e coletivos de consumo midiático*; e, por fim, as *competências culturais* e os *imaginários coletivos* que orientam as leituras dos textos da mídia.

Essa estruturação teórico-metodológica cresce em complexidade, se comparada aos demais modelos comunicacionais já problematizados, no que diz respeito ao desenvolvimento de um enfoque mais acurado acerca dos elementos conectivos (matrizes culturais) entre as instâncias comunicativas. No entanto, não consegue deixar de cair na dicotomia mídia-indivíduo muito provavelmente porque, ao invés de buscar alcançar e compreender *relações*, focaliza a superficialidade das *interações*: mesmo pensando em termos de *mediações*, com vistas a expor as articulações entre produção e recepção midiáticas, Martín-Barbero dá a entender, ao utilizar tal conceito, que existem elementos *a priori* autônomos que somente *a posteriori* são conectados por determinadas instâncias mediadoras. Williams (1979, p. 102, grifo nosso), expoente dos estudos culturais britânicos, reconhece essa carga semântica do conceito de mediação: “é praticamente impossível manter a metáfora da ‘mediação’ (*Vermittlung*) sem certo senso de áreas *separadas* e *preexistentes*, ou ordens de realidade, entre as quais o processo de mediação ocorre”.

Além disso, a vinculação do modelo das mediações à concepção marxista acerca das relações de poder tende a tornar muito mais substancial uma percepção dicotômica acerca dos processos comunicacionais. Importa frisar que esse modelo, de certa forma, se distancia de qualquer abordagem superficial acerca das correlações emissores-dominantes e receptores-

dominados: Martín-Barbero (2008, p. 114) pondera, em tom gramsciano, que “nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não é de resistência, e que nem tudo que vem ‘de cima’ são valores da classe dominante, pois há coisas que vindo de lá respondem a outras lógicas que não são as da dominação”. No entanto, é notório que o modelo das mediações tende a atribuir certo poder ao produtor no que diz respeito à definição dos contornos ideológicos do produto veiculado e à possibilidade de interpelar os receptores, sendo tal poder em muito decorrente da posse de determinados conhecimentos especializados e da *racionalização industrial* (controle) do processo comunicativo. Como no diz Martín-Barbero (1995, p. 56), os saberes dos produtores se tornam cada dia mais especializados e também há todo um complexo de conhecimentos acerca do receptor sem o qual a produção não teria qualquer êxito. Ou seja, “não há uma mão invisível que coordena a produção com a recepção. Há cada vez mais investigação, mais saberes”. Em síntese, podemos dizer que, por mais complexas que tenham se tornado, no modelo das mediações, as relações de poder, ainda persiste, em última instância, a imagem de um produtor buscando controlar as audiências e de um receptor que pode ou não corresponder às expectativas daqueles que controlam os *media*.

Isso nos leva a outro problema – o qual também fora constatado no modelo codificação-decodificação: a compreensão extremamente *racional* acerca do processo produtivo tende a *obscurecer* o impacto das experiências sociais mais amplas dos produtores na realização do produto. Na verdade, o modelo das mediações não oferece qualquer sistematização teórico-metodológica no sentido de apreender o cotidiano dos produtores para além do espaço institucionalizado da produção. O que nos parece um *contrassenso* em relação ao tratamento mais aprofundado que aquele modelo propõe para o espaço-tempo cotidiano da recepção. Essa deficiência ficou patente na pesquisa empreendida por Lopes, Borelli e Resende (2002), seguindo o modelo das mediações, acerca dos processos de produção e recepção de telenovelas. Nesse estudo, a análise do processo produtivo se resume a: considerações economicistas sobre o mercado das telenovelas; delineamentos acerca da organização institucional da produção novelesca; apontamentos sobre a assimilação, no processo produtivo, dos *feedbacks* provindos do público; e discussão técnica sobre o tipo de linguagem audiovisual empreendido no contexto televisivo e suas implicações sobre a formatação da telenovela. Nessa abordagem, tudo se passa como se o produtor não fosse um *sujeito socializado*, mas apenas um *elemento* de um sistema produtivo que segue *racionalmente* determinadas *regras* de produção. Dito isso, acreditamos que talvez a desconsideração das experiências sociais mais amplas do produtor enquanto fator importante

no processo de produção tenha a ver com o fato do modelo das mediações ainda ser bastante devedor do modelo marxista de análise da produção capitalista, o qual aponta para a *condição alienada* do produtor no processo produtivo.

Pelo que foi exposto, podemos sintetizar alguns pontos de encontro entre os modelos comunicacionais *Two-Step Flow*, *Usos e Gratificações*, *Codificação-Decodificação* e *Mediações*: 1) *ênfase na postura ativa do receptor frente às investidas da mídia*. Ou seja, para essas perspectivas, os receptores não *reagem* mecanicamente aos estímulos do emissor. Pelo contrário, eles se *apropriam* criativa e diferenciadamente dos discursos midiáticos. Claro que a concepção do que seja tal atividade do receptor e tudo o que isso implica – noção de sujeito, percepção sobre as relações de poder, estrutura do processo comunicativo – tendem a variar entre tais modelos: para os dois primeiros, surgidos no contexto do funcionalismo estadunidense, a atividade no processo de recepção significa a utilização *funcional* dos meios de comunicação com vistas a saciar determinadas necessidades sociopsicológicas. Não há qualquer determinação, provinda da emissão, sobre o comportamento do receptor, sendo esse sempre a parte soberana do processo comunicativo; para os dois últimos modelos, filiados a certa orientação do pensamento marxista, conceber o receptor enquanto ativo tem menos a ver com a busca consciente pela satisfação de necessidades idiossincráticas do que com a *negociação* de sentidos a partir de um complexo cultural multifacetado. Nesse sentido, vale ressaltar que pensar a comunicação enquanto negociação de sentidos é chamar a atenção para as relações de poder nela implícitas – emissores que buscam hegemonizar os receptores, os quais podem lhes apresentar mais ou menos resistências. De toda forma, em todos esses casos, a imagem do receptor ativo, de certa maneira, reflete o ideário moderno acerca da plena *autonomia individual* frente às determinações estruturais; 2) *os produtores são sempre concebidos enquanto elementos funcionais do sistema midiático*, sendo suas práticas comunicacionais por esse regradas. Nesse sentido, não há qualquer preocupação em apreender, para além dos limites institucionais da mídia, a condição social do produtor, já que tal aspecto, para os referidos modelos comunicacionais, parece não ter qualquer implicação sobre a atividade de produção²⁴; 3) por fim, esses dois pontos de confluência nos levam a outro: *mídia e indivíduo ainda são encarados enquanto instâncias estruturalmente dicotômicas* entre si, mesmo que, por vezes, perceba-se claramente a tentativa, mesmo

²⁴ Essa abordagem, acerca dos produtores, parece-nos extremamente *paradoxal* se comparada àquela que foi aplicada aos receptores – cada vez mais, o receptor é observado a partir de seus mais variados processos de socialização, pois se acredita que esses venham a interferir direta ou indiretamente em suas práticas comunicativas –, já que dá a entender que tais grupos de sujeitos seriam *ontologicamente* distintos, quando, na verdade, não o são.

fracassada, de romper com essa percepção – como pudemos constatar nas abordagens referentes aos modelos codificação-decodificação e mediações. De um lado, temos a estrutura midiática produzindo *racionalmente*, através de produtores regrados, produtos com destino pré-fixado. De outro, encontramos receptores, cujas motivações, *sociais e/ou psicológicas*, levam a uma miríade de apropriações dos produtos midiáticos que podem escapar – e, normalmente, escapam – àquelas pretendidas pelos *media*.

O exercício, que acabamos de realizar, se voltou precisamente ao delineamento da oposição agência-estrutura no contexto das pesquisas acerca do processo comunicativo-midiático, o que implicou considerar a forma como tais pesquisas interpretam e descrevem desde a natureza dos sujeitos comunicantes e do sistema midiático até o funcionamento propriamente dito da produção e recepção de mensagens. Concluímos, então, que todos os modelos comunicacionais analisados, a partir de suas diferentes abordagens, sustentam, em última instância, a imagem de sujeitos ontologicamente *independentes* entre si, conectados *externamente* por diversos mecanismos mediadores de natureza sistêmica, os quais possibilitam a emergência de um processo comunicativo. A principal diferença entre aqueles modelos concerne basicamente à eleição do fator determinante do processo comunicativo. Assim, de um lado, temos as perspectivas que defendem a supremacia do sistema midiático sobre a orientação comportamental dos sujeitos comunicantes, de outro, estão aquelas de sustentam que a prática comunicativa, especificamente dos sujeitos-receptores²⁵, é determinada por características individuais.

Essa concepção dicotômica foi reforçada pela adoção unânime, entre as análises comunicacionais, de uma metodologia que segue os moldes daquela tradicionalmente empregada nas ciências físico-químicas e biológicas: “de acordo com essa tradição, o modo correto de investigar uma unidade compósita será dissecá-la nos seus componentes, depois estudar isoladamente as propriedades das partes componentes e, finalmente, explicar as propriedades distintivas dessa unidade compósita em termos dos componentes” (ELIAS, 2008, p. 78). Nesse sentido, como pudemos constatar nos dois grupos de paradigmas comunicacionais problematizados, o processo comunicativo foi decomposto nos seguintes elementos fundamentais: *emissor, mensagem, canal e receptor*. Tais elementos foram investigados como são “em si”, independentemente das relações que estabeleciam uns com os

²⁵ Como vimos, em todos os modelos comunicacionais analisados, o produtor é sempre visto como uma engrenagem do sistema midiático a realizar, de forma regrada, o processo produtivo. Ou seja, ele não tem qualquer autonomia frente àquele sistema.

outros, como se suas *propriedades substanciais*, consideradas de forma isolada, pudessem explicar o funcionamento do processo comunicativo. Claro que é possível argumentar que houve a preocupação, por vezes explícita, no desenvolvimento de alguns daqueles paradigmas, em evidenciar as relações entre os componentes da comunicação. No entanto, tais relações nunca foram tratadas como um fator *intrínseco* a cada um desses componentes, mas *extrínseco*. Ou seja, em última instância, não se tratava de *relações* entre elementos *interdependentes*, mas de *interações* entre elementos *isolados*.

Em linhas gerais, para o entendimento do processo comunicativo-midiático, tal orientação teórico-metodológica teve as seguintes consequências: 1) uma *concepção fragmentada da comunicação*, a qual é encarada enquanto um fluxo informacional que vai de um polo emissor a um receptor e, quando muito, também em via contrária, sob a forma de *feedback* – esse não deve conduzir a uma ideia de flexibilidade daquelas posições, pois se trata apenas de uma resposta nos termos da mensagem pré-definida que fora recebida; com isso, prevalece 2) uma percepção da *mensagem* veiculada como produção *unilateral* da emissão. Mesmo quando se considera que os referenciais de conhecimento, para a composição da mensagem, provêm do espaço cultural mais amplo, no qual o receptor está imerso, enfatiza-se que é o produtor quem *intencionalmente* seleciona e organiza àqueles referenciais, dando-lhes uma forma específica; 3) *emissor* e *receptor*, enquanto componentes do processo comunicativo-midiático, foram *substancializados* em *posições fixas*, cuja *interação* é normalmente descrita de maneira quase *mecânica*, ou seja, distante de uma abordagem relacional complexa, capaz de evidenciar a *interdependência* entre aquelas instâncias; 4) as *relações de poder* são profundamente *racionalizadas*, como se os processos de dominação, resignação e resistência pudessem ser controlados pela *vontade* individual. De um lado, o produtor que manipula *intencionalmente* a mensagem a ser veiculada a fim de atingir determinados objetivos. De outro, o receptor que pode, *alienadamente*, aceitar as imposições do discurso midiático ou, *conscientemente*, lhe ser resistente.

Enfim, depois de termos realizado esse breve apanhado teórico sobre os principais paradigmas que vêm norteando as análises comunicacionais e tendo podido observar, em conjunto, as conclusões a que chegaram os diversos estudos por aqueles norteados, tornou-se evidente, para nós, que certas categorias e alguns aspectos dos modelos conceituais que foram empregados para se refletir sobre a problemática da comunicação midiática já não conseguem dar conta desse fenômeno. Isso porque a percepção dicotômica, acerca do nexa mídia-indivíduo, que atravessa todos os paradigmas aqui problematizados, comprovou-se ser um grande impasse ao desenvolvimento de uma compreensão mais acurada e realista do processo

comunicativo-midiático. Assim, visando dar um passo além dessa persistente dicotomia basilar, apontamos como alternativa paradigmática uma *percepção relacional da comunicação*, construída a partir do pensamento elisiano acerca das configurações sociais e das perspectivas disposicionalistas e contextualistas da ação. O próximo capítulo será dedicado, precisamente, à exposição dessa percepção em seus aspectos tanto teóricos quanto metodológicos.

2. CONSTRUINDO UMA PERSPECTIVA RELACIONAL DA COMUNICAÇÃO: SUPERANDO DICOTOMIAS

A breve incursão teórica pelos meandros de alguns dos principais paradigmas que, até o momento, vêm norteando a compreensão dos processos comunicativo-midiáticos, permitiu-nos evidenciar que eles têm um traço fundamental em comum: todos sustentam uma dicotomia basilar entre mídia (estrutura) e indivíduo (agência). Essa concepção dicotômica se constituiu por meio de uma mirada *substancialista* que, ao focalizar apenas os aspectos materialmente sensíveis da realidade, tende, de forma ilusória, a apreendê-la como um conjunto fragmentado de elementos substanciais (existentes *per se*), cujas conexões – resumidas a interações superficiais – se estabelecem *a posteriori*. Para o entendimento da comunicação midiática, tal percepção resultou numa concepção da mídia enquanto uma espécie de entidade *sui generis* que age sobre indivíduos ontologicamente atomizados, vistos ora como passivos ora como ativos – dependendo do viés analítico – em suas interações com os *media*.

Distanciando-nos dessa via, estamos convencidos de que o olhar científico deve ser ajustado de modo a alcançar níveis mais profundos da realidade a fim de que seja possível a apreensão de seus aspectos não diretamente visíveis, ou seja, aqueles que não estão expostos na “vitrine” da experiência ordinária, disponíveis ao “toque”. Só assim poderemos suplantarmos o tratamento da realidade como um emaranhado de “coisas” *independentes* umas das outras, passando a analisá-la como um complexo de elementos *interdependentes* que se definem, existencialmente, através dessa condição *relacional*. Em termos comunicacionais, podemos dizer que é necessária a construção de um arcabouço teórico-metodológico que seja capaz de evidenciar as *relações ocultas* que estabelecem e orientam um processo comunicativo entre sujeitos. Importante ressaltar que não utilizamos a palavra “relação” no mesmo sentido de “interação”²⁶. Na verdade, nosso foco recai justamente sobre o que permite a existência da situação interacional: utilizando-nos dos termos bourdieusianos, podemos dizer que “a verdade da interação nunca reside inteiramente na interação” (BOURDIEU, 1983b, p. 75), mas na estrutura relacional que une, ao passo que define, os elementos naquela envolvidos.

²⁶ Fazemos essa ressalta tendo em vista que sempre quando se fala na “relação” entre produtores e receptores de discursos, especialmente no contexto das perspectivas comunicacionais que apregoam a condição *ativa* do receptor, o foco recai sobre a situação de interação comunicativa – descrevendo-se os elementos discursivos aí partilhados e o fluxo informacional entre os sujeitos comunicantes –, como se fosse essa a condição relacional a ser evidenciada. Na verdade, acreditamos que focalizar tais interações “em si” pode mesmo *encobrir* o que, de fato, são as relações estabelecidas entre aqueles sujeitos comunicantes. Evidenciar o que são e qual a natureza dessas relações é o foco do presente capítulo.

Nesse momento, algumas questões surgem: de forma sistemática, como se apresenta a realidade social vista sob a ótica relacional? Quais as implicações dessa percepção para a compreensão dos processos comunicativo-midiáticos? Metodologicamente, como podemos alcançar e apreender relações? Através dessas questões, queremos enfatizar que a virada epistemológica, que almejamos para as análises comunicacionais, exige, por um lado, um esforço teórico no sentido de formatar todo um aparato conceitual que escape de qualquer orientação substancialista a fim de que possamos superar dicotomias ilusórias (*mídia versus indivíduo*), e, por outro, compor uma caixa de ferramentas metodológicas que nos auxilie desde a coleta dos dados até a maneira como analisá-los de modo a evidenciar a condição relacional da comunicação midiática. Assim, este capítulo está subdividido em três tópicos fundamentais, voltados, respectivamente, a: 1) *exposição sistemática de um aparato conceitual de caráter relacional*, fundamentado basicamente em torno da perspectiva elisiana sobre as configurações sociais e desenvolvendo-se por meio da teoria disposicionalista presente, principalmente, nas obras de Bourdieu e Lahire; 2) *compreensão do processo comunicativo-midiático dentro dessa ótica relacional*, buscando desenvolver, conceitualmente, os vários aspectos que concernem àquele processo, desde a produção até a recepção de mensagens; 3) *construção de uma estrutura metodológica*, desenvolvida de modo a responder às necessidades de uma pesquisa comunicacional de orientação relacional, com exposição das ferramentas de coleta e análise dos dados. E, logo em seguida, exposição do modo como se buscou aplicar essa estrutura metodológica no desenvolvimento de um *estudo-piloto*, voltado à compreensão do processo comunicativo estabelecido entre produtores e receptores de uma determinada telenovela (*Fina Estampa*).

2.1. Conceituando um pensamento relacional

O primeiro passo, rumo ao estabelecimento de uma perspectiva capaz de apreender as relações, constituintes da realidade social, que estão na base dos processos comunicacionais, diz respeito ao exercício primordial de se repensar, ontologicamente, as noções que sustentam a dicotomia substancial agência-estrutura. Nesse sentido, chamamos a atenção, de imediato, sobre o conceito de *indivíduo*, cujo enquadramento substancialista o definiu enquanto um ser *essencialmente* independente. Contrariamente a essa definição, partimos do pressuposto de que, em *nenhum* nível e momento de sua existência, o indivíduo pode ser visto enquanto independente dos demais. Nas palavras de Elias (1994, p. 31): “não existe um grau zero da vinculabilidade social do indivíduo, um ‘começo’ ou ruptura nítida em que ele ingresse na

sociedade como que vindo de fora, como um ser não afetado pela rede, e então comece a se vincular a outros seres humanos”. Ao fazer essa afirmação, Elias parte da constatação empírica de que todo indivíduo se constitui de tal maneira, *por natureza*, que a existência prévia de outras pessoas é condição *sine qua non* ao seu desenvolvimento *físico* (*biogênese*) e *psíquico* (*psicogênese*), ou seja, a formação do seu ser: “assim como os pais são necessários para trazer um filho ao mundo, assim como a mãe nutre o filho, primeiro com seu sangue e depois com o alimento vindo de seu corpo, o indivíduo sempre existe, no nível mais fundamental, na relação com os outros” (Idem). Se, inicialmente, são os imperativos biológicos que estabelecem os primeiros laços entre os indivíduos, à medida que avança a vida social, outros laços, de caráter material e emocional, *socialmente* gerados, começam a ser tecidos. É, precisamente, durante a construção dessa rede complexa de *interdependências* que a consciência individual (*psique*) vai sendo estruturada. Nas palavras de Lahire (1997, p. 349, grifo nosso): “a consciência de qualquer ser social só se forma e adquire existência através das múltiplas relações que ele estabelece, no mundo, com o outro. Ela é, portanto, *social por natureza*”. Ao aderirmos a essa perspectiva, estamos assumindo o pressuposto elisiano *antissubstancialista* de que “a consciência, qualquer que seja sua forma específica, *não* é inata a ninguém. No máximo, o potencial para formar uma consciência é um dote humano natural”. No entanto, “tal potencial é ativado e toma forma numa estrutura específica [*somente*] através da vida de uma pessoa com outros” (ELIAS, 1995, p. 66, grifo nosso)²⁷.

Quando falamos de formação da consciência estamos nos referindo, precisamente, ao processo de *autorregulação psíquica* do indivíduo que, em termos de personalidade, assume a forma de um *complexo disposicional*, responsável por *orientar* as percepções, os pensamentos, os sentimentos e as ações individuais nas mais variadas situações. Tal processo se dá através dos constrangimentos exercidos, por determinadas condições sociais de existência, sobre os indivíduos: as liberdades e os limites, as facilidades e impedimentos, numa palavra, as possibilidades que demarcam as experiências, *recorrentemente* vividas a partir de pontos específicos do espaço social e que estão associadas a diferentes situações e instituições societárias, *dispõe* os indivíduos a determinados comportamentos. Dito de outro modo, estando imerso, simultânea e sucessivamente, em variados e variáveis contextos sociais – família, escola, trabalho, igreja, etc. –, o indivíduo é constantemente compelido a apresentar

²⁷ Encontramos em Bourdieu (2007, p. 163) essa mesma linha de raciocínio: “tendo a propriedade (biológica) de estar aberto e exposto ao mundo, suscetível de ser por ele condicionado, moldado pelas condições materiais e culturais de existência nas quais ele está colocado desde a origem, o corpo está sujeito a um processo de socialização cujo produto é a própria individuação, a singularidade do ‘eu’ sendo forjada nas e pelas relações sociais”.

certos comportamentos, condizentes com cada uma das *posições sociais* que vier a assumir – homem, pai, aluno, empregado, sacerdote, etc. –, *em função* das situações que lhes são postas em seu entorno social. Com isso, utilizando os termos bourdieusianos, podemos dizer que o indivíduo *incorpora*, sob a forma de *habitus*, as estruturas sociais que lhe definem sua orientação mental e postura corporal no mundo: “as estruturas constitutivas de um tipo particular de meio”, nos diz Bourdieu (1983b, p. 60-61), “produzem *habitus*, sistemas de *disposições* duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações [do indivíduo]”. É importante frisar que, nesse processo de incorporação, o indivíduo não é um ser que possa se qualificar enquanto plenamente passivo e determinado unilateralmente pela estrutura social. Isso porque, primeiramente, todo indivíduo possui um centro *ativo* que regula, de maneira própria, o desenvolvimento e estruturação das disposições, sempre tomando como base a singularidade da trajetória individual pelos variados espaços de socialização. Em segundo lugar, devido à condição de interdependência que o indivíduo mantém com os demais, pode-se afirmar que existe aí uma *mútua determinação*: como diz Elias (1994, p. 52), “é a autorregulação do indivíduo em relação aos outros que estabelece limites à autorregulação destes”.

Se a condição de interdependência, por um lado, devido à diferenciação funcional que forma suas bases, faz com que o indivíduo desenvolva uma personalidade que sob diversos aspectos lhe é particular, por outro, ao passo que pressupõe a partilha de experiências, permite que haja principalmente *confluências disposicionais* entre os indivíduos, ou seja, cada indivíduo possui certas características que compartilha com outros membros de seu grupo²⁸. É precisamente em seu aspecto socialmente confluyente que as disposições possibilitam o *reconhecimento mútuo* entre os sujeitos interdependentes, justamente porque os levam a perceber, a pensar e a sentir o mundo a sua volta de maneira similar. Em outras palavras, as disposições funcionam como estrutura através da qual se estabelece a *comunicação social*.

Com isso, já é possível vislumbrar nosso distanciamento em relação àquela noção de indivíduo adotada pelas perspectivas comunicacionais dominantes – problematizadas na primeira parte de nosso trabalho. Não há um sujeito plenamente autônomo, física e

²⁸ Sobre esses dois aspectos, particular e social, da personalidade do indivíduo, Elias (1994, p. 56, grifo nosso) faz a seguinte consideração: “aquilo que muitas vezes é conceitualmente separado como duas substâncias diferentes, ou duas camadas diferentes dentro do ser humano – sua ‘individualidade’ e seu ‘condicionamento social’ –, não passa, na verdade, de duas *funções* diferentes das pessoas em suas relações recíprocas, nenhuma das quais pode existir sem a outra. Trata-se de termos referentes à atividade específica do indivíduo em relação a seus semelhantes e a sua capacidade de ser influenciado e moldado pela atividade destes; referem-se à dependência que os outros têm dele e a sua dependência dos outros”.

mentalmente independente do meio social, cujo comportamento possa ser concebido como um produto mecânico de estímulos externos ou orientado por algum tipo de propriedade inata. Assim, em contraponto à mirada substancialista que faz emergir de suas considerações a imagem do *homo clausus*, ajustamos o foco de nossa lente de modo a apreender *relacionalmente* o indivíduo enquanto *homines aperti*, isto é, aberto ao mundo, passível de ser por esse determinado ao passo que também o determina. Em termos ontológicos, pode-se pensar com Bourdieu (2007, p. 171) no seguinte sentido: “justamente porque o corpo está (em graus diversos) exposto, posto em xeque, em perigo no mundo, confrontado ao risco da emoção, da ferida, do sofrimento, por vezes da morte, portanto obrigado a levar o mundo a sério”, explica-nos o pensador francês, “ele está apto a adquirir disposições que constituem elas mesmas abertura ao mundo, isto é, as próprias estruturas do mundo social de que constituem a forma incorporada”.

Estando as práticas, as percepções, os pensamentos e os sentimentos dos sujeitos condicionados por tal aparato disposicional, socialmente constituído, é coerente se afirmar que qualquer análise comportamental do indivíduo deve ter como pressuposto que seus comportamentos não podem ser compreendidos sem uma devida referência aos contextos sociais que lhes dão sustentáculo. Assim, segundo Elias (1995, p. 13), “para se compreender alguém, é preciso conhecer os anseios primordiais que este deseja satisfazer. [...] Mas os anseios não estão definidos antes de todas as experiências”. Assim, sendo tais experiências socialmente partilhadas, “só podemos compreender muitos aspectos do comportamento ou das ações das pessoas individuais se começarmos pelo estudo do tipo da sua interdependência” (ELIAS, 2008, p. 79).

Ao passo que nos apoiamos numa percepção relacional acerca da noção de indivíduo – *homines aperti* –, chamando a atenção para a interdependência social, alcançamos também uma reformulação conceitual daquilo que se caracteriza enquanto uma *instituição social*. Opondo-nos a percepção substancialista dessa noção que, em última instância, lhe confere uma existência externa e autônoma aos indivíduos, culminando na imagem de uma entidade *sui generis*, assumimos a percepção de que toda instituição social ou, como prefere Elias, *configuração social* é nada mais do que a *rede de interdependências* formada por indivíduos. Para explicitar a ideia de configuração e seu processo de formação (*sociogênese*), Elias (2008, p. 141-142, grifo nosso) se valeu da imagem de um jogo: “se quatro pessoas se sentarem à volta de uma mesa e jogarem cartas, formam uma configuração. [...] O decurso tomado pelo jogo será obviamente o resultado das ações de um grupo de indivíduos interdependentes”. Apesar de relativamente autônomo em relação a cada um dos jogadores vistos

individualmente, “este decurso *não* tem substância, *não* tem ser, *não* tem uma existência independente dos jogadores”. Assim, “por configuração entendemos o padrão mutável criado pelo conjunto dos jogadores – não só pelos seus intelectos mas pelo que eles são no seu *tudo*, a totalidade das suas ações nas relações que sustentam uns com os outros”. Como é possível facilmente se deduzir, a noção de configuração nos ajuda a perceber os indivíduos que *constituem* as instituições sociais. Devolve àqueles o produto de sua condição de interdependência, que outrora foi *reificado* como uma estrutura que estava *acima* e *além* deles.

Esquemáticamente, Elias organiza seu conceito de configuração da seguinte forma:

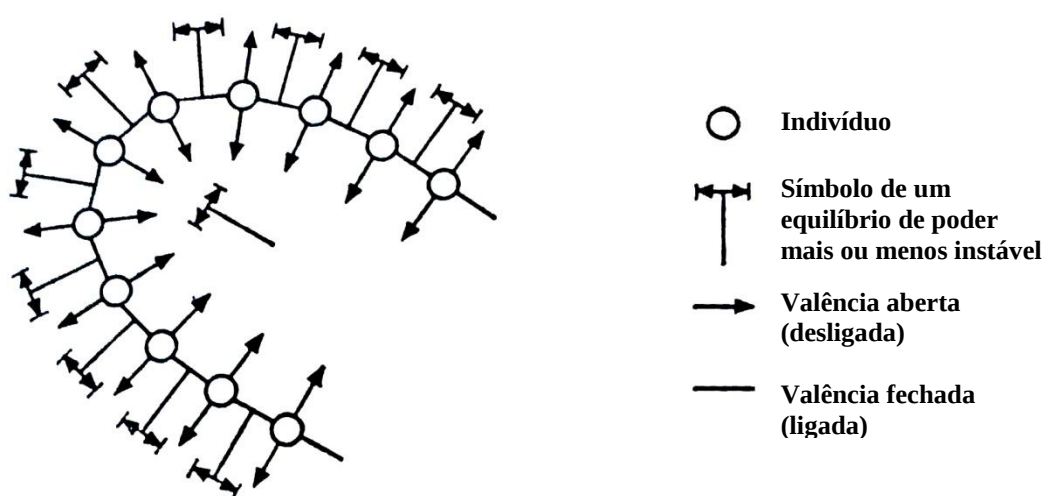


Figura 9 – Modelo de uma Configuração²⁹

Nesse esboço, temos uma representação simplificada de indivíduos interdependentes a formarem uma configuração social. As *valências* indicam os diversos tipos de conexões que se constituem entre os sujeitos: seu aspecto *fechado* aponta, justamente, para a existência de relações de dependência já estabelecidas, resultantes, como exemplifica Elias (2008, p. 193), “da divisão do trabalho, da especialização ocupacional, da integração em tribos ou estados, de um sentido comum de identidade e de um antagonismo partilhado com os outros ou de um ódio e de uma inimizade recíprocos”; no que concerne ao seu aspecto *aberto*, a valência tanto indica a possibilidade constante de o sujeito formar novas relações, como também aponta para a condição de relativa *flexibilidade* daquelas conexões já firmadas, precisamente, porque podem ser desfeitas ou reajustadas. Tal abertura nos permite perceber o processo de *transformação* configuracional a partir das modificações na estrutura de interdependências na qual os indivíduos estão envolvidos. Nesse sentido, cabe a seguinte constatação de Halbwachs

²⁹ Esquema extraído de Elias (2008, p. 15), mas com pequenos ajustes realizados nas legendas a fim de deixá-las mais precisas.

(2006, p. 107): os grupos “se transformam, se segmentam, e embora permaneçamos no mesmo lugar sem sair de um grupo, este vai se transformando em outro grupo, por uma renovação lenta ou rápida de seus membros”. É dessa maneira que, “vivendo por muito tempo em uma mesma cidade, temos amigos novos, amigos antigos – e até dentro da família, os lutos, os casamentos, os nascimentos são outros pontos sucessivos de partida e de recomeço”.

Se observarmos a evolução nas relações de interdependência de um dado grupo a partir de um longo recorte temporal, poderemos perceber que tal evolução implica outra no que diz respeito aos hábitos dos indivíduos nela envolvidos. Ou seja, ao mudar-se a configuração social, surgem novas situações para as quais nossos antigos hábitos podem se mostrar pouco eficientes ou mesmo completamente inadequados para orientar nosso comportamentos no contexto presente. Assim, diante das solicitações da atual configuração, paulatinamente as disposições antigas são adaptadas e outras novas formuladas. Como bem descreve Lahire,

Mudar de contexto (profissional, conjugal, familiar, de amizade, religioso, político...) é mudar as forças que agem sobre nós. E se essas forças exigem, às vezes, de nós coisas que não podemos dar, então geralmente não temos outras escolhas senão encontrar uma outra maneira de continuar a viver – o menos mal possível – no mesmo contexto (adaptação mínima), mudar de contexto (fuga) ou transformá-lo radicalmente para que seja mais suportável (reforma ou revolução). (LAHIRE, 2002, p. 59-60)

Outro aspecto a destacar, quanto ao modelo configuracional acima exposto, é que ele nos ajuda também a repensar as *relações de poder*. Quando Elias (2008, p. 80-81, grifo nosso) fala em interdependência, pressupõe a existência de uma *coação mútua* entre os indivíduos, ou seja, a ação de um se define *em função* do outro. O poder, nos termos elisianos, refere-se, em suma, a *força relativa dos indivíduos*: se um depende do outro, então um exerce poder sobre o outro, mesmo que em diferentes medidas. Vislumbra-se, então, uma ideia de *equilíbrio de poder*, que, “de acordo com circunstâncias pessoais e sociais, poderá ser *estável* ou *instável*”, como também se apresentar de forma *balanceada* entre as partes envolvidas ou ser *desigual*.

Dado que a condição de interdependência entre os sujeitos se organiza segundo uma estrutura de *diferenciações*, ou seja, de posições sociais hierarquicamente relacionadas, que definem a orientação da balança do poder, podemos perguntar sobre qual o princípio de tais diferenciações. Em Bourdieu (2011, p. 50, grifo nosso), encontramos uma resposta sistemática para essa questão: “princípio que é o da estrutura da *distribuição* das formas de poder ou dos tipos de *capital* eficientes no universo social considerado – e que variam, portanto, de acordo com os lugares e os momentos”. Nesse sentido, capital são os recursos

econômicos, culturais e sociais que permitem ao indivíduo satisfazer determinadas necessidades biológica ou socialmente geradas. Deduz-se daí que a posse exclusiva desses recursos por alguns indivíduos faz com que os demais lhes sejam dependentes. Dessa forma, diz Elias (2008, p. 101), “na medida em que somos mais dependentes dos outros do que eles são de nós, em que somos mais dirigidos pelos outros do que eles são por nós, estes têm poder sobre nós”. No entanto, vale ressaltar que a dependência, em toda relação de poder, não deixa de ser *bilateral*. Isso significa que o dominante também depende do dominado, na proporção em que esse tem algum valor perante aquele. Ou seja, o dominado também exerce poder sobre o dominante: “sejam grandes ou pequenas as diferenças de poder, o equilíbrio de poder está sempre presente onde quer que haja uma interdependência funcional entre pessoas” (p. 81).

Quanto ao capital, princípio estruturante das relações de poder, ele só existe como um valor capaz de assegurar formas de dominação ao passo que é *reconhecido* enquanto capital perante aqueles que ele permite dominar. Utilizando as palavras de Bourdieu (2007, p. 202), “ele [o capital] existe apenas na e pela estima, pelo reconhecimento, pela crença, pelo crédito, pela confiança dos outros, logrando perpetuar-se apenas na medida em que consegue obter a crença em sua existência”. Tal reconhecimento só é possível porque as *estruturas subjetivas*, que orientam as formas como os indivíduos percebem, classificam e pensam o mundo ao seu redor, estão *em consonância* com as *estruturas objetivas* nas quais se fundamentam as relações de poder e os tipos de capital que lhes são característicos.

Nesse momento, estamos chamando a atenção para o fato de que as disposições individuais (estruturas subjetivas), por terem se constituído a partir da condição de interdependência social (estruturas objetivas), carregam as *marcas* das relações de força aí presentes: “as relações de força estão sempre presentes nas consciências em forma de categorias de percepção dessas relações” (BOURDIEU, 2010, p. 142). Assim, tendo em vista que essas categorias (disposições) mantêm uma relação de “cumplicidade ontológica” com as estruturas de dominação, elas tendem a apreendê-las como *naturais*, permitindo que o exercício do poder seja percebido não como algo arbitrário, mas legítimo, como um aspecto necessário tanto aos olhos dos dominantes quanto dos dominados. Nesse sentido, torna-se compreensível o posicionamento de Elias (2000, p. 27, grifo nosso) quando afirma que “os grupos estabelecidos costumam encontrar um aliado numa *voz interior* de seus inferiores sociais” – inferior no que concerne à sua relação de forças. Em suma, o exercício do poder se sustenta em disposições que não lhe são contrárias, podendo até se mostrarem muito favoráveis a ele.

Dito isso, fica claro que, assim como Elias (2008, p. 81), opomo-nos à percepção substancialista do poder enquanto *algo que se possui* – “dizemos que uma pessoa detém grande poder, como se o poder fosse uma coisa que ela metesse na algibeira” –, pois é mais apropriado encará-lo como *um aspecto fundamental da condição de interdependência*: “o poder não é um amuleto que um indivíduo possua e outro não; é uma característica estrutural das relações humanas – de todas as relações humanas”.

A partir deste breve exercício teórico, realizado segundo uma perspectiva relacional, pudemos concluir que não faz qualquer sentido estabelecer uma dicotomia em termos de agência-estrutura, já que, reciprocamente, uma parte é a condição de existência da outra: como diria Bourdieu (2009), indivíduo e estrutura social são senão duas formas de *objetivação* do social, respectivamente, as formas *incorporada* e *institucionalizada*; ou, na linguagem utilizada por Elias (1993; 2011), a *psicogênese* e a *sociogênese* são dois *processos interdependentes*.

Cabe-nos, agora, detalhar o que essa mirada relacional nos propõe com vistas a uma melhor compreensão das práticas sociais, de modo a superar as explicações que apontam seja para a determinação estrutural, seja para o finalismo racionalista.

2.1.1. As práticas vistas sob a ótica relacional

Um dos pontos fundamentais do constructo teórico relacional se refere, precisamente, a reformulação da ideia de *determinação*, a qual vinha sendo tratada dicotomicamente pelas ciências humanas e sociais: a depender do viés analítico, ora a estrutura social ora o indivíduo era o fator determinante desta relação. Em termos de teoria da prática temos, de um lado, o comportamento individual sendo percebido como um *efeito mecânico* coercitivamente provocado por uma estrutura social externa; de outro, o indivíduo, plenamente consciente, agindo de maneira livre e totalmente racional, ou seja, o comportamento individual sendo o produto de um *cálculo estratégico* (BOURDIEU, 2007).

Através da exposição realizada nas linhas precedentes é possível se apreender que, ao chamar a atenção para as disposições, socialmente condicionadas, enquanto móveis dos comportamentos individuais – ou seja, tendo como pressuposto um indivíduo ontologicamente social –, a perspectiva relacional, na qual apoiamo-nos, busca superar este impasse entre determinação *externa* (estrutura social) e *interna* (estrutura psíquica). Sinteticamente, a solução para tal dicotomia se encontra, de maneira emblemática, na definição bourdieusiana para o *complexo disposicional* (ou *habitus*) dos indivíduos, a saber,

“estruturas estruturadas predispostas a funcionar enquanto estruturas estruturantes”: são estruturadas por se constituírem por meio da vivência em determinadas condições de existência, ou seja, o indivíduo, a partir das experiências travadas com um tipo particular de meio social, acaba por incorporar suas estruturas constitutivas – *interiorização da exterioridade*; são estruturantes, pois tais estruturas, outrora incorporadas, passam a funcionar como princípio condicionador e estruturador das práticas e das representações dos indivíduos – *exteriorização da interioridade*. Com isso, temos uma virada paradigmática que se coloca como um contraponto a alternativa entre a *reação mecânica* e a *ação racional*: as práticas sociais, por estarem firmadas numa orientação disposicional, são “objetivamente ‘reguladas’ e ‘regulares’ sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente” (BOURDIEU, 1983b, p. 61).

Tais aspectos fundamentais, concernentes às práticas, merecem um olhar mais atento com vistas a explicitar melhor o aparato conceitual de caráter relacional, a partir do qual poderemos construir uma estrutura metodológica, que lhe seja condizente, voltada à apreensão e análise dos comportamentos dos sujeitos. Dessa forma, o primeiro ponto a ser considerado diz respeito à *regularidade* das práticas, aspecto esse que se evidencia enquanto princípio e consequência da formação de disposições: a aquisição de certa inclinação comportamental (disposição) pressupõe a *recorrência* da experiência, justamente porque se sustenta num *processo de habituação* – “adquirimo-las pelo exercício”, nos diria Aristóteles (1984, p. 67). Lahire (2002, p. 76-77, grifo nosso) especifica ainda mais essa constatação ao afirmar que “somente a acumulação-repetição (voluntária ou involuntária, organizada pedagogicamente ou tirada das experiências sociais) de comportamentos, de práticas relativamente *análogas* pode constituir [...] os esquemas de ação ou, dito de outro modo, os hábitos”³⁰. Tendo sido incorporados, mental e fisicamente, tais esquemas *dispõem* os indivíduos à *reprodução* das práticas e das condições objetivas que lhes deram origem, assegurando-lhes uma ampla longevidade. “As práticas que o *habitus* produz”, nos diz Bourdieu, (1983b, p. 61), “são determinadas pela antecipação implícita de suas consequências, isto é, pelas condições

³⁰ Segundo Lahire (2002; 2004), a constituição dos hábitos pode se dar de duas formas: por *treinamento e prática direta*, ou seja, o indivíduo constrói suas disposições por meio de participações diretas em atividades recorrentes – por exemplo, as atividades escolares –, cujas práticas específicas – atos de escrita e de leitura, etc – lhe são claramente solicitadas pelos demais participantes dessas atividades; por *impregnação indireta e difusa* ou, em outras palavras, através de todo um clima do ambiente social, com suas demarcações espaço-temporais – por exemplo, banheiros e vestiários diferenciados para homens e mulheres, reforçando as diferenças sociais entre os sexos.

passadas da produção de seu princípio de produção de modo que elas tendem a reproduzir as estruturas objetivas das quais elas são, em última análise, o produto”.

Cabem aqui algumas considerações sobre essa tendência disposicional à reprodução das estruturas sociais. O ser humano, em sua busca pela ordem, com vistas a saciar sua necessidade ontológica de segurança³¹, formaliza e estabiliza padrões, em relação a si mesmo e ao seu meio ambiente físico e social – sendo isso possível devido ao caráter *recorrente* de certos aspectos da experiência –, que lhe orientam o comportamento nas mais variadas situações. À medida que as práticas, geradas em consonância com tais padrões, se mostram efetivas no desenrolar da experiência cotidiana, tendem a ser *repetidas* ao ponto de se tornarem *habituais*, ou seja, vão *dispondo* o corpo a comportamentos regulares. Os esquemas práticos e perceptivos, ao adquirirem um caráter disposicional, ganham força considerável sobre a orientação do comportamento, visando estabilizá-lo e, assim, manter-se na esfera familiar – e, por isso, percebida enquanto *segura* – da experiência. Destarte, Bourdieu é enfático ao afirmar que

O *habitus* tende a garantir sua própria constância e sua própria defesa contra a mudança mediante a seleção que ele opera entre as informações novas, rejeitando, em caso de exposição fortuita ou forçada, as informações capazes de questionar a informação acumulada e, principalmente, desfavorecendo a exposição a tais informações. [...] [Em suma,] o *habitus* tende a favorecer as experiências apropriadas a reforçá-lo. (BOURDIEU, 2009, p. 100)

Se, por um lado, é procedente a afirmação de que existe uma tendência disposicional no indivíduo a desviá-lo de certas experiências que coloquem em cheque a estrutura a qual já está plenamente conformado, por outro, não se deve esquecer que há o imperativo da *situação presente*, que nem sempre admite tais desvios, podendo levar o indivíduo a se confrontar com o inesperado. Nesse sentido, Lahire explica, de maneira elucidativa, que

A vida de um indivíduo em uma sociedade, não só fortemente marcada pela divisão do trabalho, mas pela multiplicidade dos espaços ou dos princípios de socialização concorrentes, faz com que cada indivíduo singular raramente se proteja do contato mais ou menos duradouro com pessoas, situações e instituições, cujas crenças e disposições para agir não são as que ele incorporou até o momento. (LAHIRE, 2004, p. 43)

Isso implica que, se as condições objetivas das situações cotidianas se transformam, demandando práticas que entram em conflito com disposições prévias, essas devem se adaptar ao atual contexto ou mesmo ceder lugar a formação de um novo aparato disposicional a partir do exercício de práticas que lhe sejam mais condizentes. De toda forma, é importante frisar

³¹ Segundo Giddens (2009, p. 58, grifo nosso), “a geração de sentimentos de confiança nos outros, como o elemento mais profundo do sistema de segurança básica, depende substancialmente de *rotinas previsíveis* e diligentes, estabelecidas por figuras parentais”.

que nem a reestruturação radical do aparato disposicional do indivíduo, segundo a dinâmica dos processos sociais, nem o êxito das disposições individuais em tornar mais lenta ou mesmo bloquear a transformação social, podem ser tomados *a priori* antes que se apreenda, como diz Elias (1994, p. 172), a “força relativa da mudança social e do arraigamento – e portanto da resistência – do *habitus* social”. Com essas considerações, queremos ressaltar que a regularidade dos comportamentos não se deve única e exclusivamente a tendência disposicional do indivíduo à reprodução das condições objetivas as quais já estava habituado, mas também à conformidade dessa tendência com as possibilidades e impossibilidades da situação presente: “as disposições não conduzem de modo determinado a uma ação determinada”, enfatiza Bourdieu (2007, p. 182), “elas só se revelam e se realizam em circunstâncias apropriadas e na relação com uma situação”.

O segundo aspecto que se sobressai na caracterização bourdieusiana das práticas sociais diz respeito ao fato de que essas encerram uma *intenção objetiva* para além das *intenções conscientes* (BOURDIEU, 1983b). Quando fala em intenção objetiva, Bourdieu se refere precisamente ao sentido daquela *ordem* (configuração) que Elias descreveu como resultante da condição de interdependência entre indivíduos. Ordem essa que se imprime nos corpos sob a forma de disposições, as quais impulsionam comportamentos que, apesar de parecerem ser fruto de intenções puramente pessoais e conscientes, livres de qualquer determinação – a não ser a de uma racionalidade ontológica –, se desenrolam *inconscientemente* em função da rede de interdependências: “a ordem invisível dessa forma de vida em comum, que não pode ser diretamente percebida [por isso inconscientemente vivida], oferece ao indivíduo uma gama mais ou menos restrita de funções e modos de comportamento possíveis” que, por lhe serem incorporados, tendem a ser percebidos por ele como absolutamente *naturais* e *evidentes*. Ou seja, aquilo que é sentido como uma escolha livre de determinações é, na verdade, a liberdade de escolher entre opções estruturalmente pré-determinadas pela rede de interdependências (ELIAS, 1994, p. 21).

Por fim, Bourdieu ressaltava, em sua teorização, que as práticas são “coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente”. Tal orquestração só é possível dada à confluência disposicional entre os agentes nela envolvidos: ao vivenciarem, de maneira interdependente, as mesmas condições de existência, os indivíduos acabam incorporando, *inconscientemente*, os mesmos esquemas práticos e perceptivos, possibilitando que haja coordenação e inteligibilidade *não* premeditadas entre os comportamentos individuais. Essa apreensão do princípio de orquestração das práticas nos permite ultrapassar tanto a ideia de um sistema a coordenar o funcionamento de cada um de seus elementos, de

forma a torná-los harmônicos entre si, quanto a explicação subjetivista que toma a orquestração das práticas como resultado dos planos estratégicos de indivíduos plenamente conscientes e, por isso, capazes de controlar racionalmente seus comportamentos e dos demais.

Lahire (2002), alinhado à praxiologia bourdieusiana, mas fazendo-lhe alguns ajustes e acréscimos, aponta mais um aspecto definidor das práticas sociais: a sua *heterogeneidade*. Tendo em vista que o indivíduo é levado a atravessar, em maior ou menor medida, uma multiplicidade de contextos sociais não homogêneos, por vezes até contraditórios, que lhe demandam comportamentos diversos, ele termina por desenvolver diferentes práticas, conforme as várias situações que vivencia, podendo mesmo, em alguns aspectos, serem essas práticas conflitantes entre si dadas às contradições contextuais que lhes dão origem. Com isso, Lahire (2005, p. 25) chama a atenção para o fato de que uma experiência plural gera um *indivíduo plural*, disposto (inclinado) a realizar uma *pluralidade de práticas*. Isto é, a compreensão “do indivíduo como produto complexo de diversos processos de socialização, obriga a ver a pluralidade interna do indivíduo: *o singular é necessariamente plural*”. Isso porque, como diz aquele autor francês, “nele sintetizam-se ou se combatem, combinam-se ou se contradizem, articulam-se harmonicamente ou coexistem de forma mais ou menos pacífica, elementos e dimensões [variadas] de sua cultura” (LAHIRE, 2004, p. XI)³².

No entanto, cabe ressaltar, que os elementos que formam a pluralidade interna do indivíduo não têm o mesmo peso sobre seus comportamentos. Isso porque a *intensidade* e a *duração* das experiências, responsáveis pela formação de seus vários repertórios disposicionais, são diferentes de uma para outra: quanto mais *precoce* e *regular* for a vivência num dado contexto social, mais *fortes* e *enraizados* serão os esquemas práticos e perceptivos constituídos a partir dele. Por isso, normalmente se distinguem os períodos de socialização *primária* – responsável pela formação dos traços básicos da personalidade individual e que, em nossas sociedades, desenvolve-se predominantemente em âmbito familiar – e *secundária* – concernentes aos espaços que, por estarem limitados a certas esferas da experiência, exercem um impacto mais pontual sobre a formação do indivíduo, sendo a igreja, a escola, o

³² Tal observação é corroborada por Elias (1994, p. 124) quando esse afirma que “os padrões básicos das estruturas de personalidade não são necessariamente harmoniosos e livres de contradição em si”. Por exemplo, ao analisar a psicogênese de Mozart, buscando compreender suas orientações comportamentais, Elias detectou, de maneira predominante, na personalidade daquele artista, dois padrões conflitantes concernentes à cultura aristocrática e a “pequena burguesia”: “era característico do grande artista burguês de corte viver, até certo ponto, em dois mundos. Toda a vida e a obra de Mozart foram marcadas por esta cisão. Por um lado, ele se movia em círculos da aristocracia de corte, cujo gosto musical adotou e cujo padrão de comportamento deveria seguir. Por outro, ele representava [...] a ‘pequena burguesia’ de sua época” (ELIAS, 1995, p. 21-22).

trabalho, etc., alguns exemplos nesse sentido. Dessa forma, podemos dizer que existe uma hierarquia quanto à relevância dos espaços de socialização, a saber, dos mais proeminentes àqueles com menor peso na vida dos indivíduos. Consequentemente, no que se refere ao aparato disposicional dos indivíduos, também temos uma variação que vai das disposições mais determinantes às que exercem menos efeito sobre os comportamentos individuais.

Pensar a socialização em termos de primária e secundária, com o objetivo de compreender a intensidade e a durabilidade dos esquemas práticos e perceptivos, é estar atento ao *processo ordenado de aquisição* desses repertórios disposicionais. Nesse sentido, ao dizer que o corpo é um instrumento que registra seus próprios usos, tendendo a atribuir um maior peso às suas utilizações mais antigas³³, Bourdieu (1983a, p. 177) nos explicita a lógica daquele processo: “os efeitos de toda experiência nova sobre a formação do *habitus* dependem da relação entre essa experiência e as experiências já integradas ao *habitus* sob a forma de esquemas de classificação e de engendramento”. Tal encadeamento é descrito da seguinte forma:

Uma estrutura [disposicional] de posição determinada especificando as estruturas de posição inferior (portanto, geneticamente anteriores) e estruturando as de posição superior, por intermédio da ação estruturante que ela exerce sobre as experiências estruturadas geradoras dessas estruturas. Assim, por exemplo, o *habitus* adquirido na família está no princípio da estruturação das experiências escolares (e em particular, da recepção e da assimilação da mensagem propriamente pedagógica), o *habitus* transformado pela ação escolar, ela mesma diversificada, estando por sua vez no princípio da estruturação de todas as experiências ulteriores (por exemplo, da recepção e da assimilação das mensagens produzidas e difundidas pela indústria cultural ou das experiências profissionais) e assim por diante, de reestruturação em reestruturação. (BOURDIEU, 1983b, p. 80)

Nesse momento, importa ressaltar que a propriedade corporal de adquirir novas disposições – ou seja, de reestruturar seu complexo disposicional – tende a se *enfraquecer* com o tempo, gerando tanto uma desaceleração rítmica do processo aquisitivo quanto a redução da plasticidade do complexo disposicional. Em outras palavras, no processo de sua constituição, a personalidade do indivíduo percorre uma trajetória que vai da sua ampla mutabilidade à estabilização. É o que nos afirma Elias (1994, p. 153): “a estrutura de personalidade posterior depende do fluxo de desenvolvimento das anteriores, mas de início com margem considerável de variação, que depois diminui gradativamente”. Assim, as

³³ Nesse mesmo sentido, encontramos em Durkheim (1938, p. 16), quando esse discorre sobre a evolução pedagógica na França, a seguinte afirmação: “em cada um de nós, de acordo com proporções variáveis, há o homem de ontem; e é esse homem de ontem que, pela força das coisas, é predominante em nós, já que o presente é muito pouco em comparação a esse extenso passado ao longo do qual nós nos formamos e do qual somos o resultado”.

transformações disposicionais de maior amplitude ocorrem no começo da vida do indivíduo, sendo muito mais fortes as disposições formadas nessa fase inicial, em termos de intensidade e constância na determinação do comportamento individual, do que as disposições adquiridas mais recentemente e que estão subordinadas às precedentes. Seguindo a lógica do “quanto mais antigo um repertório de disposições, maior sua solidez, e quanto mais recente, menor seu poder de determinação”, torna-se evidente que existe uma tendência à estabilização disposicional no decorrer da experiência.

Para além dos diferenciais nos níveis de preponderância de cada repertório disposicional sobre o comportamento do indivíduo, é de fundamental importância que consideremos, nesse momento, também a *lógica de desencadeamento* das disposições de acordo com os imperativos da situação presente. Isso porque, segundo Lahire (2004, p. 330), “o que determina a ativação de determinada disposição em dado contexto pode ser concebido como o *produto da interação entre (relações de) forças internas e externas*: relação de força interna entre disposições mais, ou menos, fortemente constituídas ao longo da socialização passada”; e “relação de força externa entre elementos (características objetivas da situação, que podem ser associadas a pessoas diferentes) do contexto que pesam mais, ou menos, fortemente sobre o ator individual, porque o forçam ou o solicitam mais, ou menos”. Dessa forma, a mirada sobre o desencadeamento das disposições nos possibilitará perceber que nem todos os esquemas práticos e perceptivos são mobilizados, a todo o momento, diante de qualquer contexto situacional, sendo possível, inclusive, que o indivíduo não possua esquemas condizentes com a situação que a ele se impõe.

O funcionamento das disposições face ao contexto situacional

“As práticas não se deixam deduzir nem das condições presentes que podem parecer tê-las suscitado nem das condições passadas que produziram o *habitus*, princípio durável de sua produção”. Seguindo as palavras de Bourdieu (2009, p. 92-93), só podemos compreendê-las “com a condição de relacionar as condições sociais nas quais se constituiu o *habitus* que as engendrou e as condições sociais nas quais ele é posto em ação”. Nesse sentido, poderíamos dizer, de maneira sintética, que há uma *dialética* entre o passado e o presente. Isso porque, se por um lado, é a situação presente, através de seus elementos estruturais, que desperta ou deixa em estado inativo as disposições incorporadas, por outro, essas funcionam como uma lente a partir da qual são lidas e interpretadas as solicitações contextuais – já que, ao funcionarem enquanto formatadoras da percepção, as disposições “selecionam” aspectos da

situação presente, ou melhor, distinguem-lhe propriedades pertinentes em relação às quais pode fazer alguma coisa: como diz Lahire (2010, p. 22), “face a tal ou tal situação (evento, proposição, gesto, etc.), o ator age ou reage em função do que ele crê reconhecer dos imperativos (coisas a dizer e a não dizer, a fazer e a não fazer, maneiras de sentir e de apreciar, etc.) ligadas a esta situação em função de suas experiências passadas”. Com isso, “as mais improváveis práticas se encontram excluídas, antes de qualquer exame, na qualidade de *impensável*” (BOURDIEU, 2009, p. 89).

Diversos aspectos da situação presente podem servir como propulsores ao desencadeamento de uma disposição, pois apresentam um *ar familiar*. Importa frisar que essa familiaridade não significa, necessariamente, que aquela situação como um todo seja idêntica a outras situações passadas – que foram responsáveis pelo desenvolvimento da disposição que, no presente, se mostra pertinente –, mas que existe, no mínimo, certa similitude entre alguns de seus traços característicos. Dessa forma, podemos dizer, junto com Lahire (2002), que a familiaridade mencionada segue a lógica do *raciocínio prático* do tipo “isso se parece com” – expressão essa que, na prática, é raramente verbalizada. Trata-se, então, de uma *lógica aproximativa*. Por isso, o desencadeamento de disposições, adquiridas em situações passadas, a partir do contexto presente, se baseia numa *analogia prática*:

É na capacidade para encontrar – praticamente e globalmente e não intencionalmente e analiticamente – a semelhança [...] entre a situação presente e experiências passadas incorporadas sob a forma de resumos de experiência que o ator pode mobilizar as “competências” que permitem que ele aja de maneira mais ou menos pertinente. (LAHIRE, 2002, p. 69)

Dito isso, é possível se deduzir que o aparato disposicional do indivíduo não é mobilizado inteiramente em todas as situações que lhe aparecem. Na verdade, por estarem destinadas, normalmente, a usos diferenciados, parte das disposições, a depender de cada contexto situacional, é posta temporária e duravelmente em estado *inativo* enquanto outras são *mobilizadas*. Cabendo observar que as disposições mobilizadas não necessariamente foram todas constituídas a partir das mesmas condições de existência. Essas podem ser bem distintas entre si. Nesse caso, surgem dois modos possíveis de desencadeamento disposicional: a despeito de sua *diferença genética*, as disposições podem ser mutuamente *complementares*, estando assim, de forma combinada, no princípio de determinado comportamento; ou, caso haja uma contradição fundamental entre seus contextos geradores, podem se mostrar mutuamente *conflituosas*, chegando, por vezes, a travar a ação.

Por fim, existe um último aspecto a ser tratado quanto à dialética entre repertório disposicional e situação presente, a saber: o *descompasso* entre tais instâncias, ou seja, a

estrutura da experiência presente não corresponde às expectativas geradas pelo passado incorporado. Como já afirmamos anteriormente, dado seu caráter incorporado, as disposições são mais ou menos resistentes à transformação, por isso, como diz Elias (2000, p. 44) “o choque da realidade pode demorar muito a se impor”: os indivíduos, mesmo percebendo que as suas condições mudaram, ainda buscam sustentar, com alguma ou nenhuma adaptação – dependendo da amplitude do descompasso –, os padrões comportamentais aos quais estão habituados, retardando o ajuste disposicional satisfatório frente à nova situação. Ou seja, as disposições funcionam a contratempo, gerando comportamentos inadaptados às condições presentes porque estão objetivamente ajustadas a condições ultrapassadas ou extintas (BOURDIEU, 2009). Enfim, trata-se daquilo que Bourdieu, apropriando-se de um conceito da física, chamou de *histerese*, ou seja, a propensão que um dado sistema tem de conservar suas propriedades na ausência do estímulo que as originou: “sabemos que *os diferentes níveis [incorporado e institucionalizado] da realidade social não se transformam necessariamente no mesmo ritmo* e que as maneiras de agir e de pensar podem sobreviver a uma mudança das condições de existência” (BOURDIEU; SAYAD, 2006, p. 55).

No entanto, se essa mudança contextual se mostrar imperativa, o sujeito terminará se adaptando mais ou menos a ela *com o passar do tempo* – sob pena de autodestruição (ELIAS, 2000) –, constituindo novas disposições ou reformulando as antigas a partir do desenvolvimento de comportamentos ajustados à situação presente. Esse ajustamento ocorre de maneira *reflexiva*, segundo a lógica prática do “mínimo esforço, máximo aproveitamento”. Aqui é de fundamental importância que se compreenda o seguinte: o retorno reflexivo sobre a própria ação, que se dá no momento de falha dos automatismos – propiciados pela conformidade prévia entre disposições e situações –, não deixa de ser um ato disposicionalmente orientado. Ou seja, a reflexão – que a perspectiva racionalista toma como uma propriedade ontológica do indivíduo, sendo, por isso, o princípio de sua independência e autodeterminação – se sustenta em princípios *não* reflexivos – ou seja, em esquemas socialmente gerados que, por serem incorporados, *não* são perceptíveis enquanto tal: *pensar sobre a prática não deixa de ser uma prática*. A reflexão, dessa forma, é apenas um tipo de prática (automática) sustentada por certos esquemas específicos (planejamento, classificação, conceitualização, teorização...) capazes de propiciar certo *distanciamento crítico* em relação à outra prática (cujo automatismo se desfez) que fora colocada enquanto problema³⁴. Por isso,

³⁴ Lahire (2002, p. 143) nos dá um exemplo bastante elucidativo, em torno do trabalho do sociólogo, que nos permite perceber os determinantes disposicionais das práticas de reflexão: “de certo ponto de vista, escrevendo suas análises, ele [o sociólogo] está, então, numa relação prática com a prática. O que ele escreve é, antes, uma

em termos puramente formais, podemos fazer uma distinção entre os *instantes práticos* de reflexão e não reflexão no desenrolar de uma determinada prática³⁵: quando a relação de adaptação imediata entre certo repertório disposicional e uma determinada situação fica suspensa, certas disposições favorecem um processo reflexivo que permite reajustar as práticas de modo que essas possam se adaptar ao novo contexto situacional. Isso se refere a um processo normal no desenvolvimento de certa ação, cujo curso envolve, em diferentes medidas, a alternância entre o pleno automatismo e um relativo distanciamento crítico. Nesse sentido, segundo Lahire (2002, p. 77), “longe de sobrecarregar a ação, de diminuí-la ou até de paralisá-la, a reflexão e a decisão refletida surgem para facilitá-la e permitir que retome seu curso normal”: *a reflexão é uma prática de ajuste da prática*.

O que realizamos até aqui foi um deslocamento conceitual, através do qual saímos de *conceitos substanciais* em direção à *conceitos relacionais*, visando à superação da dicotomia entre agência e estrutura que, em se tratando da determinação da prática, tende a conceber o comportamento do indivíduo ora como produto de uma racionalidade individual ontológica ora como reação mecânica às forças estruturais. Assim, contrariamente a essa lógica dicotômica, os indivíduos passam, em termos relacionais, a ser vistos enquanto *produtos* da rede de interdependência por eles formada, ou seja, da qual eles são também os *produtores*. Seus comportamentos devendo ser compreendidos, da mesma forma, como resultado dessa condição de interdependência: um age *em função* do outro, havendo, assim, uma *mútua determinação*.

Essa elaboração conceitual se mostrou primordial em nossa proposta de repensar a dicotomia, correlata àquela, entre *indivíduo* e *mídia*, como também as duas possibilidades de

visão teórica (*theoria*) atemporal (ou destemporalizadora) e à distância do que outros (e às vezes ele mesmo) fazem no mundo prático, mas não é menos orientado no tempo de sua escrita por um senso prático do trabalho de sociólogo. São, antes, hábitos profissionais (conceituais, redacionais, estilísticos, técnicos, etc.) que ele mobiliza em sua prática de escrita que não está separada das pressões temporais. Aqui é difícil distinguir o teórico do prático, que estão presentes na *mesma pessoa e no mesmo momento*, pois estas noções são fundamentalmente relacionais: ele é prático *em relação* ao seu ato de escrita (ou antes dela, de pesquisa), mas teórico *em relação* às práticas a propósito das quais escreve”.

³⁵ Lahire (2002) propõe que se faça uma distinção entre *hábitos reflexivos* e *hábitos não reflexivos*. No entanto, acreditamos que operar tal distinção, mesmo que apenas em nível *formal*, no aparato disposicional dos sujeitos pode conduzir à percepção de que também exista aí uma diferença *essencial*. Tomemos um exemplo: mesmo que a intenção tenha sido puramente didática, definir enquanto reflexivos esquemas tais como planejamento, conceitualização, teorização, etc., de certa maneira encobre a sua condição não reflexiva – por serem incorporados, tais esquemas não são mobilizados conscientemente. Ou seja, a expressão *hábito reflexivo* se mostra um jogo de palavras que pode criar uma *ilusão*, uma percepção equivocada da realidade. Por isso, preferimos utilizar a distinção reflexão/não reflexão para referir-nos, respectivamente, aos *instantes* nos quais se pode constatar um distanciamento crítico em relação à determinada prática, motivado por certas disposições, e àqueles em que tal prática se desenrola de maneira automática.

determinação que ela pressupõe: por um lado, o indivíduo é visto como um ser ativo e totalmente autônomo, que consome os produtos midiáticos com a finalidade de saciar necessidades que lhe são plenamente particulares; por outro, trata-se de um ser inteiramente sujeito às determinações do sistema midiático, sendo o consumo uma prática passiva, ou seja, apenas um reflexo dos estímulos sistêmicos. Fazendo frente a essa oposição, a apreensão da lógica conceitual, implícita na percepção relacional que fora discutida, tornou-se fundamentalmente necessária à elaboração de noções capazes de evidenciar as relações constituintes do nexos indivíduo-mídia. Ou seja, foi crucial na construção e defesa de nosso argumento: *indivíduo e mídia devem ser vistos enquanto instâncias em relação e não em oposição*. Enfim, o que faremos nas próximas linhas é, justamente, expor as implicações teórico-metodológicas do pensamento relacional quando aplicado ao processo comunicativo-midiático.

2.2. Pensando a comunicação midiática em termos relacionais

A percepção elisiana acerca da condição de *interdependência* dos indivíduos se apresenta como um ponto fundamental a partir do qual poderemos pensar a comunicação midiática em termos relacionais. Primeiramente, porque, ao considerar que a existência de uma *instituição social (configuração)* é resultado da rede de interdependências formada pelos indivíduos, Elias nos ajuda a desfazer a ilusão perceptiva, de caráter substancialista, que toma a mídia quase como um ser *sui generis*, cuja existência é completamente autônoma aos indivíduos, os quais apenas posteriormente a ela se conectam. Na verdade, enquanto uma instituição social, *a mídia é a materialização da rede de interdependências formada por sujeitos comunicantes*. Ou seja, ela é a *objetivação* da estrutura constituída por meio das relações que se estabelecem entre tais sujeitos, não algo que lhes está para além.

Em segundo lugar, a noção de interdependência permite que ultrapassemos a ideia da total autonomia individual, tão cara às perspectivas tradicionais da comunicação – seja quando essas buscam justificar a passividade ou a atividade do indivíduo frente às imposições midiáticas. Como pudemos alcançar através da discussão precedente, não é possível estabelecer um desvinculamento social em qualquer nível da existência individual, já que cada pessoa nasceu e cresceu numa rede de dependências que, em última instância, terminou *dispondo-a* por completo, física e psiquicamente. Isso significa que o social não apenas *circunda* o indivíduo, mas também o *constitui*. Utilizando a linguagem bourdieusiana, poderíamos dizer que as estruturas, que se formam a partir das relações de dependência foram

subjetivamente incorporadas pelo indivíduo. Assim, de acordo com Elias (1994), mesmo que se afaste do convívio social, o indivíduo ainda carregará as marcas dos processos de socialização pelos quais passou³⁶. No que diz respeito à comunicação midiática, tal afirmação nos permite perceber que, longe de serem elementos independentes e desvinculados uns dos outros, que apenas posteriormente se conectam através de uma dada situação comunicativa, os *sujeitos comunicantes estão a priori relacionados, mesmo que fisicamente afastados, sendo tal relação princípio sine qua non ao próprio estabelecimento de um processo comunicativo*.

Dito isso, chegamos a mais uma contribuição da noção elisiana de interdependência para a compreensão dos processos comunicativo-midiáticos: *toda relação de dependência entre indivíduos tem como corolário a constituição de uma estrutura social partilhada que está no princípio da comunicação social*. Pensando nos termos bourdieusianos, podemos dizer que, em seu estado incorporado, tal estrutura se configura como um complexo de disposições que, na medida em que se sustentam em esquemas práticos e perceptivos partilhados – já que se originam de experiências em comum –, orientam a produção de práticas correlacionadas e mutuamente compreensíveis, portanto definindo a forma e o conteúdo da interação comunicativa que aí se evidencia. Dessa forma, sendo as estruturas objetivas a origem do desenvolvimento disposicional responsável pelo estabelecimento da comunicação interpessoal, é possível se compreender a afirmação de Bourdieu (1983a) quando esse nos diz que a verdade da relação de comunicação não pode ser plenamente alcançada observando – como indicam os paradigmas comunicacionais dominantes – apenas o discurso em si³⁷ e/ou a interação comunicativa³⁸, mas devendo o foco estar voltado às

³⁶ Algo semelhante nos é dito por Halbwachs (2006, p. 30): “jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem”.

³⁷ As análises de conteúdo e de discurso, aplicadas nas pesquisas comunicacionais que tendem a enfatizar a preponderância da mídia sobre o indivíduo, partem do pressuposto de que a mensagem já traz em si todos os elementos que definem a comunicação estabelecida. Por isso, o analista deve se voltar a ela, desconstruí-la, de modo a apreender seus comandos explícitos e implícitos que determinam o encaminhamento do processo comunicativo. Mesmo entre os estudos que, ao perceberem um processo de recepção em descompasso com as orientações discursivas da mensagem midiática – situação de preponderância do indivíduo sobre a mídia –, se voltam também aos sujeitos receptores, buscando compreender as condições do consumo midiático e, com isso, os determinantes da comunicação, não deixam de tomar a mensagem enquanto uma obra que encerra tudo o que é relevante sobre as condições da produção discursiva.

³⁸ Os paradigmas comunicacionais, problematizados no primeiro capítulo, tendem, em menor ou maior medida, a privilegiar analiticamente a *estrutura conjuntural da interação comunicativa*. Padecem, então, daquilo que Bourdieu (2009, p. 97) chamou de “ilusão ocasionalista”, “que leva a relacionar diretamente as práticas às propriedades inscritas na situação”. Com isso, eles querem explicar “tudo o que se passa em uma interação experimental pelas características experimentalmente controladas da situação, como a posição relativa no espaço dos participantes ou a natureza dos canais utilizados”. No entanto, não conseguem explicar *as condições objetivas de estabelecimento* – e, conseqüentemente, o *encaminhamento* – da própria interação comunicativa.

condições sociais de produção e de reprodução dos sujeitos comunicantes, responsáveis pela constituição das conexões (*relações*) entre esses.

Como é possível se deduzir, a reorientação focal acerca da comunicação midiática, que estamos operando, tem grandes implicações sobre o aparato conceitual que vinha sendo, até então, empregado nos estudos concernentes a tal objeto. Através da imersão crítica em alguns dos principais paradigmas comunicacionais dominantes, pudemos constatar que seus conceitos fundamentais padecem de um *substancialismo* primordial, cuja principal consequência é a criação de uma *dicotomia* que atravessa a explicação de todos os aspectos referentes ao processo comunicativo. No sentido em que são aí empregados, tais conceitos nos impedem de desenvolver qualquer abordagem *relacional* acerca desse processo. Noutras palavras, da forma como se apresenta, esse aparato conceitual não nos serve. Com isso, surgem duas opções. A primeira delas concerne à possibilidade da elaboração de um novo conjunto de conceitos plenamente de acordo com a abordagem que estamos implementando. No entanto, como sabiamente nos diz Elias (2008, p. 21), essa alternativa se mostra totalmente inviável, por um lado, porque “uma grande inovação linguística e conceitual”, se “feita de um modo apressado, poderia fazer perigar as suas possibilidades atuais de compreensão”, já que exige, paulatinamente, “uma reorganização da percepção e do pensamento de todas as muitas pessoas interdependentes numa sociedade”. Por outro lado, “por mais dolorosamente conscientes que estejamos da sua insuficiência, ainda nos é impossível utilizar meios de pensamento e de comunicação [leia-se conceitos] mais adequados”, justamente, porque ainda não alcançamos um estágio na evolução do pensamento e do discurso que nos permita alcançar outras opções conceituais mais apropriadas. Para Elias (1994, p. 79), não importa o quão rica ou ousada seja a imaginação de um indivíduo, “ele nunca pode afastar-se muito do padrão contemporâneo de pensamento e discurso. Está preso a esse padrão, nem que seja apenas pelos instrumentos linguísticos a seu dispor”.

A segunda opção, sendo essa a mais adequada e potencialmente realizável, diz respeito à *ressignificação* de conceitos, ou seja, retrabalhar semanticamente a terminologia que fora empregada até o momento nas análises comunicacionais, apoiando-nos, para isso, na lógica relacional e, sempre que se faça necessário, no repertório conceitual que já estão estabelecidos no pensamento de teóricos como Elias, Bourdieu e Lahire, mas que ainda não foram sistemática e amplamente apropriados no exercício de compreensão dos processos comunicativo-midiáticos. É precisamente esse trabalho de ressignificação conceitual que realizaremos a seguir.

2.2.1. Os elementos da comunicação midiática em relação

O paradigma funcionalista foi quem estabeleceu a arquitetura, a terminologia e o comportamento básicos dos elementos constituintes de um processo comunicativo-midiático. Em síntese, nos deparamos com a seguinte estrutura: a relação comunicacional se inicia com o *produtor* que elabora a *mensagem*, a qual será enviada, por meio de um determinado *canal*, ao *receptor*, cuja resposta, positiva ou negativa, poderá ou não chegar ao produtor na forma de *feedback*. Excetuando o fato de que existe uma profunda discordância quanto aos elementos determinantes da orientação do processo comunicativo, trata-se aí de um modelo que se tornou praticamente um consenso entre as principais perspectivas analíticas sobre a comunicação midiática. Como já tivemos oportunidade de demonstrar no capítulo precedente, a maneira substancialista como essas perspectivas tendem a perceber aqueles elementos, em termos de natureza e funcionamento, termina por criar uma dicotomia fundamental entre as partes comunicantes.

Visando desfazer tal construção conceitual dicotômica, a primeira consideração a ser feita diz respeito à natureza do sujeito – produtor ou receptor – envolvido num processo comunicativo: trata-se de um ser que, devido a sua condição de *interdependência* em relação aos demais, constitui-se enquanto *ontologicamente* social. Em outras palavras, o sujeito comunicante foi condicionado, física e psiquicamente, pelas suas relações sociais. No que concerne à estrutura mental, responsável pela orientação prática e perceptiva do indivíduo, tal consideração implica que os esquemas cognitivos de atribuição de sentido, ou seja, as disposições (*habitus*), mobilizadas inconscientemente na produção e/ou interpretação de uma mensagem, são constituídas a partir de experiências socialmente partilhadas.

Deste modo, estando o sujeito na condição de produtor, pode-se afirmar que o padrão social, que lhe foi incorporado, orienta o *conteúdo*, a *forma* e o *sentido* daquilo que ele produz. É o que nos dizem Barros Filho e Martino (2003, p. 77, grifo nosso) por meio da seguinte afirmação: a “dimensão perceptiva do *habitus* nos permite concluir que atuam, *sem que percebamos*, sobre o processo de construção de nossas representações do mundo, disposições interiorizadas em experiências anteriores”. Temos, com isso, uma mudança expressiva quanto à compreensão do processo produtivo no contexto da comunicação midiática: longe de ser o resultado da subserviência do produtor a regras sistêmicas³⁹ ou

³⁹ As perspectivas comunicacionais que pregam a supremacia da mídia sobre os sujeitos comunicantes tendem a considerar a produção informacional enquanto atividade completamente *guiada* pelos comandos midiático-estruturais, sendo o produtor visto apenas como uma *peça* substituível a desempenhar, de forma *mecânica*,

produto de suas intenções conscientes⁴⁰, a elaboração de uma mensagem tem como determinantes cruciais *as estruturas sociais incorporadas* por aquele sujeito comunicante, sob a forma de disposições práticas e perceptivas, e uma dada *situação social produtiva* que as desencadeia.

Tal abordagem implica, por conseguinte, também uma mudança de percepção quanto à natureza da mensagem midiática: não se trata de uma obra de origem particular, mas *essencialmente social*. Embora isso não signifique que se possa afirmar a inexistência de especificidades de uma produção midiática para outra. Contrariamente a qualquer perspectiva que pregue a homogeneidade (unidimensionalidade) entre os discursos veiculados pela mídia, podemos afirmar que, sendo consequência do trabalho produtivo de certo(s) indivíduo(s), portador(es) de uma arquitetura disposicional específica – resultante de uma trajetória social singular –, que é desencadeada numa situação comunicacional também específica, cada produto midiático possui, além de *semelhanças*, também *diferenças* em relação aos demais.

Homologamente ao que acontece durante a atividade produtiva, o processo de recepção também está disposicionalmente condicionado: diante de uma dada mensagem televisiva, por exemplo, o sujeito, na condição de receptor, a interpreta segundo a orientação de seus esquemas mentais, adquiridos durante um longo processo de socialização em diversos espaços sociais. Tal aparato disposicional funciona como um filtro *inconsciente* que permite a percepção e a apreensão de certos aspectos da mensagem ao passo que descarta outros. Nesse sentido, diz-nos Bourdieu (2009, p. 148) que o indivíduo, em face de uma dada situação, está *disposto* a “selecionar” alguns de seus aspectos, precisamente, “aqueles com os quais pode fazer alguma coisa ou aqueles que determinam o que pode ser feito na situação considerada”. Tais aspectos se mostram relevantes, justamente, porque estão relacionados, de alguma maneira, positiva ou negativamente e apresentando maior ou menor aproximação estrutural,

funções num sistema totalmente *autônomo*. Essa percepção se sustenta na constatação da existência de certo grau de correspondência entre as práticas de vários produtores de uma mesma instituição midiática. No entanto, tal correspondência não se deve a uma suposta determinação unilateral que essa exerce sobre aqueles – como se se tratasse de uma entidade externa a guiar-lhes o comportamento. Na verdade, o que ocorre é uma relativa *concordância*, em certos aspectos, entre os complexos disposicionais dos produtores – o que indica a vivência *em comum* de certas condições de existência. Seguindo essa lógica, inclusive, um olhar mais atento evidenciaria que, além de correspondências, existem também *desajustes*, em maior ou menor grau, dependendo dos níveis de discordância disposicional, entre as práticas produtivas de cada um dos produtores.

⁴⁰ Quando se emprega um *olhar racionalista* sobre o processo produtivo-midiático, é comum o produtor ser visto enquanto sujeito plenamente *consciente* e no *controle* das motivações – pois organizadas racionalmente – que subjazem suas intenções ao produzir uma mensagem. Daí, normalmente, depararmos-nos com afirmações do tipo: “a mensagem é fruto das *intenções* claras e bem definidas do produtor”. Esse equívoco surge quando se toma a fala do indivíduo, *ipsis litteris*, como explicação de suas práticas. No entanto, tal procedimento é completamente inapropriado, tendo em vista que ele está lidando com uma *ilusão perceptiva*, efeito da incorporação das estruturas sociais, que faz o indivíduo sentir, como próprias, motivações decorrentes da condição de interdependência social.

com experiências passadas. Dado que o conjunto das experiências socialmente vivenciadas pode variar de um indivíduo para outro, o que faz com que o aparato disposicional de um apresente certo grau de diferenciação em relação ao dos demais, a percepção dos aspectos relevantes numa dada situação, conseqüentemente, também pode apresentar uma variação interindividual. Com isso, é possível se concluir que os processos receptivos apresentam certo grau de *heterogeneidade* que depende do grau de diferenciação entre os sujeitos receptores no que diz respeito aos seus repertórios disposicionais. Distanciamo-nos, assim, daquela famosa percepção do comportamento dos receptores enquanto massivo – presente nos paradigmas comunicacionais que pregam a supremacia da mídia sobre os indivíduos –, responsável por encobrir as especificidades do processo de recepção. Nesse sentido, podemos dizer, junto com Lahire (2010, p. 25), que a grande vantagem da explicação com base nas disposições “é de permitir compreender porque os indivíduos podem perceber diferentemente as mesmas situações e reagir diferentemente face às mesmas solicitações ou injunções exteriores”.

Depois de receber e interpretar a mensagem midiática, o sujeito receptor também produz, sob forma verbal ou comportamental, uma “mensagem”, comumente denominada *feedback*, em resposta àquela. Riley Jr. e Riley (1975) nos dizem que essa resposta pode se dar tanto *diretamente*, quando, por exemplo, certo leitor envia uma carta a um editor, comentando determinada matéria veiculada em sua revista, quanto *indiretamente*, através do fluxo informacional cotidiano que, ao fazer circular socialmente percepções e comportamentos do público em relação aos produtos midiáticos, pode levar ao conhecimento do produtor as formas de recepção e os níveis de aceitação de sua obra. Esse *feedback* indireto, acrescentaríamos, também pode ocorrer a partir de pesquisas de audiência promovidas pela parte produtora. Em todos esses casos, é de fundamental importância observar que o *feedback*, assim como a mensagem primeira que o motivou, também está passível ao enquadramento perceptivo, disposicionalmente determinado, do sujeito comunicante que o recebe – sujeito que outrora era produtor, mas que agora assume, diante do *feedback*, a posição de receptor.

Se a elaboração e interpretação de discursos dependem *completamente* das disposições dos sujeitos comunicantes, podemos afirmar que uma maior ou menor confluência disposicional será responsável por um maior ou menor grau de comunicabilidade entre os indivíduos. Assim, a comunicação ideal, aquela que envolve a perfeita compreensão (compatibilidade) entre produtores e receptores, só é possível, como diz Bourdieu (1983b, p. 48), “quando a competência que um dos agentes engaja na sua prática ou nas suas obras é igual à competência que engaja objetivamente o outro agente na sua percepção dessa conduta

ou dessa obra”. No entanto, esse é um caso excepcional, tendo em vista que o mal-entendido parcial ou total é a *regra*. Isso porque, normalmente, existe algum nível de *descompasso* entre as disposições dos sujeitos envolvidos numa comunicação: cada indivíduo, devido à sua trajetória social singular, apresenta certa composição disposicional que, em seu conjunto, *nunca* é completamente idêntica a dos demais. Consequentemente, as práticas e percepções individuais não podem ser plenamente coincidentes entre si.

Essa observação nos permite ultrapassar alguns equívocos conceituais quanto aos encaminhamentos da comunicação midiática, os quais podem se dar no sentido de sua *efetivação* ou *falha*, sendo tais encaminhamentos resultantes, respectivamente, da *concordância* e *discordância* disposicionais entre os sujeitos comunicantes. No primeiro caso, a ideia problemática se refere à associação entre a elevada aceitação pública de determinado produto midiático e certo poder manipulatório do produtor. Contrariamente a essa associação, Bourdieu (2009, p. 98) observa que “as empresas de mobilização coletiva não podem obter sucesso sem um mínimo de concordância entre os *habitus* dos agentes mobilizadores (profeta, dirigente etc.) e as disposições daqueles que se reconhecem em suas práticas ou em seus propósitos”. Destarte, aquele autor francês busca chamar a atenção sobre as disposições enquanto princípio daquilo que, comumente, se designa como “influência” (de uma pessoa, de um comunicador, de uma instituição, de um pensamento, etc.), “à qual muitas vezes se atribui o papel de uma virtude soporífera e cujo mistério se esvai quando seus efeitos quase mágicos são referidos às condições de produção das disposições que predispunham a suportá-la” (BOURDIEU, 2007, p. 205).

No que concerne à situação de falha na comunicação, duas percepções se mostram problemáticas. A primeira delas diz respeito à atribuição de tal falha a uma suposta imprecisão inerente à mensagem. No entanto, como é possível se deduzir a partir de nossa explanação, aquilo que se toma como imprecisão da mensagem é, na verdade, uma ilusão ocasionada pelo desacordo disposicional (conflito estrutural) entre os sujeitos que produziram a mensagem, lhe imprimindo suas orientações disposicionais – ou seja, a mensagem é a objetivação, em forma discursiva, das estruturas sociais incorporadas pelo produtor –, e aqueles sujeitos que a receberam e interpretaram-na segundo seu próprio aparato disposicional. Sinteticamente, é o que nos diz Fearing (1975, p. 80) ao afirmar que “a imprecisão não é inerente ao material simbólico como tal, mas é função do grau em que o produtor e o intérprete do material compartilham o seu universo perceptivo-cognitivo”.

A segunda percepção, frequente nos estudos comunicacionais de orientação marxista, tende a explicar a falha na comunicação recorrendo a uma ideia de resistência, ancorada na

imagem de um sujeito plenamente consciente, portador de uma racionalidade ontológica. Trata-se aí de uma perspectiva que, ao associar o discurso midiático às formas de dominação social, defende que a libertação do indivíduo, em relação ao controle ideológico da mídia, só se daria através de uma “tomada de consciência” sobre sua condição de dominado, sendo a resistência aos produtos midiáticos um indicativo desse processo de conscientização. Avaliando criticamente essa explicação acerca dos processos de resistência, Bourdieu (2007, p. 208-209, grifo nosso) comenta: “na falta de uma teoria das disposições das práticas, [abordagens como aquela] acabam ignorando a extraordinária *inércia* resultante da inscrição das estruturas sociais nos corpos”. Ou seja, a resistência ao discurso midiático seria mais bem explicada por aquilo que Bourdieu chamou de *histerese*, isto é, uma tendência espontânea das disposições “em perpetuar estruturas correspondentes as suas condições de produção” (p. 196). Então, se as estruturas sociais objetivadas em dado produto da mídia não encontram nenhuma correspondência nas estruturas sociais incorporadas pelos sujeitos receptores, provavelmente esses recusarão tal produto, justamente, porque tendem a reproduzir o arranjo estrutural já incorporado. Esse tipo de inércia também pode ser constatado, evidentemente, em relação às disposições daquele sujeito que produz o discurso midiático: seja diante de uma recepção negativa que coloca em cheque aspectos de seu aparato disposicional, seja na situação de transformação das estruturas produtivas nas quais está inserido, o produtor se mostra *resistente* a mudanças, buscando escapar delas. Ou seja, suas estruturas incorporadas estão trabalhando no sentido da *autopreservação*.

Quando padrões de percepção, pensamento, sentimento e ação são criados e incorporados, eles adquirem tamanha estabilidade que só passam a ser problematizados quando deixam de se mostrarem minimamente efetivos. Por isso, não se pode pensar tal resistência como plena e definitiva. Como já tivemos oportunidade de expor, o indivíduo nunca está totalmente fechado ao estabelecimento de novas relações. Isso porque as situações, por vezes, se mostram imperiosas o suficiente pra não permitir que o indivíduo fuja do confronto com o inesperado, apegando-se unicamente aos aspectos familiares da experiência. É precisamente tal confronto com o inesperado, o diferente, o não conhecido, que modifica o *status* da comunicação (*configuração*) estabelecida. A depender do nível de discordância entre as estruturas objetivas da situação comunicativa presente e as estruturas subjetivas dos sujeitos comunicantes, essas podem sofrer uma maior ou menor variação de modo a adequarem-se àquelas: o confronto com o *outro* pode modificar nossos posicionamentos. De toda forma, devido à natureza de seu processo de formação, o aparato disposicional dos sujeitos comunicantes só sofrerá, de fato, uma transformação substancial caso a situação que o

problematiza se torne *recorrente (habitual)*. Como diz Lahire (2004, p. 28), “não se adquire uma disposição por meio de uma conversão brutal ou miraculosa”, consequentemente, não é um contato esporádico com determinado discurso midiático que fará os receptores mudarem seus hábitos comportamentais, suas visões de mundo. Ou, no que diz respeito aos produtores, a recusa pontual do público frente alguma de suas mensagens não conduzirá automaticamente à mudança de seus hábitos de produção, de suas percepções acerca da realidade.

Dito isso, importa ainda considerar que *não* é possível aos indivíduos inseridos num processo comunicativo, seja na condição de produtor ou de receptor, *preverem* ou *determinarem* os rumos do rearranjo disposicional uns dos outros e, consequentemente, a orientação do processo comunicativo, justamente porque a experiência social, que é a base para a formação de disposições, *foge ao controle*. Assim, podemos afirmar que não é possível se explicar a direção e a ordem seguidas por uma dada configuração comunicacional unicamente pela análise de uma das partes comunicantes (produtor ou receptor), mas sim pela *relação* entre elas. Nesse sentido, parafraseando a explanação de Elias (2006) sobre os processos sociais, podemos dizer que os processos comunicativos possuem indubitavelmente maior ou menor *autonomia relativa* diante das ações, individualmente consideradas, dos sujeitos comunicantes. Mas isso não significa que eles sejam plenamente independentes desses sujeitos e de suas ações. Se produtores e receptores parassem de produzir e interpretar discursos, não haveria mais nenhum processo comunicativo. Afinal de contas, a autonomia relativa desse processo, baseia-se na interdependência entre aqueles sujeitos comunicantes, nas suas ações recíprocas. Consequentemente, é a estrutura dessa interdependência que define a orientação do processo comunicativo – seja no sentido de sua permanência ou transformação –, que, sendo assim, *nenhum* dos sujeitos comunicantes planejou nem decerto previu⁴¹.

Depois de tudo que foi dito, já é possível se vislumbrar a ruptura que estabelecemos com a ideia do produtor enquanto *iniciador* do processo comunicativo. Essa visão é *extremamente superficial*, pois foca no *ato* comunicativo e não nas *condições* de seu desencadeamento: a comunicação *não* inicia no momento em que o produtor emite sua

⁴¹ Essa explanação se encontra, originalmente, da seguinte forma no texto elisiano: “os próprios processos sociais possuem sem dúvida maior ou menor autonomia relativa frente a determinadas ações de seres humanos singulares, seus planos e ações [...]. Mas não são absolutamente independentes dos seres humanos e das ações humanas. Se os seres humanos parassem de planejar e de agir, então não haveria mais nenhum processo social. Afinal de contas, essa autonomia relativa dos processos baseia-se na vida em comum de uma pluralidade de seres humanos mais ou menos dependentes uns dos outros e que agem uns com os outros ou uns contra os outros [...]. Dessa interdependência contínua resultam permanentemente transformações de longa duração na convivência social, que nenhum ser humano planejou e que decerto também ninguém antes previu” (ELIAS, 2006, p. 31).

mensagem, mas sim a partir do momento em que ele ingressa numa rede de dependências que o relacionou aos outros sujeitos com os quais se comunica. A rede de dependências, da qual o produtor faz parte, lhe forneceu todos os esquemas práticos e perceptivos que o capacitou e o dispôs à comunicação social. Nesse sentido, a *forma*, o *conteúdo*, o *sentido* e, até mesmo, as *motivações* que levam um sujeito a produzir uma mensagem, direcionada a determinado público, *não* provém dele, enquanto *ser isolado*, mas da sua condição de *ser social*, da estrutura de dependências que ele forma com os demais. Ou seja, a emissão da mensagem *não* é a condição para o estabelecimento da comunicação, mas sim a sua consequência. *Mutatis mutandis*, tal raciocínio também nos leva a uma mudança no que concerne à percepção da inserção do sujeito receptor num processo comunicativo: o relacionamento que ele estabelece com o produtor não se dá apenas depois de receber sua mensagem. Na verdade, essa só o alcançou porque ele estava estruturalmente capacitado a recebê-la e interpretá-la. Ou seja, seu relacionamento com dado processo comunicativo é *a priori* e não *a posteriori* do recebimento de uma mensagem.

Uma última noção a ser considerada, em nosso exercício de ressignificação conceitual dos aspectos concernentes a comunicação midiática, diz respeito às *relações de poder*. Primeiramente, ao desconstruímos a ideia da mídia como um ser *sui generis*, externo aos indivíduos, para afirmarmos que ela resulta da rede de interdependências formada por esses, problematizamos, em última instância, a ilusão de uma instituição a teleguiar, de um ponto externo, o comportamento individual. Em segundo lugar, dissemos que a produção do discurso midiático não obedece à lógica racionalista, baseada na imagem de um produtor plenamente consciente e no controle do processo produtivo, mas aos princípios estruturais incorporados por esse indivíduo através de seus vários processos de socialização e que escapam ao seu controle. Correlativamente, também descartamos a possibilidade de um processo de recepção definido pelas intenções conscientes do sujeito receptor, o qual, assim como o produtor, tem seu comportamento definido disposicionalmente. Em suma, dissemos que o andamento da comunicação midiática não dependia, de forma isolada, nem do produtor nem do receptor, mas do relacionamento entre esses dois sujeitos. Ao emprendermos esse rearranjo teórico, pode parecer, à primeira vista, que apagamos a questão do poder das relações comunicacionais, mas nós apenas *deslocamos* o foco: em vez de observarmos apenas a *superfície* da comunicação, como fazem os paradigmas comunicacionais dominantes, buscando localizar o poder em alguma propriedade mobilizada intencionalmente pelos agentes comunicantes, com a finalidade de controlar os ou resistir aos demais, optamos por apreendê-lo *imerso* em suas condições de possibilidade.

Nesse sentido, a perspectiva relacional sobre o poder, sistematizada nas páginas precedentes, nos serviu de orientação. Através dela, pudemos constatar que as propriedades, às quais o olhar substancialista equivocadamente atribui uma potência intrínseca, apenas são mobilizadas no exercício do poder porque são *legitimadas* pelas relações de força que se constituem e se mantêm socialmente, ou melhor, por meio da condição de interdependência social. Em outras palavras, tais propriedades não apresentam um poder essencial que as tornam capazes de definir as relações de força. Na verdade ocorre o inverso, são essas relações que definem o *sentido*, o *valor*, a *funcionalidade*, enfim, a *potência*, daquelas propriedades. Sinteticamente, tal enfoque nos conduz a uma importante observação para a abordagem das relações de poder a partir da comunicação midiática: *o poder é exercido somente entre indivíduos interdependentes, tendo em vista que os processos de legitimação das estruturas que lhe dão sustentáculo só são possíveis nessa condição de interdependência.*

Em termos comunicacionais, isso significa que o sujeito comunicante exerce poder *apenas* sobre aqueles com os quais está socialmente conectado e que, por isso, *reconhecem* a legitimidade de sua posição e de seus recursos discursivos. Segundo Bourdieu (2010, p. 15), “o que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras”, mas fruto de uma determinada relação de interdependência social. Nesse sentido, é possível, inclusive, se descrever as bases estruturais que levam um discurso a ser crível quanto à sua legitimidade: “ele é pronunciado por um locutor legítimo, isto é, pela pessoa que convém – por oposição ao impostor”; “ele é enunciado numa situação legítima, isto é, no mercado que convém”; consequentemente, sendo direcionado “à destinatários legítimos”; e, por fim, “ele está formulado nas formas fonológicas e sintáticas legítimas [...], salvo quando pertence a definição legítima do produtor legítimo transgredir essas normas” (BOURDIEU, 1983a, p. 163). Essa descrição fundamenta a assertiva de que os recursos discursivos carregam as marcas estruturais das relações de poder em que são utilizados. Consequentemente, também nos permite sustentar a ideia da circunscrição social (*espaço de legitimidade*) dos efeitos de uma mensagem.

Este exercício de ressignificação conceitual dos elementos constituintes do processo comunicativo-midiático nos levou, sumariamente, às seguintes implicações: 1) ao invés de considerarmos superficialmente a comunicação como uma *interação* dicotômica entre as *posições* produtor e receptor, acreditamos que ela deve ser apreendida, em seu âmago, enquanto corolário da *relação* entre dois *processos sociais*, a produção e a recepção, que se desenvolvem a partir da interdependência dos sujeitos comunicantes; 2) dito isso, podemos

afirmar que não há mais razão para se pensar o fluxo informacional – do produtor ao receptor ou vice-versa – como o aspecto responsável pelo estabelecimento e definição de uma relação comunicativa. O verdadeiro sentido (*orientação e significado*) de um processo comunicativo está na condição de interdependência social que lhe permitiu a existência; 3) os produtos midiáticos (discursos) deixam de ser percebidos enquanto obras que decorrem, estruturalmente, da prática voluntária e plenamente consciente de um sujeito ou grupo em específico, sendo agora compreendidos enquanto materialização singular de um padrão social constituído, inconscientemente, por indivíduos interdependentes. Por isso, analiticamente, os produtos midiáticos passam a ser *relacionados* a uma configuração social mais ampla, o que pressupõe a consideração dos determinantes sociais, de caráter *disposicional* e *situacional*, que incidiram sobre sua produção; 4) o conceito de *poder*, no que concerne às análises comunicacionais, é deslocado de sua acepção *objetal*, enquanto algo que possa ser efetivamente mobilizado, de forma consciente, por um sujeito comunicante com o intuito de controlar os ou resistir aos demais, em direção a uma compreensão que o toma como *propriedade estrutural* da condição de interdependência social, remetendo assim às relações de força entre os sujeitos comunicantes, quase sempre, não percebidas enquanto tal, nem pelos dominantes nem pelos dominados.

2.3. Desenvolvendo uma metodologia relacional

Até o momento, realizamos um empreendimento teórico com vistas a desenvolver um pensamento capaz de evidenciar as relações que subjazem ao processo comunicativo. A ideia elisiana de interdependência social nos foi crucial nesse sentido, pois nos permitiu perceber a conexão ontológica entre os sujeitos comunicantes. Noutras palavras, pensar um sujeito conectado a outros por laços invisíveis, propiciados pela interdependência social, foi um exercício crucial para que pudéssemos perceber a trama configuracional complexa e extensa que une estruturalmente os sujeitos comunicantes para além da situação interacional comunicativa. Dessa forma, se pudéssemos fazer uma radiografia do processo comunicacional, visando perceber a estrutura que lhe sustenta, ela nos apresentaria certamente a seguinte imagem:

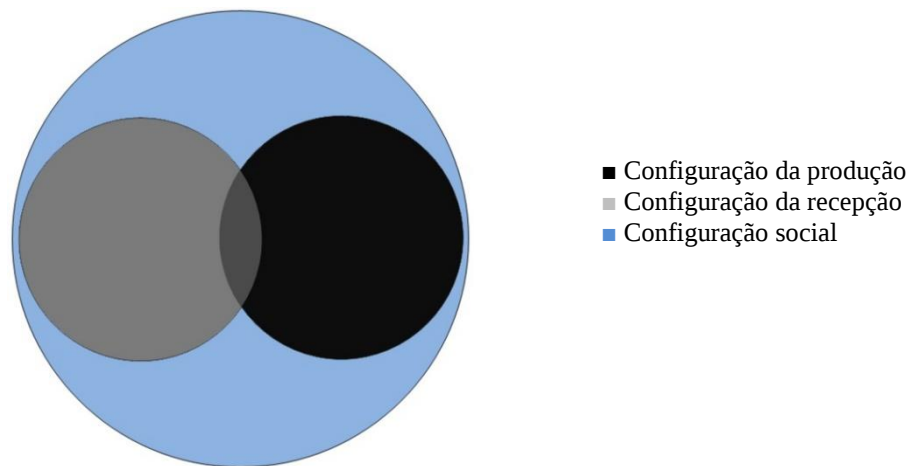


Figura 10 – Modelo da Estrutura Relacional da Comunicação

O diagrama acima aponta para as redes sociais de interdependência das quais fazem parte os sujeitos comunicantes. Assim como está exposto, tais redes podem apresentar mais ou menos pontos de cruzamento, o que indicará maior ou menor relação entre aqueles sujeitos e, conseqüentemente, maior ou menor possibilidade deles estabelecerem efetivamente uma comunicação, tendo em vista que é devido à condição de interdependência social que se constituem repertórios disposicionais partilhados, responsáveis pela compreensão mútua entre os indivíduos. Em outras palavras, nosso modelo está apto a observar e apreender tanto as *convergências* quanto as *divergências* configuracionais entre os processos de produção e recepção, que definem o estabelecimento e a orientação da comunicação midiática: a convergência indica a existência de esquemas práticos e perceptivos em comum entre os sujeitos produtores e receptores, decorrentes de processos de socialização similares, que geram acordo entre eles; a divergência configuracional assinala a possibilidade de discordância ou desentendimento entre os sujeitos comunicantes justamente porque esses, devido a alguma especificidade de seus contextos sociais, podem apresentar esquemas práticos e perceptivos discrepantes. Importa acrescentar que a indicação, no referido diagrama, de uma configuração social mais ampla tem por objetivo nos levar a perceber a existência de redes de interdependência que escapam aos limites seja da produção seja da recepção midiática, mas que podem vir a se entrelaçar com esses espaços sociais, reconfigurando-os e, assim, modificando o processo comunicativo estabelecido entre eles.

Nesse momento, surge uma pergunta fundamental: metodologicamente, como podemos alcançar e apreender as convergências e divergências configuracionais concernentes ao processo comunicativo-midiático? Ou, o que dá no mesmo, qual o recurso que nos permite perceber as *relações* que subjazem à comunicação? Como já dissemos, as redes sociais de

interdependência imprimem, física e psiquicamente, em cada um dos indivíduos nelas envolvidos, um caráter social, ou seja, um complexo de disposições a agir, a pensar e a sentir que os relaciona uns aos outros justamente por ser partilhado. Assim, se existe alguma semelhança entre os repertórios disposicionais dos sujeitos comunicantes, certamente esses fazem parte da mesma estrutura social. Dito isso, conclui-se, evidentemente, que a apreensão da relação estrutural entre tais sujeitos se dá por meio da observação de suas disposições.

No entanto, levando em consideração que as disposições sociais “nunca são diretamente observadas pelo pesquisador”, pois “elas são inobserváveis enquanto tal” (LAHIRE, 2002, p. 54), resta-nos explicitar a forma como podemos empiricamente visualizá-las e abordá-las. Atentemos, então, para a seguinte solução metodológica, amplamente sistematizada no pensamento bourdieusiano: considerando que elas estão “no princípio” das ações, pensamentos e sentimentos dos indivíduos, podemos dizer que as disposições sociais podem ser reconstruídas e, assim, observadas através das *práticas* que motiva (*praxiologia*). Mas é de fundamental importância, no que diz respeito à coerência teórica dessa solução metodológica, que atentemos para a seguinte consideração:

A noção de disposição supõe que seja possível observar uma *série* de comportamentos, atitudes e práticas que seja coerente; ela proíbe pensar na possibilidade de deduzir uma disposição a partir do registro ou da observação de apenas um acontecimento. A ocorrência única, ocasional, de um comportamento não permite, em nenhum caso, que se fale de disposição para agir, sentir ou pensar dessa ou daquela maneira. A noção de disposição contém, portanto, a ideia de recorrência, de repetição relativa, de série ou de classe de acontecimentos, de práticas... (LAHIRE, 2004, p. 27)

Ou seja, as práticas devem ser sistematicamente observadas por um período de tempo mais ou menos longo de modo que seja possível a constatação de padrões comportamentais relativamente recorrentes que, devido a essa recorrência, podem ser relacionados a alguma orientação disposicional. Aqui, interessa observar que o pesquisador pode abordar as práticas dos indivíduos tanto de maneira direta, através da observação *in loco*, quanto indiretamente, por meio das variadas formas de interrogatório científico e levantamento documental. Todavia, pondera Lahire (2002, p. 201), “se a observação direta dos comportamentos ainda é o método mais pertinente, raramente ela é inteiramente possível à medida que ‘seguir’ um ator em situações diferentes de sua vida é uma tarefa ao mesmo tempo pesada e deontologicamente problemática”. De toda forma, as entrevistas e questionários ou mesmo o trabalho sobre arquivos textuais ou audiovisuais podem ser bastante reveladores se o pesquisador for sensível às variadas formas de materialização das práticas sociais. Especificamente sobre as entrevistas, Lahire (2004, p. 22-23) ressalta que, “embora seja

suficientemente consciente para nos descrever o que faz, o ator não tem consciência das determinações internas e externas que o levaram a agir como agiu, a pensar como pensou, a sentir como sentiu...”. Por isso, o pesquisador deve orientar suas entrevistas de modo a obter *relatos de práticas* e não as justificativas dos sujeitos para seus comportamentos. Esse olhar praxiológico deve ser aplicado, da mesma forma, no levantamento e análise de documentos: a intenção é alcançar as práticas.

Constatada a recorrência de certo comportamento como o resultado de determinada orientação disposicional, é fundamental que se correlacione a disposição encontrada às estruturas sociais constituintes das situações que a desencadeiam para que, assim, possa-se evidenciar sua procedência social – isto é, a “cumplicidade ontológica” entre estruturas subjetivas e estruturas objetivas. Para que tal correlação seja feita de modo mais ou menos seguro torna-se necessário perscrutar, inclusive, as experiências já vivenciadas pelo indivíduo nos mais variados espaços sociais a fim de alcançarmos o processo de formação do seu aparato disposicional.

Em síntese, chegamos ao programa básico, sistematizado por Lahire (2002, p. 54), para a reconstrução das disposições sociais: 1) “a descrição (ou reconstrução) das práticas” com base em seus aspectos recorrentes; 2) “a descrição (ou a reconstrução) das situações nas quais essas práticas desenvolveram-se”, a partir da interrogação acerca das suas propriedades estruturais (*área de práticas* – trabalho, escola, igreja... –, *tipo de interação* – laboral, escolar, religiosa... –, *posição social do indivíduo* – empregado, professor, padre...); e 3) “a reconstrução dos elementos julgados importantes da história (itinerário, biografia, trajetória, etc.) do praticante” e que estão relacionados às práticas em questão.

Quando aplicado, especificamente, à compreensão das relações que subjazem a determinado processo comunicativo-midiático, é importante frisar que esse programa de reconstrução disposicional tem como base os comportamentos e situações que direta ou indiretamente se relacionam seja com a produção seja com a recepção da mensagem posta em circulação. Isso porque as disposições que interessam ser apreendidas são precisamente aquelas, e *somente* aquelas, que possibilitam, dificultam ou mesmo impedem a efetivação de uma determinada comunicação. Dessa forma, queremos deixar claro que as disposições reconstruídas, durante a análise de um processo comunicativo, de maneira nenhuma refletem plenamente todo complexo disposicional dos sujeitos comunicantes nem, muito menos, podem garantir que em todos os âmbitos sociais, para além da situação comunicacional analisada, tais sujeitos apresentem uma plena relação ou total desconexão entre si.

Resumidamente, o método relacional de abordagem da comunicação midiática pode ser descrito da seguinte forma: 1) tendo em vista que os *processos comunicativos* se sustentam nas redes de interdependência social, tratamos seu estabelecimento e orientação segundo a *lógica da convergência e da divergência configuracionais* entre as instâncias da produção e da recepção de mensagens; 2) as *disposições* dos sujeitos comunicantes são utilizadas como *instrumento de apreensão* dessa lógica configuracional; 3) tais disposições são acessadas por meio da *observação dos comportamentos* que elas desencadeiam segundo os requerimentos situacionais.

2.3.1. Aplicando a abordagem relacional: estudo-piloto sobre a produção e recepção de telenovela

Objetivando demonstrar o funcionamento da abordagem teórico-metodológica relacional em uma pesquisa empírica, de modo a evidenciar algumas de suas potencialidades explicativas, desenvolvemos um *estudo-piloto* acerca do processo comunicativo estabelecido entre produtores e receptores de telenovela. Antes de mais nada, é fundamental enfatizar que, dado os limites de tamanho e o propósito demonstrativo dessa pesquisa, a abordagem relacional apresentada logo acima não foi aplicada em sua totalidade, sendo descurada a reconstrução das disposições dos sujeitos comunicantes nos moldes propostos pelos sociólogos disposicionalistas (Bourdieu e Lahire). No entanto, tendo em vista nosso interesse em evidenciar as relações estabelecidas entre aqueles sujeitos a partir das estruturas sociais que lhes são incorporadas, já que é esse o recurso que nos permite verificar até que ponto eles partilham as mesmas redes de interdependência social, operacionalizamos o conceito de disposição aos limites de nosso estudo de modo que pudéssemos alcançar não estritamente disposições, mas certas *categorias* ou *lógicas* ou *modos de percepção, pensamento e sentimento*, ancoradas em certas experiências sociais, que podem indicar certo aparato disposicional. Em suma, não estaremos comprovando, mas apenas *sinalizando* a possível derivação disposicional das percepções, pensamentos e sentimentos que orientaram o comportamento comunicacional dos sujeitos de nossa pesquisa.

As análises que serão realizadas nos próximos capítulos acerca da produção e recepção novelescas foram delimitadas, respectivamente, ao processo de criação da telenovela *Fina Estampa*, veiculada pela TV Globo, e ao processo receptivo dessa narrativa junto a sete sujeitos-receptores, ao mesmo tempo distintos e semelhantes entre si a depender dos aspectos considerados – gênero, idade, religião, nível educacional, classe socioeconômica, etc. –, sendo todos eles habitantes da cidade de Campina Grande, Estado da Paraíba. Importa ressaltar que

aqueles aspectos diferenciadores dos sujeitos, que se estabelecem enquanto categorias importantes do ponto de vista sociológico, não foram problematizadas enquanto tal já que, nessa pesquisa, não se pretendeu discutir as desigualdades sociais. Ao abordar tais aspectos diferenciadores dos sujeitos, tivemos apenas a intenção de indicar que as experiências individuais, as quais estão na base dos modos de percepção, pensamento e sentimento que orientaram os sujeitos em seus comportamentos comunicacionais, foram vivenciadas a partir de certos espaços e posições sociais que devem ser analiticamente considerados tendo em vista serem as condições materiais a partir das quais se definiram aqueles modos de percepção, pensamento e sentimento.

Sobre a delimitação do objeto a ser analisado, cabem algumas justificativas. No que diz respeito à seleção da telenovela *Fina Estampa*, essa possuía algumas características que a tornaram um bom objeto de estudo: 1) além de ser um exemplar do gênero televisivo de maior alcance e penetração na sociedade brasileira, ainda foi veiculada pela emissora (TV Globo) de maior popularidade do país e na faixa horária (21h) de maior audiência em nível nacional; 2) sendo um tipo de narrativa de longa duração, aquela telenovela favoreceu a observação prolongada das práticas relacionadas tanto à sua produção quanto à sua recepção – fator primordial à apreensão segura das orientações comportamentais dos sujeitos comunicantes; 3) a fim de evitar a perda de dados cruciais devido à ação do tempo, preferimos estudar um processo comunicativo presente. Dessa forma, *Fina Estampa* foi selecionada porque era a telenovela que estava sendo transmitida no período reservado à pesquisa de campo – tal narrativa foi transmitida de 22 de agosto de 2011 a 23 de março de 2012. Já a seleção dos sujeitos receptores obedeceu aos seguintes critérios: 1) tendo em vista a relação temporal entre o desenvolvimento da pesquisa e a coleta de dados por pessoa, como também o fato desta pesquisa empírica ser um estudo-piloto de caráter qualitativo que busca apenas demonstrar algumas potencialidades de nossa abordagem teórico-metodológica, optamos por compor o espaço da recepção com apenas sete indivíduos; 2) por ser esse um grupo pequeno, buscamos obter tanto uma *variação* social significativa nessa amostra, objetivando alcançar uma boa diversidade de comportamentos sociais, quanto certa *uniformidade*, para que pudéssemos estabelecer, posteriormente, algumas comparações entre os sujeitos pesquisados; 3) por estarmos interessados em apreender as estruturas que relacionavam os sujeitos-receptores à telenovela pesquisada, tais sujeitos deveriam demonstrar *naturalmente* interesse por essa narrativa. Consequentemente, foi pré-requisito à sua seleção que eles já estivessem acompanhando a obra *Fina Estampa*. Por isso, deixamos para selecioná-los após o início dessa narrativa; 4) considerando que nosso estudo de recepção pressupunha a inserção do

pesquisador no ambiente doméstico dos indivíduos pesquisados a fim de realizar entrevistas longas e em profundidade sobre sua vida pessoal, era necessário que tais indivíduos manifestassem algum grau de confiança em relação aquele pesquisador, assim esse não podia lhes ser um total desconhecido. Dessa forma, foi de total importância que entre o pesquisador e os pesquisados houvesse a *mediação* de certos indivíduos que fizessem parte dos contatos pessoais de ambos. Nesse sentido, podemos dizer que os sujeitos selecionados ao estudo de recepção foram familiares de amigos, conhecidos de parentes, amigos de amigos, etc.

Algumas questões básicas de teor empírico nortearam nossa imersão no campo estudado. Acerca do processo produtivo, perguntamo-nos: como se dá a construção da realidade exibida numa telenovela? Em que medida a produção da realidade novelesca se vincula à produção da realidade social como um todo? Que tipo de influência o público tem sobre o processo produtivo de uma telenovela? No que concerne ao momento da recepção, surgiram as seguintes perguntas: como se processa o consumo de telenovelas? Que tipo de relação os indivíduos mantêm com o discurso novelesco? Os indivíduos se mostram sempre abertos às realidades novelescas, mesmo que essas se distanciem ou mesmo entrem em contradição com a realidade a qual estão acostumados? Quais as possibilidades de influência da telenovela sobre o comportamento de seu público?

Buscando responder tais questões de acordo com o método relacional já proposto, nós abordamos a produção e a recepção do discurso novelesco da seguinte forma: em relação à produção, voltamos o nosso olhar às atividades de concepção e realização da telenovela *Fina Estampa*. Assim sendo, focamos sobre os principais sujeitos envolvidos no processo criativo, buscando perceber as interações que eles estabeleceram entre si, suas práticas e, principalmente, as lógicas de percepção, pensamento e sentimento que os orientaram na criação dos variados aspectos concernentes à realidade da referida telenovela. Na medida do possível, procuramos verificar também as experiências sociais daqueles sujeitos que estão na base dessas lógicas que os guiaram em seus processos criativos; quanto à recepção da telenovela *Fina Estampa*, buscamos perceber as formas como os sujeitos se posicionavam em relação às variadas situações apresentadas por essa narrativa e quais eram as suas concepções acerca dos temas e personagens exibidos. Com isso, nossa intenção foi alcançar as lógicas de percepção, pensamento e sentimento que estavam norteando os posicionamentos individuais. Assim como fizemos em relação aos produtores, também verificamos quais as experiências sociais dos receptores que estão na base daquelas lógicas a partir das quais eles interpretaram o discurso novelesco.

Tendo em vista que nosso foco recaiu, especificamente, sobre o processo comunicativo estabelecido entre os produtores e receptores da telenovela *Fina Estampa*, os temas, a partir dos quais verificamos as orientações comportamentais daqueles sujeitos, foram sendo estabelecidos ao passo que iam sendo tratados no enredo dessa narrativa e se mostravam relevantes aos olhos dos receptores. Ou seja, eles não foram definidos *a priori*, pois sua seleção dependia do desenrolar do processo comunicativo analisado. Dito isso, fica claro que a importância de tais temas em nossa pesquisa foi secundária, pois eles apenas nos serviram como meio de alcançar as estruturas que orientaram o comportamento dos sujeitos comunicantes no referido processo comunicativo e que estão na base das relações estabelecidas entre eles. Por essa razão, todos os temas foram tratados conjuntamente, sem nenhuma discriminação de ordem de importância nem visando qualquer categorização sociológica. Enfim, segue abaixo uma lista dos temas que surgiram durante a pesquisa na medida em que iam sendo desenvolvidos no enredo da telenovela *Fina Estampa* e se mostrando significativos frente aos receptores:

Temas que se destacaram durante o processo comunicativo estabelecido entre produtores e receptores da telenovela <i>Fina Estampa</i>⁴²	
<i>Temas</i>	<i>Descrição</i>
<i>Relação pais-filhos</i>	O foco foi a característica hierárquica dessa relação familiar. Destacaram-se, nesse sentido, as relações entre os personagens Griselda e Antenor, Dagmar e Leandro, e Baltazar e Solange, respectivamente, pais e filhos.
<i>Aborto</i>	Tema tratado através dos personagens Patrícia e Antenor, os quais vivenciaram a difícil situação de uma gravidez precoce. Essa circunstância gerou um dilema, a saber: dar ou não continuidade a essa gravidez.
<i>Maternidade e fertilização in vitro</i>	Essa temática surgiu no seguinte contexto: a personagem Esther sonhava em ser mãe, mas tanto ela quanto seu marido eram inférteis. Por isso, ela recorreu a fertilização <i>in vitro</i> , utilizando material genético alheio, proveniente de doação.
<i>Misticismo</i>	Tema relacionado às personagens Dona Zilá, uma senhora de ares místicos que manipulava ervas com o propósito de desenvolver cosméticos naturais, e Luana, uma garota de programa que possuía o dom da premonição e da incorporação.
<i>Homossexualidade</i>	Questão abordada através do personagem Crodoaldo, o qual sofria com certas atitudes discriminatórias em seu cotidiano.
<i>Autoritarismo versus flexibilidade na criação de uma criança</i>	Essa problemática surgiu a partir de uma determinada trama que enfocava a postura autoritária de uma avó (Celina) em relação ao seu neto (Pedro Jorge).
<i>Importância da educação formal</i>	Tal assunto veio à tona através da personagem Solange, cujo interesse pelo <i>funk</i> se dava em detrimento de seu desenvolvimento escolar.
<i>Emancipação da mulher e sua inserção no mercado de trabalho</i>	Esse ponto estava relacionado, principalmente, à condição de vida das personagens Griselda e Vilma, as quais exerciam profissões outrora predominantemente da alçada masculina.

⁴² Interessante observar que os temas listados, em certa medida, coincidiram com os que foram apontados como sendo os mais relevantes no contexto da telenovela *Fina Estampa* pelo Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (Obitel), voltado ao monitoramento e análise da produção, audiência e repercussão sociocultural da ficção televisiva na América Latina e na Península Ibérica. Cf. LOPES, Maria Immacolata V.; OROZCO, Gómez (coord). *Memória social e ficção televisiva em países ibero-americanos*: anuário Obitel 2013. Porto Alegre: Sulina, 2013.

<i>Temas (cont.)</i>	<i>Descrição (cont.)</i>
<i>Relações amorosas</i>	O foco foi o romantismo que atravessava o relacionamento marital de Esther e Paulo.
<i>Disputa pela guarda de menores</i>	Verificou-se esse tema em dois momentos: 1) disputa pela guarda de Pedro Jorge entre seus avôs maternos (Celina e Henrique) e sua tia paterna (Danielle); 2) disputa pelo direito de guarda de uma criança, resultado de fertilização <i>in vitro</i> , entre as personagens Esther e Beatriz, respectivamente, donatária e doadora do óvulo que gerou aquela criança.
<i>Violência doméstica e familiar contra a mulher</i>	Tema discutido através da personagem Celeste, a qual sofria constantemente agressões de seu marido Baltazar.
<i>Importância dos esportes no reajustamento social de jovens</i>	O esporte foi abordado como um fator importante no processo de recuperação e reajustamento social do personagem Leandro, o qual havia se encaminhado pela via do crime e da prostituição.
<i>Diferenças de classe</i>	No âmbito dessa temática, sobressaiu o caso do personagem Antenor, sujeito pertencente a uma família de classe baixa que, devido ao seu convívio com pessoas de classe alta na universidade particular em que cursava medicina como bolsista, tentou esconder, por vergonha, sua real condição financeira de todos com os quais se relacionava nessa universidade.
<i>Mobilidade e ascensão social</i>	Essa questão surgiu através da personagem Griselda, a qual viu sua vida transformada após ganhar na loteria.

Procedimento para construção dos dados

A abordagem relacional, aqui proposta, demandou um conjunto de procedimentos metódicos que nos ajudou tanto na *delimitação* quanto na *coleta* dos dados. Nesse sentido, segue abaixo a forma como estruturamos, em termos de ferramentas metodológicas, tanto a pesquisa de produção quanto a de recepção, referentes à telenovela *Fina Estampa*.

1) Pesquisa de produção: A composição do banco de dados, com informações referentes às condições e às práticas que regem a realização da telenovela supracitada, foi realizada através dos seguintes procedimentos:

- Levantamento documental → Esse foi efetivado por quatro vias: a) compilação de todos os capítulos exibidos da obra *Fina Estampa*. Por um lado, tal recurso nos possibilitou o retorno sobre essa narrativa sempre que algum de seus aspectos se mostrava relevante à compreensão da relação entre os sujeitos comunicantes e, portanto, precisava ser minuciosamente compreendido. Por outro lado, a posse de tal arquivo viabilizou a reexibição de certas cenas daquela telenovela durante a realização das últimas entrevistas junto aos sujeitos receptores; b) seleção dos materiais informativos voltados à divulgação de *Fina Estampa*, tais como releases, sinopses e demais publicações que poderiam ser encontradas tanto no site oficial dessa telenovela quanto no blog pessoal de seu autor, Aguinaldo Silva; c) levantamento das entrevistas concedidas pelos produtores de *Fina Estampa* a diversos meios de comunicação;

d) reunião de trabalhos enciclopédicos sobre a teledramaturgia brasileira, os quais foram utilizados de modo a complementar ou mesmo suprir a falta de certas informações concernentes ao processo produtivo de uma telenovela.

- Observação não participante → Foi realizada uma visita aos estúdios da Central Globo de Produção com vistas a observar o processo produtivo das telenovelas. Por estarmos imergindo num contexto institucional de uma empresa de comunicação, nosso acesso as suas dependências foi bastante limitado, justamente para que seu normal funcionamento fosse mantido. Nessa situação, o caminho metodológico possível para a coleta de dados foi a observação não participante, ou seja, uma abordagem com o mínimo de interferência possível do pesquisador no campo pesquisado. Assim, assumimos a postura do “espectador atento”, como diz Richardson (2009, p. 260), procurando ver e registrar o máximo possível de ocorrências que se mostrassem, de alguma forma, relevantes ao nosso trabalho. Para garantir que aspectos importantes não passassem despercebidos, elaboramos um roteiro de observação, baseado nos objetivos de nossa pesquisa, que nos serviu de orientação e ajudou-nos a manter o foco.

- Entrevista semiestruturada → Durante nossa permanência na Central Globo de Produção, a profissional de relações públicas, que nos acompanhou durante toda a visita, concedeu-nos uma longa e fecunda entrevista – cerca de 1h30min –, de caráter semiestruturado, que nos forneceu informações cruciais acerca do processo produtivo novelesco. Optamos por esse tipo de entrevista por dois motivos: primeiramente, porque o tempo disponível para o diálogo era bastante curto, então certo direcionamento temático se fez necessário com vistas a otimizar a coleta de informações; em segundo lugar, porque já tínhamos definido os aspectos gerais da produção novelesca que se mostravam relevantes para a nossa pesquisa, ou seja, os assuntos já estavam postos, cabendo-nos apenas explorá-los e compreendê-los. No que diz respeito à seleção dos profissionais a serem entrevistados, cabem algumas considerações: temos consciência de que o ideal seria que as entrevistas fossem realizadas junto aos principais sujeitos responsáveis pela criação da telenovela *Fina Estampa* – autor, diretor, figurinista, cenógrafo, atores, etc. –, tendo em vista nosso interesse pela apreensão das lógicas de percepção, pensamento e sentimento que guiaram aqueles indivíduos durante a criação desse produto. No entanto, não tivemos acesso a qualquer um desses profissionais, pois estavam indisponíveis, devido as suas amplas agendas de compromissos, no momento em que realizávamos a coleta de dados no contexto da produção novelesca. Felizmente, essa carência foi razoavelmente suprida através do levantamento documental, o qual nos levou a certas publicações que continham entrevistas, depoimentos, biografias, etc., referentes àqueles

profissionais. Com isso, tivemos acesso a suas trajetórias de vida, práticas e percepções, informações essas que nos permitiram compreender algumas de suas orientações comportamentais no processo produtivo de *Fina Estampa*.

2) *Pesquisa de recepção*: Esta etapa consistiu, basicamente, na realização de uma série de entrevistas junto a sete indivíduos – uma média de cinco entrevistas por pessoa⁴³ –, almejando apreender as lógicas de percepção, pensamento e sentimento que guiaram seus comportamentos em relação à telenovela supracitada. Tendo em vista nosso objetivo de alcançar as estruturas sociais que estão na base do processo receptivo, as questões aplicadas foram construídas, seguindo a orientação de Junqueira (2009), de modo a impulsionar os sujeitos receptores pesquisados a relacionarem sua realidade cotidiana à realidade ficcional de *Fina Estampa*. As entrevistas foram realizadas em diversos momentos durante o período de transmissão dessa telenovela de modo que pudéssemos acompanhar a evolução dos comportamentos individuais em relação ao desenrolar do enredo novelesco. Entre a primeira e a última entrevista, houve uma gradação quanto aos níveis de profundidade e especificidade dos questionamentos empregados. Nosso intuito, dessa forma, foi deixar que, nos primeiros encontros, os entrevistados evidenciassem, com o mínimo de direcionamento possível por parte do pesquisador, os aspectos que lhes chamavam a atenção na narrativa de *Fina Estampa* para que, em seguida, fossemos aprofundando, nos encontros subsequentes, a compreensão sobre o que tornava esses aspectos relevantes aos olhos daqueles sujeitos. Essa postura metodológica se justifica dado nosso interesse em alcançar, com algum nível de precisão, as percepções dos sujeitos-receptores que determinaram sua relação com a referida telenovela. Nesse sentido, foram aplicados três tipos de entrevistas qualitativas:

- Entrevista não estruturada → Como já indicamos, esse tipo de entrevista nos serviu como um meio de alcançar os aspectos de *Fina Estampa* que mais despertaram o interesse e o envolvimento dos sujeitos receptores. Buscávamos, com isso, localizar os pontos centrais que definiam a *relação* desses sujeitos com aquela telenovela e que, por isso, nos serviriam enquanto base temática para a estruturação das demais entrevistas. Nesse sentido, seguimos a experiência de pesquisa já estabelecida que aponta-nos para o fato de que entrevistas não estruturadas podem ser realizadas “como sondagem para elaboração de roteiros semiestruturados ou questionários estruturados” (DUARTE, 2012, p. 65).

⁴³ Embora tenhamos planejado cinco sessões de entrevistas, com uma média de 1h30min cada, por sujeito pesquisado, a baixa disponibilidade de tempo de alguns entrevistados nos levou a agendar mais alguns encontros com esses a fim de concluir certos blocos de questões.

- Entrevistas semiestruturadas em profundidade → Foram elaborados três planos de entrevista com distintos direcionamentos: a) o primeiro deles tinha como propósito nos fazer imergir mais profundamente nas percepções dos entrevistados acerca de certos aspectos de *Fina Estampa* que eles próprios nos apontaram como relevantes durante as entrevistas não estruturadas. Visando verificar em que medida essa atribuição de relevância refletia experiências pessoais, solicitamos que os entrevistados nos citassem exemplos relacionados a situações e pessoas do seu cotidiano que lhes suscitavam sentimentos similares àqueles que foram despertados quando do contato com as representações novelescas. Em síntese, nosso movimento investigativo, com essa entrevista, se deu no seguinte sentido: dos comportamentos individuais frente à referida telenovela às experiências cotidianas que lhes forneciam as bases; b) o segundo plano foi estruturado tematicamente de acordo com as informações coletadas através das entrevistas anteriores, tendo como principal objetivo perscrutar, com maior profundidade, os processos de socialização através dos quais os indivíduos desenvolveram as lógicas de percepção, pensamento e sentimento que estavam orientando seus comportamentos frente à *Fina Estampa*. Nesse sentido, as questões, dessa nova etapa de entrevistas, giraram em torno das experiências familiares, escolares, laborais, religiosas, culturais, etc., vividas por cada um dos entrevistados. Vale ressaltar que tais questões foram postas de tal maneira que os sujeitos foram compelidos, em seus relatos, a estabelecerem comparações, sempre que possível, entre suas experiências pessoais e os acontecimentos ficcionais de *Fina Estampa*. Dito isso, podemos dizer que, nesse instante, o movimento investigativo partiu das experiências cotidianas em direção aos comportamentos individuais em relação àquela telenovela; c) o terceiro, e último, plano de entrevista teve três objetivos: primeiro, captar os posicionamentos finais dos receptores em torno dos desfechos de *Fina Estampa*; segundo, recapitular alguns dos pontos dessa narrativa que mais se destacaram entre os receptores, visando checar se algum aspecto de seus posicionamentos havia passado despercebido – tal recapitulação foi realizada por meio da reexibição das cenas em questão, o que nos possibilitou, inclusive, ver a reação emocional dos entrevistados frente àquelas situações e personagens que tanto lhes despertaram a atenção⁴⁴; e, por fim, confirmar as correlações que estabelecemos entre os comportamentos dos sujeitos comunicantes e suas experiências nos mais variados espaços sociais. Assim, o movimento investigativo realizado nesse momento das entrevistas foi o de confirmação das relações entre

⁴⁴ No âmbito dos estudos de recepção, o emprego de vídeos, com cenas das telenovelas pesquisadas, durante o desenvolvimento de entrevistas pode ser constatado, por exemplo, nos trabalhos de Junqueira (2009) e de Lopes, Borelli e Resende (2002).

as experiências sociais dos sujeitos pesquisados e suas percepções acerca da telenovela *Fina Estampa*.

- Entrevista estruturada → Ao final da pesquisa de recepção, aplicamos um questionário voltado à coleta de dados mais *objetivos*, concernentes a certas características do entrevistado (sexo, idade, estado civil, situação econômica, preferências culturais, etc.) e de seu meio social (especificamente em relação à sua estrutura familiar), que nos ajudariam a enquadrar melhor os dados *subjetivos* colhidos durante as entrevistas anteriores.

Apesar de nenhum dos procedimentos clássicos de *observação* (participante e não participante) ter sido aplicado, de maneira sistemática, no contexto da pesquisa de recepção, não podemos dizer que esse tipo de olhar sobre o campo tenha sido completamente descartado no levantamento de dados. Em diversas ocasiões, tivemos oportunidade de observar o *cotidiano* (familiar, laboral, escolar...) dos sujeitos pesquisados, suas *interações sociais* (conversas informais com familiares, amigos, clientes...), seus *comportamentos* em variadas situações (refeições, atividades profissionais e de lazer, encontros sociais...). Essa *observação informal* contribuiu para reforçar ou problematizar algumas de nossas percepções sobre as orientações comportamentais dos sujeitos pesquisados, as quais vinham sendo investigadas a partir dos dados colhidos nas entrevistas qualitativas, e possibilitou, conseqüentemente, o desenvolvimento de análises mais precisas e com certa margem de segurança.

Procedimento para análise dos dados

Finalizadas as pesquisas de produção e de recepção, partimos para o *tratamento e análise* dos dados coletados: primeiramente, sistematizamos as informações acerca dos sujeitos comunicantes sob a forma de *imagens sociológicas*⁴⁵, traçando uma correlação entre as lógicas de percepção, pensamento e sentimento que os guiaram em seus comportamentos no processo comunicativo analisado e algumas de suas experiências sociais, as quais foram alcançadas através de levantamento documental – no caso dos produtores de *Fina Estampa* – e de um complexo de entrevistas – no caso dos receptores da referida telenovela; em seguida, desenvolvemos uma *comparação estrutural* entre as percepções dos receptores, que orientaram seus posicionamentos frente à realidade novelesca, e a dos produtores, que os

⁴⁵ Essas *imagens sociológicas* foram inspiradas nos *retratos sociológicos* de Lahire (2004; 2006). No entanto, diferentemente desse autor, não nos propusemos, como já foi dito, a reconstruir as disposições sociais dos sujeitos comunicantes, mas apenas *sinálizá-las* ao buscarmos alcançar as bases sociais de certas lógicas de percepção, pensamento e sentimento que orientaram o comportamento daqueles sujeitos nos processos de produção e recepção da telenovela *Fina Estampa*.

guiaram na construção das situações e tipos humanos que compõem a história de *Fina Estampa*, buscando apreender concordâncias e discordâncias entre elas. Ao passo que relacionamos as percepções dos sujeitos às suas experiências sociais em variados espaços de socialização, aquelas concordâncias e discordâncias perceptivas nos levaram a alcançar as convergências e divergências entre as redes de interdependência social (*configurações*) de que fazem parte aqueles sujeitos. Com isso, chegamos ao âmago das relações comunicacionais. Os próximos capítulos se destinam justamente a exposição dessas análises.

3. A PRODUÇÃO NOVELESCA SOB A ÓTICA RELACIONAL: EM FOCO A OBRA *FINA ESTAMPA*

No domínio dos estudos comunicacionais, são poucas as investidas dos pesquisadores em relação à compreensão do processo produtivo que propicia a emergência de um produto cultural-midiático. Muito já foi escrito acerca do conteúdo das mensagens midiaticamente veiculadas e sobre as formas como essas são apropriadas e influenciam o comportamento dos sujeitos que as consomem. No entanto, pouco se discutiu sobre as *relações sociais* e as *práticas* envolvidas na produção cultural em um contexto de mídia. Ademais, dentre os escassos estudos já realizados nesse sentido, encontram-se análises que se limitam a traçar, explícita ou implicitamente, uma analogia entre a produção cultural-midiática e a produção industrial – os estudos frankfurtianos, acerca da indústria cultural, são um ótimo exemplo nesse sentido. Tal analogia se sustenta no pressuposto de que existe uma *lógica racionalista* a atravessar todos os processos sociais nas modernas sociedades capitalistas, inclusive aqueles que se dão no âmbito cultural. Assim, pensando nos termos da produção fabril, marcada pela acentuada *divisão do trabalho* e pela *padronização das atividades produtivas*, sistematização essa que visa o *controle racional* de todo o processo produtivo, recorrentemente vem-se compreender a produção cultural-midiática a partir desse mesmo enquadramento racionalista. Com efeito, *sensações*, *sentimentos* e *emoções* são totalmente descurados das análises, já que, para o pensamento social ainda dominante, tais aspectos foram suprimidos pela racionalidade que atravessa a produção cultural moderna.

Dito isso, é possível se afirmar que uma das principais implicações dessa abordagem racionalista para a compreensão da produção cultural, especialmente a midiática, concerne à definição da relação estabelecida entre o sujeito e a sua criação: estando o processo produtivo guiado pela lógica puramente racional não haveria espaço para uma atividade sentimentalmente motivada. Ou seja, a experiência pessoal dos sujeitos, suas inclinações afetivas, seus gostos, suas crenças, não teriam qualquer impacto/determinação sobre o processo de produção, considerado fragmentado e sistematicamente controlado ao ponto da completa *alienação* dos sujeitos envolvidos – os marxistas frankfurtianos diriam: “o indivíduo não se reconhece no produto de seu trabalho”. Consequentemente, tal raciocínio leva, em última instância, à percepção de que esse produto perdeu seu caráter plenamente humano, tendo em vista que se trata de um objeto *pré-moldado*, cujo princípio constitutivo se *autonomizou* em relação às práticas e experiências intersubjetivas dos sujeitos, passando a sustentar-se numa lógica sistêmica *sobre-humana*.

Ainda que consideremos o esquema industrial, aplicado às análises dos processos de produção cultural, válido no que diz respeito à evidenciação das hierarquias (*sistema de posições*) que atravessam o processo produtivo – tornando perceptível, dessa forma, a existência de uma estrutura organizacional, com seus diversos níveis decisórios –, como também sua contribuição quanto à delimitação de certas práticas institucionalizadas que nos permite alcançar certos *hábitos de produção*, sua apropriação essencialmente racionalista 1) impede que se alcancem os motores do comportamento individual para além da motivação racional; 2) bloqueia a visão em relação às marcas, deixadas nos produtos culturais, que apontam para uma experiência social plural, intensamente emocional, que escapa ao espaço institucional do sistema de produção; e 3), por fim, ao partir das relações sociais institucionalmente estabelecidas segundo os princípios da máxima eficiência produtiva, a análise racionalista, baseando-se no esquema industrial, fica no nível superficial da interação social, perdendo de vista a complexidade da *interdependência* entre seres humanos que, de fato, nos permite pensar sujeitos *em relação*: as relações humanas, as quais determinam o processo de produção cultural, se definem não com base na superficialidade de uma interação fabril, mas naquilo que permite a existência, inclusive, dessa situação interativa, a saber, a condição de *interdependência social*, em todos os aspectos – *físicos* e *emocionais* – da vida humana, que dá existência às conexões entre os sujeitos, tanto no *nível interno* (personalidade-subjetividade) *quanto externo* (institucionalidade-objetividade).

3.1. A estrutura da produção novelesca e seu problemático enquadramento racionalista

Seguindo a lógica da produção industrial de mercadorias, as análises que comumente são realizadas acerca do processo produtivo das telenovelas brasileiras têm apontado para a existência de certa divisão do trabalho que, de forma simplificada, apresentando somente seus principais elementos funcionais no que se refere à esfera criativa⁴⁶ – justamente aqueles que

⁴⁶ Excetuando, assim, os elementos predominantemente técnicos, tais como: *assistente de direção* – faz a ligação entre as equipes de produção e de direção; *assistente de estúdio* – comunica as orientações do diretor às equipes de estúdio; *coordenador de produção* – administra o horário e fluxo dos atores e funciona como elo entre a base da produção e o set; *cenotécnico* – monta os cenários; *continuista* – registra os mínimos detalhes de uma cena, quando essa precisa ser gravada em momentos distintos, visando garantir a sua continuidade; *cameraman* – operador de câmera; etc. Para maiores detalhes sobre tais elementos e outros que compõem o quadro técnico da produção de uma telenovela, cf. MEMÓRIA GLOBO. Como são feitas as novelas e minisséries. In. _____. *Guia ilustrado TV Globo: Novelas e minisséries*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010, p. 7-31 e ALENCAR, Mauro. Como a história sai do papel e vira imagem. In. _____. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004, p. 68-87.

concernem aos níveis de maior poder decisório quanto à forma e ao conteúdo de uma telenovela –, está organizada da seguinte forma:

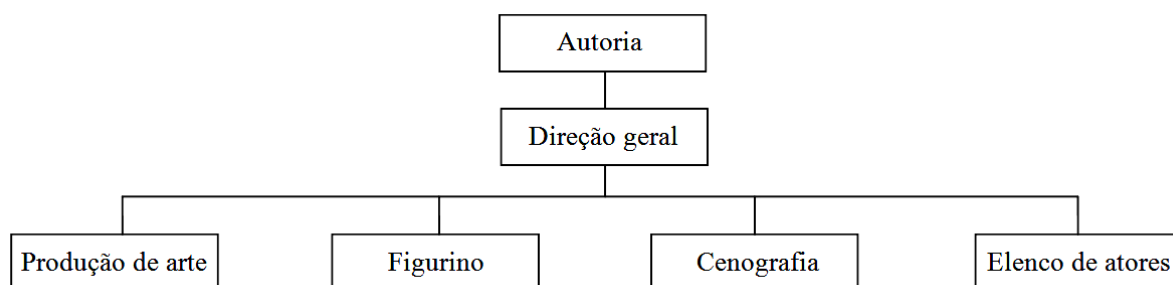


Figura 11 – Organograma simplificado do processo criativo da telenovela brasileira⁴⁷

Segundo o organograma traçado acima, o ponto de início da produção novelesca é a elaboração de uma sinopse por um ou mais **autores**: o texto sinóptico é um breve relato, de caráter generalista, que define 1) o eixo central de uma história (trama principal); 2) alguns desenvolvimentos que lhe são paralelos (tramas secundárias); 3) além de apresentar a caracterização de cada um dos personagens, que estarão presentes no enredo novelesco, no que diz respeito a traços de personalidade, comportamentos, vestimentas, origem socioeconômica, etc.; o que pode implicar 4) uma prévia definição estética dos figurinos e cenários que circundam tais personagens. Apesar de apontar a sinopse enquanto obra de um autor, Alencar (2004, p. 71-72), pensando em termos industriais, ressalta que, em se tratando da subsequente produção dos roteiros, essa se dá de forma coletiva: “os autores trabalham em equipes”. Dessa forma, para além do processo de criação, cabe aos autores também “gerenciar as equipes formadas por coautores, delegando tarefas de acordo com a escaleta, que é o planejamento da ação dramática ao longo dos capítulos. Em reuniões periódicas, o autor define junto com a equipe os próximos acontecimentos da novela e distribui as tarefas”⁴⁸. De

⁴⁷ Esse organograma foi deduzido, em grande medida, das análises realizadas por Alencar (2004, p. 68-87) e por Ortiz, Borelli e Ramos (1991, p. 111-182), mas também está fortemente ancorado na exposição esquemática do processo produtivo das telenovelas da TV Globo que se encontra em Memória Globo (2010, p. 7-31). Além do mais, em nossa visita à Central Globo de Produção (CGP), pudemos constatar, através de observação *in loco*, essa mesma estruturação da produção novelesca. Mas aqui cabe uma ressalva: diferentemente do entendimento racionalista, que vê nessa estrutura apenas uma divisão mecânica do trabalho de produção, sistemicamente controlada com vistas a otimização do processo produtivo, preferimos encará-la como uma *configuração* das relações sociais de produção capaz de evidenciar o grau de implicação de cada um dos produtores na definição, do produto final, quanto a sua forma e ao seu conteúdo.

⁴⁸ Importa frisar que a estrutura organizacional no contexto da autoria pode apresentar mais variações. De acordo com o Guia Ilustrado TV Globo, produzido pelo projeto Memória Globo (2010, p. 10-11), “a espinha dorsal da novela é feita pelo autor, já na sinopse, antes que ela comece a ser produzida. A partir daí, cada um tem um modo de trabalhar: uns preferem fazer a escaleta e o texto final, deixando a criação dos diálogos por conta dos colaboradores; outros preferem orientar um colaborador a fazer a escaleta, sobrando tempo para trabalhar em mais diálogos. Há, ainda, os que fazem um pouco de cada tarefa; os que simplesmente preferem trabalhar sozinhos; e os que dispensam todo o planejamento e criam todo o capítulo a partir da folha em branco. As possibilidades são infinitas”.

fato, Aguinaldo Silva – autor da produção *Fina Estampa*, objeto de nosso estudo – confirma essa informação ao expor detalhadamente como tem se dado, nesses últimos anos, o processo de escrita dos roteiros de suas telenovelas, que geralmente conta com uma equipe de **coescritores** e/ou **colaboradores**:

Eu sou o cabeça, organizo tudo. A cada 15 dias, nós nos reunimos e bolamos tramas para dois blocos de seis capítulos, ou seja, para duas semanas. Todo mundo fala, todo mundo discute, e isso é registrado num gravadorzinho. Quando acaba a reunião, ouço a gravação durante um dia inteiro, até ficar íntimo de tudo que se falou. Depois, começo a escaletar o capítulo. A escaleta, que geralmente tem de sete a dez páginas, é o capítulo já dividido em cenas, completinho, sem diálogos. Cada cena vem descrita, às vezes até com uma ou duas falas que eu considere essenciais. Uma vez pronta a escaleta, já com as cenas numeradas, eu distribuo as cenas entre os colaboradores. Cada um recebe a sua parte, com uma cópia da escaleta, e começa a escrever. Um deles é encarregado de recolher todas as cenas e juntá-las no capítulo. Temos, assim, uma primeira versão do capítulo, que geralmente fica enorme. Os primeiros seis capítulos escritos chegam para mim quando já estou escaletando os seis seguintes. Leio, corto violentamente [...] e dou uma pincelada de texto final. Faço isso com extrema liberdade, o que fica estabelecido desde o começo^{49 50}.

Quando o processo produtivo de uma telenovela é encarado sob o prisma da produção industrial, tende-se a supervalorizar seu aspecto racional. Nesse sentido, além de atravessar a conformação da sinopse – vista enquanto exposição padronizada dos elementos cruciais ao início do processo produtivo novelesco –, e a estrutura organizacional de produção dos roteiros – com sua divisão funcional do trabalho autoral (autor, coautor e colaboradores) –, a racionalidade também é apontada como fator determinante no que diz respeito à composição estrutural da narrativa novelesca: enfatiza-se que o enredo de uma telenovela é estruturado segundo certo padrão narrativo, baseando-se no pressuposto de que os produtos da indústria cultural estão ancorados numa fórmula já consagrada, institucionalmente determinada, cujas variações são apenas superficiais. É nesse sentido que segue a análise de Ortiz, Borelli e Ramos (1991, p. 131), os quais partem da seguinte constatação: “os novelistas são unânimes em dizer que existe uma ‘fórmula’ para se escrever uma novela. ‘Receita eterna’ que, desde as novelas radiofônicas, tematizam o amor, ódio, ciúmes”. Com isso, eles concluem: “a narrativa

⁴⁹ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEMÓRIA GLOBO. *Autores: histórias da teledramaturgia* – Livro 1. São Paulo: Globo, 2008, p. 74.

⁵⁰ O novelista Walter Negrão nos oferece uma descrição similar no que diz respeito à organização do processo criativo no âmbito da autoria: “nos reunimos com uma equipe de autores e colaboradores, de 15 em 15 dias, para uma reunião de criação, na qual tudo pode ser dito [...]. A função do autor titular é peneirar tudo aquilo que é pensado na reunião, o que de bom ele acredita que exista e o que é mais adequado para aquele tipo de novela”. Palestra de Walter Negrão, publicada em NEGRÃO, Walter. O processo de criação da telenovela. In. LOPES, Maria Immacolata V. (org.). *Telenovela: Internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004, p. 212.

da telenovela possui um passado onde diversas soluções dramáticas foram tentadas com êxito: suspense, filhos separados dos pais, desencontros amorosos, infidelidades, traições, etc.”.

Essa racionalidade industrial, predominante no processo de produção novelesca, também é assinalada por Távola (1996) em sua análise crítica acerca do “período mercadológico” da telenovela brasileira. Segundo esse autor, “tanto o roteiro quanto a direção passaram a ser feitos por equipes e dentro de ritmos industriais cada vez mais exigentes” (p. 100-101). Tal industrialização, que define a produção contemporânea de telenovelas, marcada pela intensa especialização, desenvolvimento técnico e “fórmulas de êxito”, “determinou excessiva frieza profissional” e “necessidade acerba de conquista da audiência majoritária” (p. 103). Dessa forma, tamanho é o peso outorgado à racionalidade no processo produtivo de uma telenovela que essa passa a ser vista como um produto *totalmente* controlado e, com isso, plenamente estruturado segundo os propósitos da indústria.

Tal ênfase no aspecto racional da produção novelesca acaba por desviar o olhar daquelas que são as principais motivações a guiar o trabalho de cada um dos sujeitos envolvidos no processo criativo de uma telenovela. No que diz respeito, precisamente, à elaboração e desenvolvimento de um enredo novelesco, logo mais, quando analisarmos detalhadamente as condições criativas do autor Aguinaldo Silva, teremos a oportunidade de evidenciar que a criação de uma história se explica menos pelo seu vínculo à lógica racional de um padrão industrial e mais pelo seu necessário atrelamento às lógicas de percepção, pensamento, sentimento e ação que o autor assimilou através de suas experiências pelos mais variados espaços de socialização e que o orientam no processo conceutivo de uma narrativa novelesca.

Estando estruturada a sinopse, cabe agora ao **diretor** ordenar e conduzir as equipes de criação e produção a fim de desenvolver os aspectos concernentes à construção material da história, que fora apenas ideal e ligeiramente pincelada na sinopse. Através de reuniões criativas que congregam os principais profissionais envolvidos com a concepção de figurinos e cenografias, com a produção de arte e demais elementos concernentes à materialização dos aspectos que dão corpo à realidade ficcional, o diretor geral oferecerá, com base nos apontamentos do autor, as orientações primeiras àqueles profissionais quanto ao que se deseja em termos de composição estética e ideológica da história a ser produzida. Nesse sentido, como nos diz Alencar (2004), o diretor geral “estuda o texto, analisa o tema, os personagens e outros elementos, a fim de perceber o espírito da obra”. A partir daí, “define, em conjunto com o cenógrafo, o figurinista, o iluminador e outros técnicos, as melhores soluções, preservando a unidade da obra”. Além de coordenar esse momento criativo, o diretor também

é responsável pelas gravações em todos os seus aspectos: ele “cria, elabora e coordena a encenação, utilizando recursos técnicos e artísticos, assegurando o alcance dos objetivos” (p. 83). O olhar panóptico do diretor se dá a partir da “sala de corte”, de onde ele “controla tudo”: “comunica-se com o elenco por meio dos assistentes de estúdio e dos câmeras”; “seleciona as imagens exibidas nos monitores, escolhe a que será mostrada ao público e vê o resultado final de um corte no monitor de saída” (p. 77). Ou seja, devido a sua tão ampla atuação no processo produtivo de uma telenovela, pode-se dizer que o diretor “é [o] responsável por manter a qualidade artística e a harmonia da narrativa” (p. 82).

A constatação da grande importância do diretor no processo produtivo de uma telenovela poderia nos levar, em última instância, à descoberta de alguma marca pessoal desse profissional (suas percepções, pensamentos e sentimentos) na obra novelesca, não fosse o pensamento racionalista, focado na lógica industrial, pregar que “o papel de direção se caracteriza mais pela sua função do que pelo seu conteúdo. O importante é que o trabalho seja realizado da forma mais adequada possível, sem que se tomem muito em conta as idiossincrasias ou as inclinações estéticas das pessoas envolvidas” (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 150). Essa definição mecanicista e racionalista da prática de direção oculta toda percepção de mundo, calcada em experiências pessoais as mais diversas, que orienta tanto a interpretação do diretor em relação ao texto do autor quanto seu processo criativo durante a transformação da matéria textual em matéria imagética. Não podemos esquecer que, sendo as imagens de uma telenovela senão o resultado do enquadramento perceptivo realizado por um trabalho de direção, é possível se afirmar que vemos a telenovela, em certa medida, pelas lentes do diretor. Não à toa ser a esse atribuído, apesar da predominante orientação do autor, o tom de uma narrativa novelesca. Nesse sentido, é emblemática a fala do novelista Aguinaldo Silva: “o autor não é responsável por tudo, nem mesmo pelo tom da novela, que é dado pelo diretor. Às vezes, o autor está pensando numa história seríssima e sai uma comédia, porque o diretor achou que era assim”⁵¹. Dessa forma, nunca poderíamos pensar o diretor como mera engrenagem – mesmo que considerada uma das principais –, cuja função seria apenas garantir a harmonia do processo de produção.

Após as primeiras reuniões, todos os profissionais do setor criativo, já de posse das informações gerais, concernentes aos perfis dos personagens e às ambientações da história, que foram explicitadas na sinopse, precisam agora destrinchá-las, apurá-las, de modo a transformar um superficial esboço em matéria complexa, corporificada em pessoas, lugares,

⁵¹ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEMÓRIA GLOBO. Autores. Op. cit., p. 79.

situações, tempos... Trata-se, nesse momento, do desenvolvimento de pesquisas, por cada um dos setores de criação, visando ampliar as informações acerca da realidade que irá ser representada no enredo novelesco. Em se tratando do **produtor de arte**, esse tem uma mirada mais geral, pois se preocupa com toda ambientação da história a ser contada, considerando a época, as circunstâncias sociais e condições econômicas nas quais cada um dos personagens está inserido. Assim, de maneira abrangente, ele “efetua as pesquisas sobre cenários, figurinos, decoração, adereços, costumes, comportamentos, linguagem, entre outros”, tornando “disponíveis os materiais específicos dos personagens e demais itens de cena para as gravações” (ALENCAR, 2004, p. 84-85).

Para que possamos visualizar melhor a atuação de tal profissional, tomemos como exemplo o trabalho realizado pela produtora de arte Denise Garrido no processo de composição de um dos ambientes da telenovela *Fina Estampa*, o “Quiosque do Álvaro”. O ponto de partida para o trabalho daquela produtora foi a seguinte descrição presente na sinopse⁵² da supracitada produção ficcional: “um ponto da praia da Barra da Tijuca, mais próximo ao Quebra-Mar, parou nos anos 70. É que ali está o ‘Quiosque do Álvaro’, um carismático ‘maluco beleza’. Todos os dias, ele e a mulher Zambeze chegam bem cedo e cumprimentam os principais frequentadores do *point*: o sol e o mar”; sobre o perfil dos donos do referido estabelecimento comercial, o casal Álvaro e Zambeze, o texto sinóptico ainda acrescenta que se trata de pessoas adeptas de um estilo de “vida zen” – reforçando essa imagem, interessa comentar que, anexado ao quiosque, Zambeze mantém uma tenda de massagem. Com base nesse panorama, Denise Garrido elaborou, através de suas pesquisas e observações, a seguinte composição visual: “criamos um clima pensando no estilo de vida do casal; é uma mistura de Califórnia, Santa Fé e Woodstock. Eles são viajados, por isso há objetos trazidos de todo o mundo no cenário”⁵³. Tais objetos remetem tanto a estética hippie quanto aos ícones budistas, os quais formam a base das crenças daquele casal. Enfim, trata-se aí de uma imagem que é fruto de uma determinada noção do que seja a “vida zen” e que fora construída a partir de uma série de associações, as quais revelam, em última instância, o repertório de experiências do produtor e, conseqüentemente, a sua percepção de mundo.

⁵² Sempre que nos referirmos à sinopse de *Fina Estampa*, trata-se de parte do conteúdo presente no material de divulgação dessa telenovela, produzido na época de seu lançamento, e que foi disponibilizado, em forma de *press kit*, para os meios de comunicação. Nesse material, constam os seguintes tópicos: sinopse; ficha técnica; bastidores – com informações acerca do processo produtivo; e entrevistas – realizadas com o autor Aguinaldo Silva e com o diretor Wolf Maya. Cf. Sinopse. **Press Kit – Fina Estampa**. Central Globo de Comunicação (CGCOM), 2011.

⁵³ Fala de Denise Garrido. In. **Revista Fina Estampa**. Central Globo de Comunicação (CGCOM), 2011, p. 25. Disponível em: <http://especial.revista.redeglobo.globo.com/fina_estampa/>. Acesso em: 04 abr. 2012.

Como é possível se perceber, distante de um processo mecânico de produção industrial, no qual o profissional, à imagem de um autômato, se limita a um movimento técnico voltado à junção de elementos pré-fabricados, aquele processo de composição é completamente guiado por um olhar que se constituiu com base numa experiência ampla e diversificada que fora alcançada seja por meios *formais*, como as pesquisas metodologicamente orientadas, seja *informais*, através de uma vivência cotidiana atravessada por uma multiplicidade de sujeitos e situações. Dessa forma, mais do que reproduzir fielmente os comandos de uma dada sinopse e de um diretor, o produtor de arte os interpreta a partir de suas próprias referências. Sendo essas, em última instância, o fator determinante em seu processo criativo. Há vida para além da maquinaria!

Vejamos, ainda, mais um exemplo do trabalho de criação realizado pela produção de arte. Visando compor os lares de Griselda e Celeste, personagens descritas na sinopse de *Fina Estampa* como pertencentes à classe de baixa renda, a produtora Denise Garrido pintou, em alguns de seus aspectos, a seguinte imagem de uma residência popular: “*necessariamente as peças não combinam entre si. Você vai ter louças descasadas. Você vai ter a toalha de banho que não é necessariamente um conjunto. [...] Não é todo mundo com a mesa bonita, com a cama toda arrumada o tempo inteiro*”. Além disso, aquela produtora ainda enfatiza que, no processo de criação, toma-se “*muito cuidado com esses lugares mais simples pra não ficar uma coisa muito falsa, muito distante da realidade de quem tá vendo*”⁵⁴. Tal preocupação em construir uma imagem verossímil indica que a descrição feita, acerca de certos aspectos característicos de uma residência popular, está certamente ancorada na percepção que Denise Garrido tem sobre o estilo de vida das pessoas pertencentes às classes de baixa renda. Percepção essa que, provavelmente, se constituiu através do contato pessoal, direto ou indireto, que aquela produtora manteve com o universo popular, o que nos leva a compreender o tom de plena segurança que ela manifesta quando afirma o caráter real da imagem que fora construída em *Fina Estampa*: “*porque é como as pessoas [das classes populares] vivem*”⁵⁵.

Apesar das informações, coletadas pela produção de arte, orientarem, em certa medida, as criações dos **cenógrafos** e **figurinistas**, esses profissionais também realizam, por sua vez, suas próprias pesquisas. Quando pensado nos termos da lógica industrial, essa relativa separação das atividades é compreendida enquanto procedimento racional empregado com vistas à otimização do processo produtivo. Segundo Ortiz, Borelli e Ramos (1991, p.

⁵⁴ Fala de Denise Garrido (vídeo). In. **Revista Fina Estampa**. Op. cit., p. 06.

⁵⁵ Idem.

152), a telenovela é produzida segundo certo padrão de racionalidade, visando alcançar a sua máxima rentabilidade. “O resultado, no entanto, é uma segmentação das tarefas, que isola as partes que a executam, o todo escapando das mãos daqueles que, em algum momento, de alguma maneira, contribuíram para produzi-lo”.

Levado a todas as suas implicações, essa análise se mostra bastante problemática, pois tende a recair sempre na ideia da alienação do sujeito em relação ao produto de seu trabalho. Se existe, por um lado, certa divisão do trabalho – fato esse que ficou patente durante nossa observação *in loco* do processo produtivo das telenovelas da TV Globo –, por outro, podemos dizer que é ainda mais notório o diálogo frequente entre todas as partes envolvidas: as reuniões entre autores e coescritores⁵⁶, entre autores e diretores⁵⁷, entre diretores e atores⁵⁸, entre diretores e equipes de produção, etc., são exemplos da emergência de um *espaço dialógico* que permite a troca de ideias entre os profissionais responsáveis por cada aspecto da produção de uma telenovela, fazendo com que todos se envolvam, em alguma medida, com a obra novelesca como um todo. Nesse sentido, importa ressaltar que tal espaço dialógico não está necessariamente pautado por uma ideologia comum. Na verdade, o que se constata é uma *pluralidade* de perspectivas, algumas concordantes e outras discordantes, que tendem, em última instância, a *sintetizar-se*, de maneira complexa, no produto telenovela.

Renata Dultra⁵⁹, relações públicas da TV Globo, ao discorrer sobre as pesquisas que foram realizadas, por cada setor produtivo, para a composição do produto *Fina Estampa*, diz-nos: “cada área tem um estudo. Elas são divididas... elas são áreas divididas. Não existe um estudo pra tudo. Cada área estuda sua área”. Dessa forma, em relação “a parte de cenografia, ela vai fazer um estudo para ver como é que será a cidade cenográfica”. Tomando como exemplo a Olegário Maciel – uma das localidades na qual se desenvolve a trama da telenovela supracitada –, Renata Dultra nos diz: o cenógrafo “vai tirar foto... ele vai

⁵⁶ Em seu site oficial, Aguinaldo comenta sobre uma reunião que teve com Maria Elisa Berredo, coescritora de *Fina Estampa*: “de manhã, depois de horas de trabalho em ‘Fina Estampa’, tive uma longa reunião via skype [programa de computador voltado à comunicação, em tempo real, entre sujeitos através da internet] com Maria Elisa Berredo sobre os rumos da novela”. Postagem de Aguinaldo. In. **Aguinaldo Silva Digital**. 06 maio 2011. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=2846>>. Acesso em: 24 dez. 2012

⁵⁷ Vejamos o seguinte comentário de Aguinaldo sobre uma reunião que teve com Wolf Maya, diretor de *Fina Estampa*: “[Wolf Maya] esteve na minha casa na sexta-feira para juntos fecharmos, de uma vez por todas [...], o elenco de ‘Fina Estampa’”. Postagem de Aguinaldo. In. **Aguinaldo Silva Digital**. 06 maio 2011. Op. Cit.

⁵⁸ Comentando sobre as reuniões que teve com os atores de *Fina Estampa* com vistas à leitura em grupo dos capítulos dessa telenovela, o diretor Wolf Maya nos revela: “nossas reuniões são muito produtivas e um ajuda na construção do personagem do outro. É uma parceria completa”. Fala de Wolf Maia. In. *Fina Estampa*: equipe da novela se encontra em reunião descontraída. Novelas. Novidades. **Rede Globo**. 03 jun. 2011. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/novidades/novelas/noticia/2011/06/equipe-da-proxima-novela-das-nove-se-encontra-em-reuniao-descontraida.html>>. Acesso em: 03 jun. 2011

⁵⁹ Todas as falas de Renata Dultra, que serão citadas em nossa pesquisa, procedem da entrevista que ela nos concedeu em 03 abr. 2012, durante a visita que realizamos a Central Globo de Produção (CGP).

ver como é que é a arquitetura do lugar, ver o que ele pode reproduzir. A igreja [Paróquia São Francisco de Paula], por exemplo, ele reproduziu porque é a parte mais notória que existe no final da Olegário Maciel... para que dê mais realidade”⁶⁰. De fato, o diretor de arte Mário Monteiro, comentando sobre o trabalho de pesquisa realizado em parceria com o cenógrafo Maurício Rohlf, revela: *“fotografamos e fizemos um levantamento completo da rua [Olegário Maciel], de ponto a ponto, para analisar bem as suas características*”⁶¹.

Interessa observar que, para a criação dos cenários – assim como para todo o processo criativo voltado à elaboração das ambientações e caracterizações – é de fundamental importância que a sinopse traga uma definição apurada do perfil dos personagens que neles circularão. Dessa forma, o cenógrafo faz uma interpretação do texto sinóptico, dos traços gerais que esse propõe para cada personagem, e prepara uma cenografia que lhes seja correspondente. Nesse sentido, tomemos como exemplo o trabalho realizado para a composição da residência da personagem Celeste, descrita na sinopse como sendo uma mulher romântica que “largou o sonho de ser professora para casar-se”. No entanto, ao invés de um casamento feliz, aquela personagem vive um relacionamento conturbado com um marido que sempre lhe trata com muita agressividade. Mesmo apresentando uma condição de vida humilde, ela não trabalha, devido ao ciúme excessivo de seu companheiro, voltando-se inteiramente aos cuidados com o seu lar, com a sua família. Com base nessa descrição sinóptica, os profissionais responsáveis pela cenografia realizaram a seguinte composição: *“ela [Celeste] idealiza uma família e montou uma casa romântica seguindo este sonho. Trabalhei em cima disso, usando tons clarinhos e móveis antigos, como se a Celeste tivesse herdado muita coisa. O sofá é do tipo popular, que ela forrou muitas vezes. Nada ali foi planejado, mas é bem cuidado*”, descreve o cenógrafo Claudio Duque⁶².

O recurso a pesquisas também é verificado no âmbito da elaboração de figurinos. Nas palavras de Renata Dultra: *“ele [o figurinista] vai pesquisar o que era utilizado naquela época, se era utilizado anágua se não era, quais as roupas que [as pessoas] estão usando*”. Nesse processo de pesquisa, “documentos, livros, filmes, revistas, jornais, sites, álbuns de fotografia, instituições de pesquisa e mesmo entrevistas com pessoas relacionadas ao tema da

⁶⁰ Segundo o Guia Ilustrado TV Globo (MEMÓRIA GLOBO, 2010, p. 18), “alcançar a verossimilhança não significa copiar fielmente determinado espaço. Mesmo quando se trata de cidades e bairros reais, um dos maiores objetivos é, independentemente da época, criar uma ambientação que remeta à atmosfera do local onde se passa a narrativa. Como a cidade cenográfica é uma pequena amostra de um universo maior, os cenógrafos, a partir de várias pesquisas, pinçam as referências mais interessantes e concentram essas inspirações lado a lado”.

⁶¹ Fala de Mário Monteiro. In. Subindo as paredes... – Bastidores. **Press Kit – Fina Estampa**. Op. cit.

⁶² Fala de Claudio Duque. In. **Revista de Decoração**: as salas das novelas. Central Globo de Comunicação (CGCOM), 2011. p. 23. Disponível em: <http://especial.revista.redeglobo.globo.com/decoracao/salas_das_novelas/>. Acesso em: 04 abr. 2012.

história são fontes de referência corriqueiras” (MEMÓRIA GLOBO, 2007, p. 94). Mais que o cenógrafo, o figurinista necessita conhecer em pormenores o perfil de cada um dos personagens, justamente porque seu vestuário e caracterização devem corresponder perfeitamente a sua personalidade. É precisamente isso o que nos diz a figurinista Beth Filipecki: “*para vestir um personagem é preciso conhecer o seu perfil, sua função na trama, idade e estilo de vida, assim como a performance do ator que vai interpretá-lo*”⁶³. De fato, no processo de elaboração do figurino de Zambeze, personagem presente na telenovela *Fina Estampa*, a compreensão de seu modo de vida foi de fundamental importância para que se pudesse alcançar um vestuário que lhe fosse condizente. Como descreve Beth Filipecki, “*a Zambeze sai da praia e vai trabalhar. Depois, precisa fazer compras, atender seus clientes na tenda de massagem, gerenciar sua pousada*”⁶⁴. Baseando-se nessa imagem, aquela figurinista desenvolveu, juntamente com sua equipe, um figurino bastante versátil: um grande lenço que pode se transformar em diferentes modelos de roupa – um vestido, uma saia, uma blusa, uma canga, dentre outros –, dependendo da forma como seja amarrado. Justificando essa ideia, Beth Filipecki ressalta que se trata de “*um personagem que pede essa versatilidade, esse despojamento, assim como qualquer mulher que tenha a vida agitada*”⁶⁵.

Por fim, no processo criativo de uma telenovela, temos também o trabalho desenvolvido pelos *atores* que são os responsáveis diretos pela corporificação dos personagens. Esses, num primeiro momento, são apenas descrições superficiais numa sinopse, e, por isso, precisam ser densamente desenvolvidos, passando a apresentar textura, expressão corporal, voz... Tudo isso só é possível através de um trabalho de atuação. Alencar (2004, p. 81-82), seguindo a lógica racionalista, diz que “os atores criam, interpretam e representam uma ação dramática, baseando-se, principalmente, em textos previamente concebidos por um autor, utilizando recursos vocais, corporais e emocionais para transmitir ao telespectador as ideias e as ações dramáticas propostas”. Para bem interpretar um personagem, o ator também desenvolve suas próprias pesquisas – convencionalmente chamadas de “laboratório” – sobre o tipo humano que irá incorporar, estando atento aos gestos, falas, posturas, etc., que lhe são característicos. O mesmo problema, já apontado em relação às outras instâncias criativas, acerca da superestimação do aspecto racional da produção novelesca, também se encontra nessa descrição do trabalho de composição de personagem, realizada pelo ator: se existe

⁶³ Postagem de Beth Filipecki. In. Figurino. **Beth Filipecki: Figurino & Arte para Teatro, Cinema e TV**. Disponível em: <<http://bethfilipecki.blogspot.com.br/p/minisseries.html>>. Acesso em: 04 dez. 2012.

⁶⁴ Fala de Beth Filipecki. In. Por baixo dos panos – Bastidores. **Press Kit – Fina Estampa**. Op. cit.

⁶⁵ Idem.

planejamento racional, intencionalidades, construções metódicas, há, sobretudo, relações emotivas, envolvimento sentimental, percepções calcadas em experiências pessoais, a determinar aquilo que se produz, seja um roteiro, um cenário, um figurino e/ou uma atuação. É o que veremos logo mais.

Embora a descrição racionalista acerca do processo de criação das telenovelas construa a imagem de um sistema produtivo totalmente fragmentado, que impossibilitaria aos profissionais, nele inseridos, terem um real envolvimento com o todo produzido, já que cada um, isoladamente, seria responsável por apenas uma parte do produto desenvolvido, encontramos nas palavras de Renata Dultra, relações públicas da TV Globo, uma afirmação que nos conduz no sentido contrário a essa compreensão racionalista: “*eles [os profissionais responsáveis pela criação de uma telenovela] estão todos envolvidos, sempre*”. Como já deixamos claro anteriormente, se existe certa divisão do trabalho no contexto da produção novelesca, isso não implica necessariamente nem a incomunicabilidade entre os profissionais de cada setor criativo nem, muito menos, a alienação desses profissionais em relação ao produto telenovela como um todo. Desde os primeiros passos para a realização de uma telenovela, são diversas as situações em que os principais profissionais de cada uma das áreas de criação se reúnem para discutir ideias e planejar o andamento da produção novelesca: num primeiro momento, os encontros têm como objetivo a familiarização de toda equipe criativa com a sinopse a ser executada; a partir daí, cada departamento realizará suas próprias pesquisas, com base nas orientações recebidas naqueles primeiros encontros, para que, posteriormente, voltem a se reunir com a finalidade de expor as informações coletadas e ouvir as opiniões e sugestões de cada um dos profissionais envolvidos, visando chegar-se a um consenso produtivo; também é comum a promoção de *workshops*, que contam com a participação de especialistas, com a finalidade de criar uma linguagem comum que sirva de referência a toda equipe no que diz respeito ao ambiente que envolve a telenovela. Nas palavras de Renata Dultra:

*Cada novela, que a gente faz aqui, tem uma minipalestra. Então, vêm todos os autores, toda a produção, os figurinistas, o pessoal da cidade cenográfica, todo mundo, para conhecer um pouquinho do que vai ser aquela novela. [...] Então, a mesma coisa com Fina Estampa. Eles [os profissionais envolvidos na criação da telenovela] vão tendo um workshop para saber como é que vai ser mais ou menos a história, o contexto...*⁶⁶

⁶⁶ O Guia Ilustrado TV Globo (MEMÓRIA GLOBO, 2010, p. 22) corrobora essa informação ao expor que, “quando se trata de obter um conhecimento pertinente ao produto, são realizadas palestras [...]. Os temas podem ser os mais diversos, como a cultura de determinado país, aulas de etiqueta de uma época ou até assuntos como mitologia, gastronomia e filosofia”.

Assim, fica evidente que não existe uma separação estanque entre os profissionais que atuam na produção novelesca, mas uma relação simbiótica entre eles. Ou seja, há claramente uma condição de *interdependência* entre os diversos produtores de uma dada telenovela, todos interferindo, em diferentes medidas, no processo global de criação e realização de uma determinada história. De toda forma, é importante ressaltar que esse processo interacional, apesar de complexificar a ideia superficial de uma produção industrial de telenovelas, baseada na lógica da máxima racionalização do trabalho, ainda pouco nos revela sobre os determinantes fundamentais do processo criativo: as lógicas de percepção, pensamento, sentimento e ação que estão calcadas nas mais diversas experiências de vida dos produtores. É precisamente a apreensão de tais lógicas que nos permitem alcançar, em última instância, a *relação* primordial estabelecida entre os sujeitos envolvidos num processo produtivo. Relação essa que se sustenta, justamente, na partilha de referenciais, provenientes de experiências em comum.

Assim, visando evidenciar os determinantes fundamentais (lógicas perceptivas e práticas) que incidem sobre a criação de uma narrativa novelesca, esmiuçaremos brevemente os seguintes processos criativos: 1) a concepção de figurinos – imergindo na prática dos figurinistas; 2) a construção de personagens – através do trabalho de composição realizado pelos atores; e, por fim, 3) a elaboração do enredo novelesco – esmiuçando a atividade do novelista. Em se tratando desse último processo, ainda realizaremos uma *imagem sociológica* de Aguinaldo Silva, com o intuito de apreender, em pormenores, os determinantes cruciais que incidiram tanto na sua formação como autor de telenovelas quanto no seu processo criativo referente à produção *Fina Estampa*, objeto do nosso estudo.

3.2. Produzindo figurinos: como o imaginário social dá forma aos tecidos

Como já aludimos anteriormente, o principal problema de uma perspectiva analítica que superestima a racionalidade das práticas é, precisamente, perder de vista que essas são em muito determinadas por fatores que escapam à razão. Assim, pensando em termos industriais a produção de uma telenovela, o pesquisador deixa escapar o aspecto crucial para um entendimento mais acurado do processo criativo que culmina nesse produto cultural: o fato de que a atividade de criação está, essencialmente, atravessada por valores, sentimentos, emoções, crenças, aptidões, hábitos, que resistem a qualquer controle racional, inclusive os de ordem econômica. Mais que isso, baseando-se na noção de indústria, o pesquisador tende a explicar qualquer recorrência de padrões criativos apelando à ideia de um amplo predomínio

da lógica racionalista, que se utilizaria da padronização visando à diminuição de custos em prol da maximização dos lucros. Nesse sentido, ele não consegue perceber que a permanência de certos padrões se explica muito mais pela lógica disposicional (hábito), que gere as práticas humanas, do que por uma razão instrumental supercontroladora.

O processo de criação dos figurinos de uma telenovela, quando focalizado pela perspectiva que se guia pela lógica racionalista, é reduzido ao cumprimento de expedientes prefixados: a partir do *delineamento sinóptico das características gerais dos personagens*, elaborado pelo autor da produção novelesca, e do subsequente *planejamento do processo produtivo*, orquestrado pelo diretor geral, o figurinista executa, a partir de técnicas padronizadas, *a realização dos vestuários*. Esse ordenamento simplista emerge porque normalmente se encaram, de forma superficial, descrições como a seguinte: “o fato é que ele [o figurino] é ditado pelo texto da história e pela maneira como o diretor resolve realizá-la, além de atender às especificidades técnicas e estéticas do veículo televisivo, que tem dimensões, proporções e códigos visuais próprios, fatores determinantes para a criação” (MEMÓRIA GLOBO, 2007, p. 15). Tomar tal descrição como resposta a pergunta “como são criados os figurinos?” é privilegiar o esquematismo em detrimento das reais condições dum processo criativo. Diante de dados como esse, cabe ao pesquisador buscar apurá-los, não apenas por um viés racionalista, mas principalmente disposicionalista, questionando as motivações, as lógicas de percepção, pensamento, sentimento e ação 1) que levaram o autor a conceber determinada caracterização para um dado personagem; 2) que embasaram as interpretações e o trabalho do diretor em relação ao texto novelesco; e 3) que definiram as variadas formas de apropriação das imagens textuais, presentes na sinopse, pelos figurinistas e as inspirações desses profissionais no processo de composição dos croquis de um dado vestuário. Seguindo por esse caminho metodológico, percebemos que existem os seguintes fatores a incidir no processo de concepção de figurinos: *hábitos de produção* – que se institucionalizaram no contexto de cada atividade específica; *percepções, sentimentos e crenças individuais* – oriundas dos mais diversos espaços de socialização atravessados pelos profissionais, para além de seus espaços laborais; e *estratégias de adaptação à situação presente* – já que essa nem sempre oferece oportunidade para que certos hábitos já estabelecidos sejam mobilizados plenamente no trabalho criativo.

Quando focamos, especificamente, o trabalho realizado pelos figurinistas, percebemos que existem procedimentos-padrão – que remetem a certos hábitos profissionais – em seu processo de criação: interpretação das orientações presentes na sinopse da telenovela no que diz respeito à trama e ao perfil dos personagens; pesquisas sobre os contextos histórico,

cultural e econômico do tipo humano a ser representado com vistas a definir os tecidos, os cortes e as cores que lhe sejam espacial e temporalmente mais adequados; e, por fim, considerando o tipo físico do ator e determinados aspectos técnicos da produção, tais como a luz, o cenário e os objetos de cena⁶⁷, realiza-se a montagem da prancha de figurino⁶⁸, referente ao personagem a ser vestido, com desenhos, croquis, pinturas, colagens de fotos e imagens, amostras de tecidos, etc. – itens esses que resultaram das pesquisas realizadas (MEMÓRIA GLOBO, 2007). Esses procedimentos-padrão e todas as técnicas que lhe são concernentes foram se estabelecendo ao longo dos anos, modificando-se e aperfeiçoando-se ao passo que iam se mostrando efetivos em relação à finalidade para a qual estavam sendo empregados. Enfim, formalizou-se um *habitus* profissional, que se reproduz à medida que encontra situações que remetem aos seus contextos de origem. Em outras palavras, esse padrão não é rígido o bastante para impedir que novas possibilidades sejam tentadas, até porque ele está condicionado à efetividade de seu emprego, mas se faz forte o suficiente – pois se sustenta num histórico razoavelmente longo de práticas recorrentes – para se mostrar presente sempre que a situação atual assim o permita.

Ao lado desse *habitus* profissional, incorporado pelo sujeito durante sua prática laboral, existem também outras orientações comportamentais a interferir no processo criativo. Elas se ligam a experiências mais amplas, relacionadas aos espaços de socialização que o sujeito atravessou ao longo de sua trajetória pessoal e que estão na base das suas percepções, sentimentos e crenças acerca do mundo. Com isso, queremos dizer que, em se tratando do trabalho realizado por um figurinista, a criação de um figurino envolve mais do que a execução de técnicas e conhecimentos profissionais, ela mobiliza todo um complexo de percepções que aquele profissional assimilou durante suas experiências sociais as mais variadas: imagens referentes ao comportamento e a caracterização dos variados tipos humanos com os quais, direta ou indiretamente, manteve contato em sua vida; percepções sobre contextos e circunstâncias sociais. Tudo isso sendo acessado de acordo com a sua relevância e

⁶⁷ A consideração desses aspectos no processo de concepção de figurinos se dá a fim de evitar certas incompatibilidades técnicas. Vejamos alguns exemplos nesse sentido: 1) figurino *versus* tipo físico do ator: “de que adianta sonhar com uma diva longilínea [na hora de compor uma vestimenta] se a atriz escalada tem 1,60 metros?”; 2) figurino *versus* objetos de cena: “já imaginou se um personagem entra em cena vestindo uma roupa toda estampada e senta-se num sofá igualmente cheio de estampas? Vai dar choque! A não ser que a trama peça isso, mas aí já é uma outra história...”; 3) figurino *versus* iluminação: “o figurinista pode criar uma bela roupa branca, mas chega o diretor de fotografia e usa um filtro de luz que faz o branco virar rosa. Tudo o que ele tinha imaginado vai para o espaço!” (MEMÓRIA GLOBO, 2007, p. 113).

⁶⁸ A prancha de figurino é uma espécie de mosaico que permite uma visão panorâmica acerca da vestimenta e caracterização do personagem.

adequabilidade em relação às variadas situações que se apresentam ao figurinista durante sua atividade criativa no processo de composição de figurinos.

A figurinista Marília Carneiro nos oferece um exemplo sugestivo da maneira como estas percepções, oriundas de uma experiência social para além do espaço laboral, são mobilizadas no processo criativo de figurinos. Durante seu trabalho na série *Malu Mulher* (1979-1980), exibida pela TV Globo, aquela profissional nos conta que, para a composição do figurino e caracterização da protagonista Malu, a principal fonte de inspiração foi a sua própria vida e a das demais mulheres de sua equipe, tamanha a identificação que estabeleceram com aquele personagem. Tendo em vista que a proposta daquela série foi elaborar “um retrato da condição da mulher brasileira, mostrando as dificuldades que ela enfrenta no cotidiano” (MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 386), buscou-se compor uma protagonista que mobilizasse em torno de si aquelas questões fundamentais que atravessavam a vivência da mulher contemporânea: dificuldades no casamento; vida profissional, educação dos filhos e os conflitos de gerações que estão presentes nesse processo. Em síntese, a intenção era discutir, sobretudo, “a questão da emancipação feminina na sociedade brasileira” (p. 387). Assim, surgiu a personagem Malu, uma mulher recém-divorciada, que assumiu sozinha a manutenção de seu lar e a educação de uma filha de 12 anos. Seguindo esse perfil, “o figurino de Malu ressaltava sua personalidade batalhadora, apostando em *blazers*, calças e saias longas, trajes que, se não carregavam nos signos de sedução, também não apagavam sua feminilidade” (MEMÓRIA GLOBO, 2007, p. 233). Composta dessa maneira, Malu espelhava o modo de vestir da figurinista Marília Carneiro e de outras profissionais de sua equipe, que se viram representadas por aquela personagem. Nas palavras de Marília,

Nós, as mulheres da equipe, éramos mais ou menos da idade da Malu e estávamos passando por todos aqueles problemas: separadas, com filho pequeno pra criar, já sabendo como a vida era dura. Malu tinha uma praticidade no vestir que nós também tínhamos. Algumas coisas eu copiava da gente mesmo, como chegar em casa, botar o filho pra dormir, tirar o sapato e prender o cabelo com uma canetinha, com a blusa para fora dos jeans. Nesse momento é que ela sentava, preparava um uísque, acendia um cigarro e começava a bater à máquina. [...] Nossas vidas eram muito parecidas. Por isso eu botava muito blazer nela, jeans com blazer, vestidinho com blazer, como se ela fosse à luta como um homem. Mas era super feminina.⁶⁹

Como é possível se deduzir da descrição acima, o complexo de experiências vividas pelas figurinistas, a partir de seu status feminino, conduziram-nas a uma determinada imagem (percepção) sobre a situação da mulher na sociedade. Imagem essa que, por *analogia*, foi

⁶⁹ Fala de Marília Carneiro. In. MEMÓRIA GLOBO. *Entre tramas, rendas e fuxicos*. São Paulo: Globo, 2007, p. 233.

associada à condição de vida da personagem Malu, servindo de guia para toda sua composição visual. Em suma, podemos dizer que, desse mesmo modo, funciona todo o imaginário dos figurinistas em seu processo criativo, oferecendo as referências a partir das quais emergirão todas as suas criações.

Nesse momento, é de crucial importância se ressaltar que tal imaginário é *essencialmente* um fenômeno social: sendo as experiências socialmente partilhadas, tendo em vista à condição de interdependência social dos sujeitos, as imagens que lhes são resultantes também são partilhadas. Destarte, podemos afirmar que as representações novelescas, por estarem ancoradas nessas imagens socialmente partilhadas, nos permitem alcançar certas percepções acerca da realidade que estão incrustadas no seio social. Nesse sentido, seguem alguns exemplos sugestivos de personagens, observados na telenovela *Fina Estampa*, que nos ajudam a visualizar a forma como são socialmente representados, em termos de vestimenta e caracterização, alguns tipos humanos quanto a seus aspectos socioculturais – gênero, idade, classe social, etc. – e também em relação aos seus traços de personalidade – romântico, pragmático, sofisticado, etc.:

- **Griselda:** Essa personagem é descrita na sinopse como uma mulher de origem humilde e extremamente honesta, dedicada totalmente aos filhos, que, desde a suposta morte de seu esposo, trabalha diariamente como autônoma, visando sustentar sua família. Em seu cartão de visita, Griselda se autointitula “marido de aluguel”, fazendo referencia direta às atividades que desempenha, normalmente atribuídas ao universo masculino: serviços gerais envolvendo alvenaria, hidráulica, eletricidade, etc. Devido a todas essas responsabilidades, enquanto profissional e chefe de família, aquela personagem se tornou uma mulher prática e objetiva, sem vaidades. Com base na interpretação que Beth Filipecki, figurinista da telenovela *Fina Estampa*, fez do texto sinóptico e no trabalho que ela e sua equipe desenvolveram a partir daí, vejamos como foi feita a correlação entre certas características sociais e psicológicas de Griselda e o que se estabeleceu como sendo o figurino e a caracterização que lhe são mais adequados:

✓ “Griselda é uma mulher muito trabalhadora, sem nenhuma vaidade, porque a vida não lhe permitiu isso. Nossa inspiração foi em mulheres que trabalham em setores masculinos, que para serem respeitadas, precisam se adaptar”. Assim, “ela usa macacão de brim, cinza, com bolsos para guardar os objetos de trabalho. A pochete também lhe dá a certeza de que ela

não esquece nada. O boné cobre seu rosto, e aí tem essa androgenia do contemporâneo". E, ainda, Griselda usa *"bota de amarrar, tradicional dos homens"*⁷⁰.

✓ *"A protagonista representa a verdade, o caráter, e não está preocupada com a estampa ou com o mundo da aparência. É uma mulher guerreira, que trabalha como marido de aluguel, e precisa proteger o seu corpo. Por isso, escolhemos o algodão mais rústico – o brim"*⁷¹.

✓ *"Ela é uma pessoa popular"*. Nesse sentido, para a confecção dos figurinos, *"os tecidos são básicos, são algodões... é o linho mais pesado, é a canvas, é o brim"*⁷². E mais, como seu poder aquisitivo não permite, Griselda tem poucos uniformes de trabalho. Dessa forma, suas roupas apresentam bastante desgaste devido à ampla utilização: *"a roupa foi pintada, sofreu tratamento de lavagem, lixamentos, para mostrar que é gasta pelo uso"*⁷³.

Como podemos perceber, através das citações acima, no processo de composição do figurino de Griselda, foram considerados principalmente os seguintes aspectos em torno dessa personagem: universo laboral predominante masculino; trabalho que exige certa proteção física; sem vaidade estética; e origem humilde. Aos quais corresponderam, respectivamente, as seguintes características do figurino: estética masculinizada; roupas resistentes; tecidos rústicos; e vestimenta desgastada. Dessa forma, constata-se que, implicitamente, há certos esquemas perceptivos, guiando o processo criativo dos figurinistas, sobre o que caracteriza a masculinidade, sobre a especificidade das roupas destinadas a certos tipos de trabalhos e sobre condições de classe. Esquemas esses que nos apontam, por conseguinte, para definições sociais quanto à condição de gênero, às especificidades de um dado campo profissional e à situação econômica de certo grupo de indivíduos.

- **Maria Amália:** Segundo a sinopse, essa é *"a romântica filha caçula de Griselda"*. Nesse sentido, ela é definida como uma sonhadora que sempre acreditou em amor à primeira vista. Em termos característicos, o texto sinóptico enfatiza ainda a juventude de Maria Amália e seus traços delicados, os quais lhe conferem um ar bastante inocente. No que diz respeito ao seu trabalho, essa personagem atua como vendedora dos cosméticos naturais feitos artesanalmente por Dona Zilá, uma exímia manipuladora de ervas. Com base nessa descrição sinóptica, os figurinistas Beth Filipecki e Renaldo Machado delimitaram três aspectos notórios do perfil de Maria Amália como referencial básico para a concepção de seu figurino,

⁷⁰ Fala de Beth Filipecki. In. BETH Filipecki destaca o colorido e a modernidade no figurino de Fina Estampa. Estilo. **Fina Estampa**. 12 ago. 2011. Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa/Estilo/noticia/2011/08/beth-filipecki-destaca-o-colorido-e-modernidade-no-figurino-de-fina-estampa.html>>. Acesso em: 31 out. 2012.

⁷¹ Fala de Beth Filipecki. In. **Revista Fina Estampa**. Op. cit., p. 04.

⁷² Fala de Beth Filipecki (vídeo). In. **Revista Fina Estampa**. Op. cit., p. 03.

⁷³ Fala de Beth Filipecki. In. BETH Filipecki destaca o colorido... Op. cit.

a saber, sua juventude, seu romantismo e seu trabalho: nas palavras de Beth⁷⁴, “*a Amália tem um jeitinho romântico e gosto por produtos naturais que cuidam da beleza*”, “*essas características estão expressas em seu guarda-roupa*”. Dessa forma, em relação ao aspecto juvenil da personagem, ele é evidenciado através de um vestuário marcado por peças, tais como: “*shortinhos, vestidos curtos, camisetas e saias*”. Já seu romantismo é destacado através da utilização de “*tecidos leves e de algodão em cores vivas e estampas florais*”. Por Maria Amália trabalhar com produtos naturais, os figurinistas quiseram imprimir em seu figurino certo tom naturalista utilizando de tecidos à base de algodão colorido, motivos florais e elementos artesanais: “*o telespectador verá na roupa do personagem esse posicionamento, essas interferências politicamente corretas*”, enfatiza Renaldo Machado⁷⁵.

O romantismo, que se atribui à personalidade da personagem Maria Amália, define-se pelo que Giddens (1993) chamou de *amor romântico*, o qual apresenta, em síntese, as seguintes características: traço marcadamente feminino; ênfase na inocência; crença no “amor à primeira vista” e no “par perfeito”; associação com o casamento e a maternidade. Em termos de composição estética para um vestuário, existe um padrão social a relacionar, metaforicamente, aqueles aspectos do romantismo à leveza e ao tom claro dos tecidos, aos cortes e modelagens que primam pela discrição na evidênciação do corpo. E mais, o imaginário social, que nutre essa composição, parte de uma determinada concepção romântica acerca da postura feminina: a mulher é concebida como um ser frágil, puro e sentimental – ao passo que o homem é relacionado à fortaleza e ao comportamento mais racional –, sendo tais características relacionadas a certos padrões estético-comportamentais que devem, necessariamente, ser seguidos de modo a manter aquela imagem. Por isso, ao ser descrita como romântica, a personagem Maria Amália foi imediatamente visualizada, pelos figurinistas, vestindo roupas com aspecto “leve” tanto no que concerne à cor quanto à textura.

Já no que concerne ao aspecto jovial do figurino daquela personagem, ele se sustenta numa diferenciação social baseada na faixa etária dos sujeitos: associado a cada idade, existe um padrão comportamental ao qual está atrelada uma determinada composição estética. Nesse sentido, especificamente em relação aos jovens, plenos em vigor corporal e marcados pela inocência pueril, atribui-se contemporaneamente uma vestimenta econômica em suas dimensões – o que deixa seus corpos relativamente à amostra – e elaborada com tecidos

⁷⁴ Fala de Beth Filipecki. In. AMADURECIDA, Amália adota blazers e casaquinhos para o guarda-roupa. Estilo. **Fina Estampa**. 01 jan. 2012. Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa/Estilo/noticia/2012/01/amadurecida-amalia-adota-blazers-e-casaquinhos-para-o-guarda-roupa.html>>. Acesso em: 31 out. 2012

⁷⁵ Fala de Renaldo Machado. In. Por baixo dos panos – Bastidores. **Press Kit – Fina Estampa**. Op. cit.

estampados ou que seguem uma paleta de cores bastante variada – remetendo a certa imoderação comportamental, frequentemente observada entre os jovens⁷⁶. Assim, é possível se compreender o trabalho dos figurinistas Beth Filipecki e Renaldo Machado quando compuseram o figurino da jovem Maria Amália à base de shortinhos, vestidos curtos, camisetas e saias.

- **Tereza Cristina:** Nascida numa família extremamente tradicional da elite econômica carioca, essa personagem sempre ostentou um estilo de vida bastante oneroso: “herdeira da fortuna dos pais, a socialite ocupa seu tempo com as mais requintadas formas de gastar dinheiro”. Além dessa informação, a sinopse da telenovela *Fina Estampa* descreve Tereza Cristina como uma pessoa de personalidade muito forte, que não aceita qualquer limite às suas vontades. Assim, ela não mede esforços para conseguir o que deseja, mesmo que para isso venha a prejudicar outros sujeitos. Segundo o texto sinóptico, por supervalorizar as aparências, Tereza Cristina está sempre vestida com as marcas mais caras, frequenta ambientes luxuosos, mantém constantemente serviçais à sua disposição. Enfim, ela sustenta um comportamento o mais condizente possível com aquele que acredita ser próprio do seu *status* social.

“*Sua vaidade brilha e ela quer ser vista através do que usa*”, comenta a figurinista Beth Filipecki⁷⁷. Com base nessa percepção, todo o vestuário de Tereza Cristina foi pensado de maneira a lhe acentuar os aspectos feminino, sedutor e luxuoso. Nesse sentido, recorrem-se essencialmente a vestidos longos, saias retas e blusas com bordados e rendas que acentuem o seu colo: “*o autor [Aguinaldo Silva] fala de uma deusa, uma diva. Como a Torloni [atriz que interpreta a referida personagem] tem um colo belíssimo, todas as suas roupas são decotadas*”, explica aquela figurinista⁷⁸. E mais: “Tereza Cristina é extravagante até mesmo na hora de dormir. Ela usa e abusa de confortáveis camisolas de seda pura, com aplicações em renda”⁷⁹. Nessa descrição, constata-se que, para a confecção do figurino da referida personagem, foi utilizado um tipo de matéria-prima – seda pura e renda – que, devido ao seu alto custo, normalmente é mais empregado em vestimentas destinadas a um público de grande

⁷⁶ Para os adultos, os quais já atingiram certo grau de maturidade devido às várias experiências pelas quais já passaram e que carregam no corpo as marcas do tempo, há uma tendência social lhes impondo um vestuário mais sóbrio, ou seja, roupas confeccionadas em tecidos de cores neutras e/ou escuras e seguindo uma modelagem mais composta, com pouca evidência do corpo.

⁷⁷ Fala de Beth Filipecki. In. Por baixo dos panos – Bastidores. **Press Kit – Fina Estampa**. Op. cit.

⁷⁸ Fala de Beth Filipecki. In. **Revista Fina Estampa**. Op. cit., p. 08.

⁷⁹ TEREZA Cristina esbanja glamour com seus robes e camisolas de seda. Estilo. **Fina Estampa**. 10 nov. 2011. Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa/Estilo/noticia/2011/11/tereza-cristina-esbanja-glamour-com-seus-robes-e-camisolas-de-seda.html>>. Acesso em: 31 out. 2012.

poder aquisitivo. Ou seja, trata-se de um aspecto distintivo das classes mais abastadas: “*no núcleo rico, temos renda com alta tecnologia, em sedas, em brocados*”, informa Beth Filipecki⁸⁰. Em contraposição, essa figurinista ressalta que, para os personagens representativos das classes de baixa renda, privilegia-se uma matéria-prima mais vulgar na feitura de seu vestuário: “*quando se trata de núcleos mais populares, temos o algodão e a renda, mas sempre ligada ao artesanal*”. Como podemos claramente perceber, o figurino carrega os signos da desigualdade de classe.

- **René Vermont:** Casado com a personagem Tereza Cristina, René tem uma personalidade oposta a da sua esposa: tranquilo, solícito e discreto. Ele é chefe de cozinha no restaurante que carrega seu sobrenome, o “Le Vermont”, o qual lhe foi dado de presente por Tereza Cristina. Baseando-se nessas características expostas na sinopse de *Fina Estampa*, a figurinista Beth Filipecki⁸¹ nos diz que, na elaboração do figurino de René, buscou-se expressar o máximo de sua personalidade calma, acolhedora e compreensiva, compondo um visual marcado pela limpeza e neutralidade: “*o René não é aficionado em moda, ele é sempre muito discreto. É uma pessoa sincera que reflete esse traço de sua personalidade nas roupas que veste. Daí sua preferência por cores neutras, sempre em tons claros*”. Evidentemente, essa composição levou em conta sua distinção classista, atrelando a simplicidade de seu caráter à elegância proporcionada pelo seu poder aquisitivo. Assim, seu figurino seguiu “*um estilo clássico e ao mesmo tempo leve*”, priorizando “*camisas de algodão e calças feitas com bom material tecnológico, sarja e até mesmo com um pouco de stretch. Nos pés, René alia comodidade e estilo ao optar por sapatênis de couro, além dos clássicos sapatos sociais*”. Considerando a profissão de tal personagem, parte da inspiração para compor seu vestuário, principalmente aquele utilizado em seu espaço laboral, proveio de uma pesquisa acerca do vestuário adotado por profissionais da área gastronômica: “*nos inspiramos em chefs de cozinha famosos para compor seu figurino, como o brasileiro Alex Atala e o dinamarquês René Redzepi*”, conta a figurinista Beth Filipecki.

Depois dessa exposição sobre o processo de composição do vestuário de alguns personagens da telenovela *Fina Estampa*, interessa enfatizar que, como todos os demais padrões sociais que empregamos nas situações cotidianas as mais variadas, as associações significativas entre determinadas cores e modelagens de roupas e certas características

⁸⁰ Fala de Beth Filipecki. In. BETH Filipecki destaca o colorido... Op. cit.

⁸¹ Fala de Beth Filipecki. In. ESTILO clássico de René alia simplicidade e conforto. Estilo. **Fina Estampa**. 10 jan. 2012. Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa/Estilo/noticia/2012/01/estilo-classico-de-rene-alia-simplicidade-e-conforto.html>>. Acesso em: 31 out. 2012.

socioculturais e de personalidade se baseiam numa gramática (lógicas de percepção) constituída no decorrer da experiência ordinária, que é partilhada pelos sujeitos pertencentes a uma mesma configuração social. Com isso, queremos dizer que: 1) ao realizarem tais associações, visando os significados sociais aos quais essas remetem, os figurinistas não estão somente pondo em prática hábitos que se ligam estritamente à sua profissão, mas também mobilizando, de maneira mais ou menos consciente, lógicas de percepção que concernem diretamente à sua experiência social mais ampla; e, 2) precisamente por estarem ancoradas em experiências sociais, é possível às associações realizadas pelos figurinistas, no processo de elaboração de figurinos, serem compreendidas pelo público que não está capacitado com os hábitos específicos ao trabalho daqueles profissionais, mas que partilha com esses certos padrões associativos e seus significados sociais, justamente por terem em comum a vivência de certas experiências cotidianas das quais aqueles padrões são decorrentes. Nesse sentido, é sugestiva a composição da personagem Dona Benta, do programa infantil *Sítio do Pica-pau Amarelo* (1977-1986), e a forma como ela está associada à determinada representação social da avó: “o avental, os óculos de aros finos e os cabelos brancos, marcas da personagem, personificaram a imagem acolhedora da vovó que estava no imaginário de todos nós” (MEMÓRIA GLOBO, 2007, p. 179).

3.3. Interpretando um personagem: sobre as fontes de inspiração do ator

“Experimente-se substituir numa telenovela, por exemplo, um ator que se afasta por razões imperiosas. Insensivelmente, começamos a escrever para o ator substituto e a personagem começa a se modificar; no final teremos outra personagem muito diferente da que tinha sido criada pelo ator original”. A partir dessa colocação de Pallottini (2012, p. 122), percebemos a importância fundamental do ator num processo de composição de um personagem. Longe de ser apenas um reproduzidor vocal do texto de um novelista, o ator imprime no personagem, por ele interpretado, todo um complexo de perspectivas, sentimentos, gestos, fundamentado em sua bagagem de experiências, que acaba determinando, em certa medida, a orientação daquele personagem. Tamanha é essa determinação que “quando se verifica a impossibilidade de o ator original prosseguir na sua criação da personagem, em geral dá-se um jeito de sumir com esta última, que ficou marcada pela interpretação original”, ao invés de substituir aquele ator por outro.

Até no que diz respeito ao desenvolvimento do figurino e da caracterização estética do personagem – atividades essas que são da alçada de figurinistas, maquiados, cabeleireiros... –,

constatamos a interferência das percepções do ator que irá incorporá-lo. Foi o que pudemos constatar, por exemplo, no processo de composição do personagem Geremias Berdinazi, presente na telenovela *O Rei do Gado*, veiculada pela TV Globo em 1996-1997. A descrição sinóptica desse personagem o retrata como um homem de caráter embrutecido, descendente de imigrantes italianos, que havia dedicado sua vida ao trabalho: “é um homem sozinho, sem ninguém para herdar seu império”; “foi casado duas vezes, mas não teve nenhum filho – tornou-se estéril devido à caxumba que teve na infância. Mergulhou no trabalho com redobrada energia. É um homem rude, mas muito arguto e inteligente, dono de um grande espírito empreendedor”⁸². Na visão do ator Raul Cortez, intérprete do personagem Geremias Berdinazi, o figurino que foi desenvolvido para esse não conseguia dar conta, em sua inteireza, do seu perfil. Daí, aquele ator se voltou para o diretor da novela, Luiz Fernando Carvalho, e disse⁸³: “*esse personagem tá muito composto. Ele tem um amor pela terra. Ele é um homem que trabalha. Ele não se interessa por nada. É de uma profunda solidão. Então, ele tem o trabalho. E essa roupa não tá mostrando isso*”. Dessa forma, vendo a procedência do argumento, aquele diretor providenciou a confecção de uma vestimenta, complementar ao figurino já desenvolvido, que estaria destinada aos momentos laborais daquele personagem. E mais, Raul Cortez ainda sugeriu, com base nas suas recordações de infância, que fosse anexado a tal roupa um lenço de cabeça, como proteção à alta exposição ao sol:

*Meu pai tinha uma fazenda em Campinas, onde eu ia muito durante a minha infância. E tinham trabalhadores que passavam pela minha fazenda e que a gente chamava de “ligeiros” [...]. E esses ligeiros usavam, para proteger a cabeça do sol, um lenço. E isso, na verdade, também usavam os próprios imigrantes.*⁸⁴

Essa interferência do ator pode se dar inclusive pela incorporação de seus próprios traços pessoais na caracterização estética do personagem a ser interpretado. De certa forma, isso revela o estabelecimento de um processo identificatório, mesmo que somente em relação a certos aspectos, entre aqueles dois sujeitos – o ator e o personagem. Um exemplo, nesse sentido, pôde ser constatado no contexto produtivo da telenovela *Fina Estampa*: a atriz Sophie Charlotte parece se identificar com a estética romântica de sua personagem Maria Amália e, devido a tal identificação, ela tomou a liberdade de incorporar, ao figurino dessa

⁸² Galeria de personagens. *O Rei do Gado*. Novelas. Entretenimento. Programas. **Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-rei-do-gado/galeria-de-personagens.htm>>. Acesso em: 13 ago. 2012.

⁸³ Entrevista com Raul Cortez (vídeo) concedida ao Memória Globo em 19 jun. 2002.

⁸⁴ Idem.

personagem, certos acessórios que refletem seu gosto pessoal. Nas palavras daquela atriz⁸⁵: “*eu trouxe alguns acessoriosinhos que trazem lembranças e coisas bonitinhas que eu acho que fazem um link com o que a personagem tá mostrando*”. Então, “*eu trouxe as pulseirinhas*”, “*eu trouxe uns anéis que são super bonitinhos*”... “*Essa coisa meio ‘Jardim Secreto’*”⁸⁶: *passarinho, florzinha... Eu adoro*”, diz Sophie Charlotte.

Enfim, não é raro os atores concederem entrevistas nas quais revelam, em algum momento, ter traços de caráter semelhantes aos personagens que interpretam. Ao enfatizarem essas semelhanças, os atores nos permitem conjecturar que, ao interpretarem certas atitudes de seus personagens, eles estariam, na verdade, reproduzindo suas próprias condutas. Exemplificando, vejamos como tal identificação entre ator e personagem se evidencia na fala dos atores Lília Cabral e Marcelo Serrado, quando comentam sobre a composição de seus papéis na telenovela *Fina Estampa*:

- A personagem Griselda é definida por sua intérprete, Lília Cabral⁸⁷, como “*uma mulher simples, determinada, batalhadora, responsável, competente no que faz, humilde...*”. Valores esses que a atriz acredita, em certa medida, também possuir, já que lhe foram ensinados por seus pais: “*acho que esses valores, que a Griselda tem, eu aprendi com a minha família. Aprendi com a minha mãe e meu pai. Isso eu estou colocando em prática [ao interpretá-la]*”. E mais, quanto ao temperamento, ela diz ser muito semelhante àquela personagem: “*não sou uma pessoa que abaixa a cabeça. Eu sou danada. Se eu tenho que discutir, eu discuto, principalmente por justiça*”. Por tudo isso, ela admite: “*eu acho que eu tenho muita coisa da Griselda sim*”. Na visão de Lília⁸⁸, apesar da personagem Griselda ter uma aparência endurecida, devido a uma vida bastante sacrificada em prol do sustento dos filhos, “*ela não deixou o lado delicado dela*”. A fim de sustentar tal percepção, Lília utiliza a si mesma como um exemplo: “*porque, às vezes, num rompante, você pode até parecer que tem personalidade forte, mas no fundo, no fundo, você também é delicado. Eu tenho uma personalidade forte e,*

⁸⁵ Fala de Sophie Charlotte (vídeo). In. SOPHIE Charlotte abre o guarda-roupa de Amália e mostra detalhes do figurino. *Estilo. Fina Estampa*. 06 nov. 2011. Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa/Estilo/noticia/2011/11/sophie-charlotte-abre-o-guarda-roupa-de-amalia-e-mostra-detalhes-do-figurino.html>>. Acesso em: 31 out. 2012.

⁸⁶ Referencia ao filme *O Jardim Secreto* (1993), dirigido por Agnieszka Holland, cujos protagonistas são três crianças que se encantam com as belezas naturais de um jardim abandonado.

⁸⁷ Entrevista com Lília Cabral (vídeo). In. LÍLIA Cabral revela o que tem em comum com Griselda: “Não abaixo a cabeça”. *Bastidores. Fina Estampa*. 15 dez. 2011. Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa/Bastidores/noticia/2011/12/lilia-cabral-revela-o-que-tem-em-comum-com-griselda-nao-abaixo-cabeca.html>>. Acesso em: 26 out. 2012.

⁸⁸ Entrevista com Lília Cabral (vídeo). In. Entrevistas Exclusivas. *Aguinaldo Silva Digital*. 19 ago. 2011. Vídeo online (15min33), son., color., arquivo mp4. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=3508>>. Acesso em: 25 out. 2012.

às vezes, eu tenho atitudes que pode parecer que eu sou [dura], mas no fundo eu sou delicada”. Logo em seguida, ela reafirma a proximidade que mantém, nesse aspecto, com a personagem: “e a Griselda, a mesma coisa. Então, houve um encontro [de personalidades]”;

- Através da fala do ator Marcelo Cerrado⁸⁹, percebemos que até mesmo algumas variações de humor, características do ator, podem interferir no delineamento do personagem, tornando-se parte de sua personalidade: é “a coisa do momento, do dia... eu estou gripado, estou de mau-humor... Eu coloco, às vezes, mau-humor no Crô também” – Marcelo ressalta esse aspecto, pois o Crodoaldo, personagem que interpreta, é conduzido de maneira cômica no enredo novelesco. Em seguida, Marcelo nos oferece uma fala sugestiva sobre a relação estabelecida entre ator e personagem interpretado: “porque a vida e a arte estão ligadas de uma certa maneira. Eu acho que tudo está ligado. Então, eu ponho as coisas da minha vida no Crô, de uma certa maneira. Está lá, impregnado em algum lugar obscuro dele”.

Além de tomar como referência sua ampla experiência de vida, mobilizando todo um complexo de percepções adquirido nos mais variados espaços de socialização que atravessou, o ator também pode realizar pesquisas de caráter técnico, visando desenvolver seu trabalho interpretativo, sobre o tipo humano que irá representar, de modo a juntar o máximo de elementos possíveis que lhe dê segurança quanto ao seu comportamento. Tais pesquisas, conhecidas no âmbito dramatúrgico como *laboratório*, têm um caráter razoavelmente facultativo e, dessa forma, configuram-se de acordo com as necessidades sentidas por cada ator em relação à composição de seu personagem. Geralmente, elas envolvem a observação informal de pessoas e contextos específicos que se mostram importantes para montagem de uma determinada interpretação. No entanto, tais pesquisas podem se tornar mais sistemáticas, abrangendo treinamentos em atividades e comportamentos específicos, quando os atores estão interessados em compreender e incorporar práticas extremamente especializadas, como as que concernem ao exercício de certas profissões.

Com relação às pesquisas mais informais, o seguinte exemplo nos fornecerá uma ideia da amplitude de influências e referências que o ator pode ter contato no processo de composição de seu personagem: quando o ator Marcelo Serrado foi escalado para fazer o papel do homossexual Crodoaldo Valério, mordomo da socialite Tereza Cristina, na telenovela *Fina Estampa*, ele se viu diante da tarefa de compor um personagem, ao mesmo

⁸⁹ Entrevista com Marcelo Serrado (vídeo). In. Entrevistas Exclusivas. **Aguinaldo Silva Digital**. 02 dez. 2011. Vídeo online (31min53), son., color., arquivo mp4. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=4069>>. Acesso em: 26 out. 2012.

tempo, cômico e crível. O primeiro passo foi buscar a ajuda de um preparador de elenco⁹⁰, que o ajudou nos momentos iniciais de uma pesquisa que envolveu visitas a boates gays, acompanhamento de desfiles de moda, dentre outras inserções em ambientes muito frequentados por homossexuais. Paralelamente, Marcelo foi se dedicando à assistência de filmes que pudessem lhe oferecer elementos para a composição de um perfil consistente para seu personagem. Nesse sentido, o documentário *Santiago* (2007), do diretor João Moreira Salles, foi uma de suas grandes referências: “*nesse documentário, esse cara [o mordomo Santiago] falava do prazer com que ele fazia um arranjo de flores, do amor com que ele acordava aquelas crianças, desse prazer de servir. E ele falava muito com as mãos. Ali que eu peguei a mão [a gesticulação] do Crodoaldo*”, revela-nos Marcelo⁹¹. O filme *Milk* (2008), do diretor Gus Van Sant, também lhe serviu de inspiração: “*a corridinha do personagem [Crodoaldo], eu peguei do Milk [protagonista daquele filme]*”⁹². Posteriormente, as observações de Marcelo se centraram mais no seu próprio cotidiano e nas pessoas, de orientação homossexual, que o circundavam: “*eu peguei um pouco do meu maquiador na Globo... a coisa da voz [a entonação]*”; “*esse cabelo do Crô – aquele cabelo pra cima. Esse cabelo é de um amigo meu, que é um músico que trabalha com moda. Ele passa um laquê, todo dia de manhã, no cabelo pra ficar assim [pra cima]. E, sempre quando fica nervoso, fica mexendo no cabelo*”⁹³.

No que diz respeito às pesquisas mais sistemáticas, ainda no contexto da telenovela supracitada, temos dois exemplos sugestivos. Primeiramente, nos deparamos com o trabalho de preparação feito pelo ator Rodrigo Simas com o objetivo de bem incorporar o personagem Leandro, o qual num determinado momento da narrativa passou a se dedicar às artes marciais, na vertente do MMA. Segundo aquele ator⁹⁴, seu contato com essa modalidade esportiva se restringia à condição de espectador: “*acompanho as lutas. Minha família inteira gosta e se reúne para assistir*”. Mas “*eu nunca tinha feito aula de MMA. Eu to começando agora*”, ele informa. Nesse momento, um dado se mostra crucial: apesar de nunca ter praticado o MMA, em seu treinamento, Rodrigo Simas se vale do condicionamento corporal e psicológico que

⁹⁰ O preparador de elenco é um profissional que atua no sentido de ajudar o ator no desenvolvimento de seu personagem, de modo que esse seja interpretado da maneira mais natural possível.

⁹¹ Entrevista com Marcelo Serrado (vídeo). In. Entrevistas Exclusivas. **Aguinaldo Silva Digital**. Op. cit.

⁹² Entrevista com Marcelo Serrado (vídeo). In. **Mais Você**. Rio de Janeiro: TV Globo, 18 nov. 2011. Vídeo (1h11min), son., color., arquivo mp4.

⁹³ Idem.

⁹⁴ Fala de Rodrigo Simas. In. Fã de MMA, Rodrigo Simas comenta fase de Leandro como lutador. Bastidores. **Fina Estampa**. 14 jan. 2012. Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa/Bastidores/noticia/2012/01/fa-de-mma-rodrigo-simas-comenta-fase-de-leandro-como-lutador.html>>. Acesso em: 30 out. 2012.

adquiriu na prática da capoeira: “*eu tenho a base da capoeira*”⁹⁵ – ressalte-se o fato de que seu pai também é capoeirista, ou seja, é longa sua convivência com esse esporte. Tal experiência que Rodrigo teve com a capoeira facilitou sua assimilação em relação às técnicas do MMA, às quais ele se dedicou cerca de três vezes por semana durante o processo de composição de seu personagem. Sinteticamente, podemos dizer, em termos disposicionalistas, que Rodrigo Simas apresentava certas inclinações em relação às artes marciais, mas necessitou de treinamento direcionado quando precisou se voltar à prática de um esporte, o qual ele não dominava as técnicas específicas. Dessa forma, percebe-se que havia certa aproximação, desde o início, entre os perfis do ator e do personagem, quanto ao aspecto esportivo. Isso possibilitou o bom andamento das ulteriores atividades de preparação do ator que lhe foram fundamentais na criação de uma representação a mais verossímil possível.

Ainda no que concerne a tal processo sistemático de pesquisas, segue um segundo exemplo nesse sentido: para dar vida ao personagem René Vermont, descrito na sinopse como um experiente chefe de cozinha, o ator Dalton Vigh fez aulas de culinária com dois consultores gastronômicos, os quais lhe ensinaram técnicas e gestuais específicos referentes àquele tipo de profissional. Uma das consultoras, Renata Lopes, durante uma das aulas ministradas àquele ator, descreve a atitude que se espera de um chefe de cozinha: “*o chefe, ele tem uma postura: ele é como se fosse um maestro. Ele vai comandar uma equipe abaixo dele. Ele é um cozinheiro. Ele conquistou esse direito, esse título de chefe*”⁹⁶. Além de compreender a posição hierárquica ocupada pelo chefe de cozinha e a atitude que se espera desse profissional, Dalton Vigh⁹⁷ revela ter aprendido desde o manuseio de certos instrumentos de cozinha – “*o que eu achei mais difícil foi o manuseio das facas porque qualquer deslize, você pode se machucar sério*” –, passando pela forma correta de tratar os alimentos – “*truquezinhos básicos, como você cortar corretamente uma cebola...*” –, até o preparo de certas iguarias, do seu cozimento até sua disposição no prato – “*hoje, a gente fez um ceviche, um filé mignon com batatas e uma banana flambada*”.

Esse complexo de pesquisas, realizado pelos atores, nos aponta para o seguinte fato: diante de novas situações e tipos humanos, as referências do sujeito, adquiridas durante suas experiências cotidianas, podem não lhe ser suficientes à realização de práticas que se mostrem

⁹⁵ Fala de Rodrigo Simas. In. RODRIGO Simas sua a camisa em treinamento de MMA. Bastidores. **Fina Estampa**. 20 jan. 2012. Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa/Bastidores/noticia/2012/01/rodrigo-simas-sua-camisa-em-treinamento-de-mma.html>>. Acesso em: 30 out. 2012.

⁹⁶ Fala de Renata Lopes (vídeo). In. DALTON Vigh põe a mão na massa para interpretar René Vermont. Bastidores. **Fina Estampa**. 11 ago. 2011. Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa/Bastidores/noticia/2011/08/dalton-igh-poe-mao-na-massa-para-interpretar-rene-velmont.html>>. Acesso em: 30 out. 2012.

⁹⁷ Fala de Dalton Vigh (vídeo). In. DALTON Vigh põe a mão... Op. cit.

satisfatoriamente efetivas naquele novo contexto. Dessa forma, o sujeito, retirado de seu universo *habitual*, é impulsionado a procurar soluções possíveis através da assimilação de novas informações, conhecimentos e práticas que se ajustem melhor à atual circunstância. É isso que ocorre com o ator – e com os demais profissionais envolvidos na produção de uma telenovela – que, ao se deparar com a tarefa de interpretar um tipo humano que lhe é estranho, sente a necessidade de realizar pesquisas, quanto as suas características, que lhe permitam conhecê-lo e, com isso, reproduzi-lo, verossimilmente, em termos comportamentais.

3.4. Escrevendo telenovelas: o processo criativo no âmbito da autoria

Como já dissemos anteriormente, a produção de uma telenovela começa a partir da elaboração de uma sinopse. Ao ser aprovado, o texto sinóptico terá de ser desenvolvido na forma de roteiros, cuja feitura poderá envolver – e normalmente envolve – um conjunto de colaboradores que ajudam seu autor na tarefa árdua de produzir um capítulo por dia, de aproximadamente 50 minutos. Em relação à telenovela *Fina Estampa*, a produção dos roteiros pode ser resumida nos seguintes números: em média, cada capítulo correspondeu a 34 páginas; considerando que aquela obra novelesca alcançou 185 capítulos, temos a impressionante marca de 6.290 páginas escritas; a esse montante, caberia ainda acrescentar as 2.590 páginas de escaletas produzidas pelo autor, Aguinaldo Silva, destinadas a orientar a feitura de cada capítulo. Diante de dados como esses, é possível compreender o que se passa na cabeça daquele autor quando, para definir a grandiosidade do trabalho que desenvolve, faz a seguinte comparação: “*se Hércules, aquele da mitologia grega, cismasse de ser novelista, este sem dúvida seria o seu 13º trabalho...*”⁹⁸.

No que concerne à atividade de colaboração, é possível se afirmar que, apesar de orientar-se pela escaleta produzida pelo autor, ela apresenta uma relativa autonomia criativa: a escaleta apenas aponta o encaminhamento da cena, mas não estrutura todos os diálogos, pois esses devem ser criados, em grande medida, por meio do trabalho colaborativo – “*o colaborador é um dialoguista*”, diz o autor Aguinaldo Silva⁹⁹. Isso implica que há uma abertura, no processo de construção da narrativa novelesca, às referências pessoais do colaborador: durante a criação das situações e diálogos que compõem um roteiro, o

⁹⁸ Postagem de Aguinaldo Silva. In. **Aguinaldo Silva Digital**. 26 fev. 2012. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=4328>>. Acesso em: 29 out. 2012

⁹⁹ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. Foco Máximo com Aguinaldo Silva. **TV Foco**. 25 jul. 2012. Disponível em: <<http://tvfoco.pop.com.br/audiencia/foco-maximo-com-aguinaldo-silva/>>. Acesso em: 04 dez. 2012.

colaborador mobiliza suas percepções, crenças, conhecimentos, sentimentos, constituídos através de experiências de vida as mais variadas. Ou seja, as cenas, em certa medida, carregam as marcas perceptivas de tal profissional. No entanto, importa ressaltar: “*a ele cabe escrever cenas da escaleta indicadas pelo autor, que pode reescrevê-las, ou até descartá-las e escrever sua própria versão*”¹⁰⁰. Essa fala de Aguinaldo Silva deixa explícito que a última palavra, quanto ao texto final, ainda é do autor. Mesmo assim, devemos perceber que a estrutura hierárquica aí presente não assume, em nenhum momento, uma forma plenamente racional e mecanicista, cujos processos determinantes ocorrem de cima para baixo. Na verdade, se compreendermos a relação estabelecida entre autor e colaboradores segundo a noção de interdependência, com suas variadas formas de manifestação, perceberemos que o processo produtivo dos roteiros implica menos imposição e mais partilha de referenciais. Isso porque os elos, firmados entre aqueles profissionais, não são puramente instrumentais e burocráticos, mas têm também um caráter afetivo. O que nos leva a considerar que eles se sustentam, fortemente, em certas afinidades: “*todos os meus colaboradores são meus amigos. Depois que a novela acaba, continuamos amigos e nos falamos sobre qualquer novidade na televisão*”, informa Aguinaldo¹⁰¹. Deduz-se daí que existe, entre autores e colaboradores, uma vivência em comum, um entrelaçamento de interesses e gostos, percepções partilhadas. Embora, também possa haver conflito de visões...

Um exemplo sugestivo de uma situação conflituosa no âmbito da autoria nos é oferecido pelo próprio Aguinaldo Silva¹⁰² quando nos relata a sua primeira experiência como escritor de telenovelas – trata-se de seu trabalho na produção *Partido Alto* (1984) – em situação de coautoria com a também novelista Glória Perez: “*o Boni*¹⁰³ – *não sei por que cargas-d’água – resolveu que a próxima novela das oito seria escrita por nós dois. O problema é que a gente sequer se conhecia*”. Não tardou muito e logo se evidenciou certa discordância de percepções, entre aqueles autores, quanto à forma de se desenvolver uma narrativa: “*era um drama, porque a gente simplesmente não conseguia trabalhar junto. Como trabalhar junto se ela escreve de um jeito e eu de outro? Então, é claro que essa tensão toda acabou se refletindo na nossa relação. Houve momentos em que agente não conseguia sequer*

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEMÓRIA GLOBO. *Autores*. Op. cit., p. 73-74.

¹⁰² Entrevista com Aguinaldo Silva. In. BERNARDO, André; LOPES, Cintia. *A seguir, cenas do próximo capítulo: as histórias que ninguém contou dos 10 maiores autores de telenovela do Brasil*. São Paulo: Panda Books, 2009, p. 34.

¹⁰³ Aguinaldo se refere a José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) que, na época, era o responsável por organizar a produção e a programação da TV Globo.

se falar”. Nesse sentido, Aguinaldo¹⁰⁴ chega mesmo a enfatizar: “foi um sofrimento para ela e para mim”. Tamanho foi esse conflito, que culminou na precoce dissolução da parceria: “a Glória terminou a novela sozinha, e fez exatamente como achava que devia ser” e “eu fui escrever a minissérie [Tenda dos Milagres (1985)]”. Diante desse fato, fica claro que se não houver certa concordância de percepções entre seus criadores, a produção novelesca estará completamente comprometida, ou seja, a partilha de certas referências é condição *sine qua non* ao estabelecimento de um diálogo fecundo entre os produtores, fundamental ao desenvolvimento da atividade produtiva¹⁰⁵.

Se a concepção dos roteiros está condicionada, por um lado, à relação de interdependência entre autores e colaboradores, por outro, há também o condicionamento gerado pelas demais instâncias do processo produtivo novelesco e suas possibilidades executórias. Isto é, as cenas elaboradas textualmente devem ser pragmaticamente viáveis quanto a sua materialização imagética: não adianta construir a situação mais mirabolante e espetacular num roteiro novelesco se não houver um aparato instrumental disponível capaz de executá-la enquanto imagem em movimento. “Pois a diferença, do ponto-de-vista do trabalho, entre o que está no papel e o que vem a ser realizado é enorme. E o autor deve sempre levar isso em conta quando ouve alguma queixa da produção sobre as dificuldades de realizar isso ou aquilo”, confessa Aguinaldo Silva¹⁰⁶. Segundo esse novelista, “no papel, o Senhor Autor é o rei e pode tudo. Mas quando se trata de realizar o que Sua Majestade escreveu, aí já são outros quinhentos”. Nesse sentido, Aguinaldo nos dá um exemplo, extraído da telenovela *Fina Estampa*, de como as cenas construídas num roteiro devem estar em sintonia com as condições técnicas de sua realização. A cena em questão é a seguinte:

No volante do seu táxi, Vilma aceita dois passageiros na Barra da Tijuca, dois homens que, de terno e gravata e munidos de suas respectivas pastas de executivos, lhe pedem que os leve até o Aeroporto Santos Dumont. “Mamão com açúcar”, pensa Vilma, e segue em frente. Só que ali, na altura do Museu de Arte Moderna, um dos homens abre tranquilamente a pasta, tira de lá uma arma, aponta pra ela e dá a ordem: “para o carro e desce!”. Sim, são dois assaltantes. Vilma obedece, um dos homens assume o volante do táxi e arranca, e Vilma – desesperada por ver o seu ganha-pão sumir justo

¹⁰⁴ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEMÓRIA GLOBO. Autores. Op. cit., p. 31.

¹⁰⁵ Interessa observar que uma compreensão mais acurada acerca desses conflitos criativos no processo produtivo de uma telenovela escapa à perspectiva racionalista. Isso porque tal perspectiva tende a enquadrar aquele processo num esquema industrial, por demais mecânico, no qual os produtores estão limitados a atividades padronizadas, institucionalmente determinadas, sem qualquer envolvimento pessoal com o produto desenvolvido. Ou seja, ela simplesmente desconsidera a importância, na determinação do trabalho criativo dos novelistas, de certas lógicas de percepção, pensamento, sentimento e ação, constituídas através de um complexo variado de experiências pessoais e profissionais, que estão para além das regras industriais.

¹⁰⁶ Postagem de Aguinaldo Silva. In. **Aguinaldo Silva Digital**. 17 jun. 2011. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=3063>>. Acesso em: 25 out. 2012.

*no instante em que o seguro venceu e ela ainda não o renovou – sai a correr por entre os carros, na contramão, a gritar: “meu táxi, roubaram meu táxi!”, e com isso quase provoca, em pleno Aterro do Flamengo, um engavetamento geral.*¹⁰⁷

De acordo com Aguinaldo Silva¹⁰⁸, para a execução dessa cena – a qual ele não demorou “*nem cinco minutos para escrever*” –, a equipe de produção trabalhou durante três sábados: “*por que sábados? Porque nos dias comuns, quando o trânsito é mais intenso, seria impossível realizar esse tipo de trabalho... E aos domingos o Aterro do Flamengo é fechado ao trânsito*”. Percebe-se aí que, para a feitura daquela sequência dramática, foi necessária toda uma estratégia de locação, totalmente dependente da permissão dos órgãos governamentais tendo em vista que envolvia o espaço público. Ao levar em consideração toda essa logística na concepção de seus roteiros, Aguinaldo nos aponta para a existência de certos determinantes de caráter situacional em seu processo criativo: as condições presentes moldando a forma e orientação da narrativa novelesca. Com isso, chegamos a seguinte consideração: frente às situações corriqueiras do processo produtivo novelesco, para as quais já foram desenvolvidas soluções satisfatórias, os profissionais agem habitualmente; no entanto, diante de novas situações, os procedimentos habituais podem ser problematizados, sendo necessário seu rearranjo/adaptação. Por isso, Aguinaldo¹⁰⁹ conclui ser fundamental, para o bom encaminhamento do processo produtivo de suas telenovelas: “*comunicar à produção, com antecedência de pelo menos 20 dias, a realização de qualquer evento [extraordinário], manter uma linha de contato direta com a direção e os produtores e sempre dar a devida importância às sugestões destes com vistas ao melhor encaminhamento dos trabalhos*”.

Além dos condicionamentos propriamente técnicos, como esse citado no exemplo acima, a situação presente ainda pode oferecer, à realização dos roteiros, certos condicionamentos de caráter ideológico, provenientes geralmente da vigilância governamental e da opinião pública, que problematizam a habitual atividade de escritura dos autores e de seus colaboradores. No que diz respeito aos condicionamentos que provêm da vigilância governamental, eles tendem a se tornar mais evidentes na limitação dos conteúdos possíveis de uma telenovela – quanto aos temas sexo, violência e drogas – de acordo com o que se pressupõe ser o mais apropriado à faixa etária do público destinado ao seu horário de

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ Postagem de Aguinaldo Silva. In. **Aguinaldo Silva Digital**. 23 set. 2011. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=3722>>. Acesso em: 25 out. 2012.

exibição¹¹⁰. Acerca disso, Aguinaldo Silva nos relata uma situação exemplar, através da qual podemos verificar como se dá tal forma de condicionamento sobre o texto novelesco:

Essa coisa da classificação por faixa etária. Isso é uma ameaça constante pro autor. Por exemplo, houve um momento, em Fina Estampa, quando a Tereza Cristina empurrou o mafioso da escada, que os caras [a instância governamental] disseram: “Vamos passar a novela pras 10 horas”. Quer dizer, o prejuízo, que a emissora teria com isso, seria terrível. Então a emissora é obrigada a dizer [para o autor]: “olha, manera um pouco na violência”. Nas cenas de sexo da minha novela, as pessoas transam de roupa.¹¹¹

Tendo em vista à busca pela máxima audiência, o outro condicionamento ideológico, que pode sofrer a escritura do enredo novelesco, provém de certos indicadores acerca da opinião pública. Através desses indicadores, o autor – e os demais produtores – tem uma ideia sobre os níveis de aceitação dos telespectadores em relação à história que está sendo narrada. Isso lhe permite ir realizando ajustes no enredo novelesco de modo que esse se adapte, da melhor maneira possível, ao gosto do público. A opinião pública, nesse caso, é evidenciada por meio de informações, de caráter qualitativo e quantitativo, informal ou formalmente coletadas. Nesse sentido, podemos citar as seguintes vias de acesso à opinião pública que são normalmente consideradas na produção de telenovelas:

- *Observações e contatos pessoais do autor*: por causa da grande popularidade normalmente alcançada pelas telenovelas, é comum instaurar-se, no espaço público, uma espécie de *fórum de debates* sobre os personagens e situações por elas veiculadas. Tamanha é essa rede de discussão, que as opiniões, nela circulantes, acabam chegando aos ouvidos dos autores, o que lhes permitem formular uma ideia sobre os níveis de aceitação ou rejeição de suas produções perante o público. Nesse sentido, a lógica é: “se as opiniões começam a coincidir, pode ser um indicador”. Importa frisar que se trata aí de uma avaliação baseada na intuição dos autores, “na sua compreensão e interpretação individual das reações do público” (OGURI; CHAUVEL; SUAREZ, 2009, p. 46).

- *Grupos de discussão*: Visando compreender, em pormenores, a repercussão pública de uma determinada telenovela, são realizadas reuniões através das quais se discute o andamento do enredo novelesco com telespectadores das mais variadas faixas etárias e classes sociais, de

¹¹⁰ Para maiores informações sobre a classificação indicativa aplicada à televisão brasileira cf. BRASIL. Portaria nº 1.220, de 11 de julho de 2007. Regulamenta o processo de classificação indicativa de obras audiovisuais destinadas à televisão e congêneres. Disponível em: <<http://portal.mj.gov.br/data/Pages/MJ6BC270E8ITEMID66914BCA346A4350800CB04EBF2D6BD7PTBRNN.htm>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

¹¹¹ Entrevista com Aguinaldo Silva (Vídeo). In. **Roda Viva**. São Paulo: TV Cultura, 12 mar. 2012. Vídeo online – 4 blocos (total 1h21min), son., color., arquivo mp4. Disponível em: <<http://tvcultura.cmais.com.br/rodaviva/aguinaldo-silva-1>>. Acesso em 14 mar. 2014.

modo a apreender-lhes as percepções e os sentimentos em torno dos seguintes aspectos concernentes àquela narrativa: personagens; romances; disputas entre vilões e mocinhos; situações representativas do cotidiano; qualidade dramática; aspectos morais da história; estética da narrativa; aspectos concernentes à qualidade de produção; etc. Com isso, torna-se possível detectar os pontos da telenovela que geraram aceitação ou rejeição junto ao seu público (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991).

- *Central de Atendimento ao Telespectador (CAT)*: Assim como nos dizem Oguri, Chauvel e Suarez (2009, p. 44), a função desse setor, mantido pelas emissoras de televisão, “é atender o telespectador, registrar sua opinião e responder-lhe. Embora a Central não tenha o papel de realizar pesquisas, emite relatórios com o conteúdo organizado de todas as ligações de telespectadores”. Tais relatórios podem oferecer dados que, se não passíveis de generalização, pelo menos oferecem indícios substanciais sobre os aspectos de uma telenovela que têm desagradado ao público, possibilitando, dessa forma, a elaboração de possíveis ajustes na narrativa, de modo a torná-la mais atrativa.

- *Dados estatísticos oferecidos pelas instituições de pesquisa*: No Brasil, a principal instituição de pesquisa, quanto à audiência televisiva, é o Ibope (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e de Estatísticas). Os dados, oferecidos por essa empresa, são tomados como referência básica na determinação do sucesso ou fracasso de um programa de TV. Assim como constata Mattelart e Mattelart (1998, p. 58), “os roteiristas manifestam a tendência de se autoavaliarem, em relação a seus horários na programação, em função do índice obtido no Ibope”. Tamanho é o peso desse dado, que “uma telenovela que não obtém, depois de certo número de capítulos, um nível de Ibope satisfatório será concluída antes do tempo previsto. Em troca, aquela cujo sucesso no Ibope se mantenha será prolongada na telinha”.

Enfim, com base nas conclusões deduzidas desse aparato informacional, é possível que se formulem alguns ajustes para tramas novelescas, de modo a adequá-las ao que se acredita serem os anseios do público. Nesse sentido, vejamos alguns exemplos de como tais meios informativos, sobre o comportamento da audiência, foram acessados pelo autor Aguinaldo Silva e em que sentido lhe influenciaram durante a criação dos enredos de suas narrativas:

- Para uma das tramas da telenovela *A Indomada* (1997), Aguinaldo criou duas personagens que mantinham um caso secreto entre si: Zenilda, dona de um bordel, e Sebastiana Vieira, sua contadora. No entanto, aquele autor logo percebeu certa rejeição do público no que diz respeito a esse relacionamento homoafetivo: “desde o começo, senti que não estava funcionando. Quando eu saía à rua, via que as pessoas não gostavam daquilo”. Por isso, ele

foi modificando os rumos daquela trama de modo a aproximar Zenilda de Pedro Afonso, assíduo frequentador de seu bordel. Resultado: “o público adorou”, enfatiza Aguinaldo. Segundo ele, “*é loucura insistir*” quando o público rejeita algum aspecto da telenovela. Esse exemplo nos permite perceber o quão importante é, no processo de criação de um enredo novelesco, o contato direto do autor com o discurso que circula nas ruas acerca de suas telenovelas. A seguinte fala de Aguinaldo deixa evidente a sua consideração em relação a essa via informal de acesso à opinião pública: “*quando as pessoas me abordam na rua, converso com elas. A minha relação é de contato permanente com o público. Sou o primeiro a perceber os sinais de que algo está errado. Tenho uma resposta imediata das pessoas*”¹¹²;

- Visando manter os bons índices de audiência alcançados nos primeiros capítulos de sua mais recente produção, *Fina Estampa*, Aguinaldo Silva, ansioso por saber o que as pessoas estavam achando de sua telenovela, recorreu aos grupos de discussão: “se ‘Fina Estampa’ estourou já nos primeiros capítulos só me resta uma alternativa: manter a peteca lá no ar e correr atrás dos desejos do público”. Assim, quando questionado pela direção da TV Globo se gostaria de realizar, já nos momentos iniciais da telenovela, um grupo de discussão ou esperar até o capítulo 50 – como é de costume –, ele logo respondeu: “*quero um agora e outro no capítulo 50, e lá estarei, behind the green door, pra saber o que o público está pensando a respeito do meu trabalho*”¹¹³;

- O Ibope possibilita ao novelista o acompanhamento, em tempo real – minuto a minuto –, dos índices de audiência referentes à suas narrativas. Embora Aguinaldo Silva dedique uma assistência atenta as suas telenovelas, no momento em que essas vão ao ar, só deixando para conferir os dados fornecidos pelo Ibope ao término de cada capítulo, ele demonstrou, em diversos momentos da transmissão de *Fina Estampa*, que atribui muita importância a tais informações: em publicações diárias em seu blog, Aguinaldo sempre ressaltou os índices de audiência atingidos por aquela telenovela. Sobre o impacto desses dados sobre sua produção, Aguinaldo pondera: “*não dá para ser tão racional a ponto de dizer: ‘essa trama aqui deu um ponto a mais do que aquela. Então, no próximo capítulo, essa vai ter mais cenas, e aquela, menos’*”. No entanto, admite sobre a “*tal maquininha que registra a audiência em tempo real*”, que “*ela serve para alertar o autor sobre algumas coisas*”¹¹⁴.

¹¹² Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEMÓRIA GLOBO. Autores. Op. cit., p. 36.

¹¹³ Postagem de Aguinaldo Silva. In. **Aguinaldo Silva Digital**. 11 set. 2011. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=3660>>. Acesso em: 25 out. 2012.

¹¹⁴ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEMÓRIA GLOBO. Autores. Op. cit., p. 42.

Importa considerar que tais dados, levantados por todas essas vias de acesso à opinião pública, são filtrados e interpretados pelo autor à luz de percepções que já se encontram sedimentadas em seu inconsciente e que são decorrentes de suas experiências pregressas. Com isso, queremos dizer que as informações (*feedback*) que chegam ao autor acerca da opinião pública são apreciadas por ele tomando como referência certas concepções, ideias, imagens que já tinha acerca do próprio público e de sua condição. Nesse sentido, observemos um exemplo, retirado mais uma vez do processo produtivo de Aguinaldo Silva, que torna explícito como uma determinada percepção prévia acerca do público orienta a interpretação que esse autor faz das informações que lhe chegam sobre a aceitação pública de uma narrativa sua:

- Dentre os protagonistas da telenovela *Duas Caras* (2007-2008), cuja trama principal tinha por ambiente a favela ficcional Portelinha, encontrava-se Juvenal Antena, líder dessa comunidade. No processo de composição de tal personagem, Aguinaldo seguiu o seguinte percurso criativo: 1) “*pensei primeiro na favela, que teria um chefão todo-poderoso, como toda favela tem*”; 2) “*queria que fosse um líder populista, alguém muito reconhecível no momento, e pensei no Hugo Chaves*”. Assim, Juvenal foi sendo pensado de modo a ter certas características dessa personalidade política: “*ele tinha o mesmo extremismo, e se considerava o dono daquela gente, o guia e mentor, o escolhido para liderar o povo. Juvenal tinha características típicas de todo líder populista*”. Para fazer um contraponto a esse personagem, Aguinaldo criou um “*herói romântico*”, o Evilásio: “*ele era o cara que escolhia o caminho da eleição, do positivo, que ia contra os métodos do líder da comunidade e acreditava que as pessoas não precisam de um guia, porque cada um é dono de si e pode demonstrar isso através do voto*”. No entanto, o público desenvolveu forte empatia em relação a Juvenal, indo de encontro às expectativas do autor. Diante disso, Aguinaldo pensou: “*eu tenho que fazer com que percebam que o Evilásio está certo, e o Juvenal, errado, que o Juvenal não é exatamente um santo, não é um personagem positivo*”. Mas logo o autor percebeu que suas tentativas não estavam surtindo efeito: “*por mais que eu tentasse, as pessoas continuavam achando o Juvenal o máximo, embora até concordassem que o Evilásio estava certo*”. Analisando essa postura do público a partir do pressuposto de que o povo latino-americano tem um histórico de adesão a líderes carismáticos (salvadores da pátria), Aguinaldo chegou à conclusão de que Juvenal encarnava uma liderança desse tipo, o que explicava sua forte aceitação junto aos telespectadores: “*se você analisar a história da América Latina, vai ver que as pessoas estão sempre procurando um salvador, e sempre se iludem com alguém que aparece e se apropria desse papel. Nós já tivemos vários salvadores que não deram em nada,*

mas as pessoas continuam acreditando que vai aparecer algum". Diante disso, Aguinaldo continuou sua narrativa no seguinte sentido: *"o autor tem mais é que se conformar e dar ao público o que ele quer. Foi isso que eu dei a ele em Duas Caras. Dei o Juvenal Antena"*¹¹⁵.

Um último aspecto, quanto à configuração do processo produtivo no âmbito da autoria, ainda merece ser mencionado: trata-se do imprescindível trabalho dos **pesquisadores**. As telenovelas têm se tornado, cada vez mais, universos ficcionais tão complexos que, apesar de baseados predominantemente na ampla experiência de vida de seus autores, muitos dos aspectos das histórias contadas necessitam, para que possam ser mais bem desenvolvidos, de um acréscimo informacional obtido por meio de pesquisa. É nesse momento que se dá a grande contribuição dos pesquisadores: *"[a pesquisa] é um trabalho relevante durante todo o tempo. O mais interessante é que o pesquisador atua no calor da hora. Às vezes, imagino uma situação, e cabe ao pesquisador entrar em campo e me trazer elementos que a tornem viável"*, diz o autor Aguinaldo Silva¹¹⁶. Ou seja, os pesquisadores são profissionais encarregados de fazer um levantamento informacional mais preciso acerca de certos temas para os quais o autor não tem uma vivência aprofundada o suficiente que lhe permita tratá-los com riqueza de detalhes. As palavras de Eduardo Nassife¹¹⁷, um dos pesquisadores envolvidos na produção da telenovela *Fina Estampa*, corroboram tal descrição da função do pesquisador: *"o trabalho do pesquisador também é muito importante porque, se você vai tratar de um tema que o autor desconhece completamente, cabe ao pesquisador dar a precisão desse tema"*. Interessante observar que o pesquisador, por vezes, chega mesmo a sugerir quais os temas que poderiam ter uma abordagem mais minuciosa: *"meu trabalho também era esse: eu pesquisava, separava temas, decupava a sinopse. Decupagem é isso, é você pegar a sinopse e você separar coisas importantes. Então, eu separava temas que poderiam ser estudados profundamente pra gente abordar com precisão"*, diz Eduardo Nassife. Depois de listados os temas a serem pesquisados, esses são enviados ao autor, o qual deve aprovar a realização de tal pesquisa. Assim, com a aprovação do autor, o pesquisador inicia a busca de dados, registros, imagens de pessoas e lugares que ajudem na composição de uma narrativa o mais credível possível. Foi o que aconteceu em relação, por exemplo, à construção da personagem Vilma, viúva que, ao herdar o taxi do marido, assumiu a profissão de taxista para sustentar sua família: *"a personagem da [atriz] Arlete Sales, por exemplo, é*

¹¹⁵ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEMÓRIA GLOBO. Autores. Op. cit., p. 58-60.

¹¹⁶ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEMÓRIA GLOBO. Autores. Op. cit., p. 44.

¹¹⁷ Entrevista com Eduardo Nassife (Vídeo). In. **Bonde Carioca**. Rio de Janeiro. Out. 2012. Vídeo online (57min37), son., color., arquivo flv. Disponível em: <www.bondecarioca.com.br/2012/10/entrevista-com-eduardo-nassife.html>. Acesso em: 04 jan. 2014.

uma taxista, eu tive que conhecer a rotina, a linguagem dessas profissionais”, conta-nos Eduardo Nassife. Nesse sentido, estamos diante de mais uma perspectiva, a do pesquisador, que incide sobre a concepção de uma telenovela e que se evidencia, precisamente, na seleção do que é relevante durante a coleta de dados acerca de certo campo temático tratado na narrativa novelesca. Importa ressaltar que tal seleção é guiada por certas percepções, incorporadas ao longo de toda uma experiência de vida, que funcionam como filtro diante das novas informações que se apresentam no processo de pesquisa. Vale apontar ainda que tais percepções se materializam naquilo que Eduardo Nassife sente como “a inspiração” que atravessa o desenvolvimento de seu trabalho: *“eu me inspiro na vida, eu me inspiro em pessoas que conheço, eu me inspiro em situações que vivi ou, então, que alguém me conta... em filme, em livro, em outras novelas, em outras produções... eu acho que em tudo. Assim, eu tenho um ambiente que me cerca que me inspira”*.

Até o momento, pudemos perceber que o processo criativo de uma telenovela é um trabalho complexo que envolve a participação *ativa* de diversos profissionais. Nesse sentido, quando falamos de atividade, estamos afirmando que tais sujeitos não são engrenagens funcionando de acordo com comandos sistêmicos, mas sim elementos que imprimem sua marca sobre aquilo que é, por eles, produzido. No entanto, essa marca não pode ser compreendida como indício de alguma propriedade puramente individual, mas sim como a singularização de um aspecto que tem origem social. É, precisamente, visando apreender o *caráter social* daquilo que a perspectiva individualista chama de marcas autorais que imergiremos nas experiências de vida do autor Aguinaldo Silva, buscando alcançar os determinantes sociais que possibilitaram e orientam seu trabalho como novelista.

3.5. Aguinaldo Silva: imagem sociológica de um novelista

Em termos disposicionalistas, podemos dizer que o novelista – assim como os demais profissionais envolvidos na produção de uma telenovela – realiza suas criações a partir de um conjunto de esquemas práticos e perceptivos, inscritos em seu corpo e sua mente sob a forma de hábitos, que foram adquiridos durante uma longa trajetória de vida, envolvendo uma pluralidade de experiências sociais, e que, em última instância, formam a sua personalidade. Dessa forma, diferentemente das perspectivas funcionalista, que toma o produtor como um elemento impessoal a trabalhar segundo os comandos sistêmicos, e marxista, que encara o sujeito, inserido num contexto de produção industrial, enquanto produtor alienado em relação ao produto de seu trabalho, estamos afirmando que o novelista deixa suas marcas naquilo que

ele produz. Marcas essas que o fazem reconhecer-se, em certa medida, no produto que ele ajudou a compor. Nesse sentido, nos diz o autor Aguinaldo Silva: “*no meio de toda essa parafernália de comprometimentos que o autor da telenovela tem, ele consegue impor uma visão pessoal do mundo sim. Até os merchandisings das minhas novelas têm muito a ver comigo*”¹¹⁸. No entanto, o que é definido por tal autor como “uma visão pessoal” não deve ser encarado sob o prisma do individualismo, ou seja, como algo próprio do seu ser, puramente idiossincrático. Na verdade, o “têm muito a ver comigo” se liga mais à sensação de *familiaridade* em relação a um determinado complexo de experiências, pois similares a outras anteriormente vividas, do que a alguma *propriedade* estritamente individual. Sendo tais experiências socialmente partilhadas – pois vividas na condição de interdependência social –, podemos compreender o fato de que aquela familiaridade seja sentida não apenas por um sujeito, mas por vários. Nesse sentido, o “têm muito a ver comigo” se revela ser um “têm muito a ver com diversos indivíduos”.

Assim sendo, para que possamos compreender a atividade criativa de um novelista, torna-se fundamental perscrutarmos suas variadas experiências sociais a fim de alcançarmos as lógicas de percepção, pensamento, sentimento e ação, incorporadas por meio dessas experiências, que são determinantes na composição de suas narrativas. Dessa forma, nas próximas linhas desenvolveremos uma imagem sociológica do autor Aguinaldo Silva, buscando mapear *relações sociais, situações e práticas* que nos permitam compreender seu comportamento criativo no que diz respeito ao seu trabalho enquanto novelista. Importa ressaltar que tal imagem sociológica não se pretende ser uma narrativa histórica, mas sim, para utilizar os termos elisianos, um quadro das pressões sociais, das redes de interdependência, enfim, da *configuração social* que Aguinaldo Silva estabeleceu com outros indivíduos e que se precipitaram nele, definindo sua personalidade e, consequentemente, suas orientações comportamentais.

3.5.1. A formação de um novelista

Nascido em 07 de junho de 1943, na cidade de Carpina, interior pernambucano, Aguinaldo Silva é o filho único da dona de casa Maria do Carmo e do frentista Joaquim. Afora a superproteção recebida por ser unigênito, Aguinaldo ainda foi cercado de cuidados por ter desenvolvido asma desde cedo. Com isso, ele se viu limitado ao interior de sua casa:

¹¹⁸ Entrevista com Aguinaldo Silva (Vídeo). In. **Roda Viva**. Op. cit.

“eu era filho único e, além disso, tinha um problema de saúde muito sério: eu era asmático. Então, eu ficava muito preso em casa, nunca saía”, diz-nos Aguinaldo¹¹⁹. Nesse sentido, suas atividades lúdicas estavam bastante reduzidas, pois se circunscreviam ao contexto do lar. Some-se a isso o seu escasso acesso aos passatempos infantis mais comuns, ligados à posse de certos brinquedos industriais, devido à precária condição financeira de seus pais, e nos deparamos com um cenário infantil bastante humilde. Diante dessa realidade, Aguinaldo teve de usar a imaginação e explorar os materiais que estavam ao seu alcance: “minha família era muito pobre e não podia comprar brinquedos. Meu brinquedo, então, era criar histórias. Minha casa tinha um quintal muito grande e, às vezes, eu começava a inventar tramas com pedras, tudo o que tivesse à mão”¹²⁰. À medida que Aguinaldo ia crescendo, essa prática de criar histórias foi se aperfeiçoando, foi assumindo outras formas: “eu brincava de recortar bonequinhas de revistas e criar histórias com elas”¹²¹. Com o início da vida escolar e a descoberta do universo literário, seu gosto pelas narrativas se acentuou...

Aqui, importa ressaltar o constante incentivo ao estudo que Aguinaldo recebeu de seus pais. Na verdade, esses praticamente devotaram suas vidas à formação educacional do filho: “fiz o primário com professores particulares. Como na minha cidade não havia o que naquela época se chamava ginásio, meus pais resolveram se mudar. Eles eram muito pobres e praticamente se mataram para que eu estudasse nos melhores colégios. Viveram em função da minha educação”¹²². Interessa observar que esse incentivo à educação se materializou não apenas no custeio das mensalidades escolares, mas também através de pequenos atos cotidianos: no dia em que completava onze anos, seu pai lhe presenteou com um dicionário da língua portuguesa, item que se tornou bastante significativo pra Aguinaldo: “esse dicionário me acompanhou pela vida a fora como o verdadeiro tesouro que era...”¹²³.

Além dos estímulos paternos que o impulsionaram às práticas escolares – lembrando que dentre essas está o hábito da leitura –, Aguinaldo ainda foi fortemente influenciado, nesse sentido, por outras pessoas de sua proximidade: “eu tinha uma vizinha, que era de uma família batista, e ela possuía uma biblioteca muito grande. E ela começou a me emprestar livros e eu os devorava, e ela me emprestava mais e mais. Aquilo era quase uma

¹¹⁹ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. BERNARDO, André; LOPES, Cintia. *A seguir, cenas do próximo capítulo*. Op. cit., p. 27.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEMÓRIA GLOBO. *Autores*. Op. cit., p. 24.

¹²² Idem, p. 23.

¹²³ Postagem de Aguinaldo Silva. In. **Aguinaldo Silva Digital**. 06 jun. 2011. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=2991>>. Acesso em: 25 out. 2012.

compulsão”¹²⁴. Claramente vê-se, nessa fala de Aguinaldo, o processo paulatino de formação do aparato disposicional responsável pela sua posterior imersão profissional no campo literário. O gosto pelas narrativas, desenvolvido na mais tenra idade, aliado às competências na escrita e na leitura, as quais ele adquiriu na vida escolar e que foram grandemente estimuladas tanto pelos seus pais quanto pelas pessoas que estavam ao seu redor, levaram precocemente Aguinaldo a produzir, aos 16 anos, seu primeiro romance, *Redenção para Job*, publicado em 1961: “eu enviei os originais para a Editora do Autor, no Rio de Janeiro, [...] com uma carta muito desafortada, na qual dizia: ‘sou um caso raro de precocidade e intuição’. Tinha 16 anos. Uma semana depois, recebi uma carta do Fernando Sabino [editor] dizendo que iam publicar meu livro. Virei escritor profissional”¹²⁵.

Tendo em vista suas disposições à escrita, não é de se estranhar que algumas oportunidades profissionais no campo do jornalismo tenham despertado o interesse de Aguinaldo. Em 1962, ele se inscreveu numa seleção para jovens jornalistas, que fora aberta pela filial recifense do jornal *Última Hora*, sendo selecionado para ocupar a função de repórter: “foi assim que me tornei jornalista”, diz Aguinaldo¹²⁶. Daí em diante, ele fez uma longa carreira no campo do jornalismo – de 1962 a 1981 –, passando por diversos meios de comunicação, dentre eles os periódicos *Jornal do Brasil* e *O Globo*, normalmente assumindo a função de copidesque. Aguinaldo chegou também a participar do desenvolvimento de alguns importantes jornais alternativos de esquerda, tais como *Opinião*, *Movimento* e *Lampião da Esquina*. Importa ressaltar que, mesmo durante o período em que atuou como jornalista, Aguinaldo não deixou, em nenhum momento, de se dedicar também a escrita literária. Seguem alguns livros publicados nesse período: *Cristo partido ao meio* (1965); *Canção de sangue* (1968); *10 histórias imorais* (1969); *Geografia do ventre* (1972); *Primeira carta aos andróginos* (1975); *O crime antes da festa: a história de Ângela Diniz e seus amigos* (1977); *República dos assassinos* (1979); e *No país das sombras* (1979).

Ainda em sua fase como jornalista do jornal *O Globo*, Aguinaldo assume a função de editor da recém-criada editoria de polícia. Essa imersão no contexto dos acontecimentos cotidianos de caráter anômico dotou Aguinaldo de uma bagagem de experiências que, num primeiro momento, o influenciou em sua produção literária – resultando em textos como os já citados *O crime antes da festa* e *República dos assassinos* – e, posteriormente, se mostrou

¹²⁴ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. BERNARDO, André; LOPES, Cintia. *A seguir, cenas do próximo capítulo*. Op. cit., p. 27.

¹²⁵ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEMÓRIA GLOBO. *Autores*. Op. cit., p. 24.

¹²⁶ Idem.

crucial à sua imersão no contexto televisivo: “*eu estava sempre envolvido com assuntos policiais, me especializei nisso, e foi o que me levou à televisão*”, relata-nos Aguinaldo¹²⁷. De fato, em 1979, ele foi convidado a trabalhar como roteirista do seriado *Plantão de polícia*, exibido pela TV Globo até 1981: “*na verdade, fui chamado por causa da minha experiência jornalística. Como havia sido repórter policial durante muitos anos, e editor de polícia, podia contribuir com o meu conhecimento. Essa era a ideia*”, diz o autor, enfatizando que “*a proposta era fazer um seriado realista sobre o cotidiano de uma redação de jornal no Rio de Janeiro*”¹²⁸. Ou seja, aquele seriado tratava justamente do universo profissional vivido por Aguinaldo, daquelas práticas que ele desenvolvia enquanto jornalista encarregado de cobrir ocorrências policiais. No entanto, além da experiência no campo da cobertura jornalística de casos policiais, Aguinaldo era, antes de mais, um romancista e já havia realizado, inclusive, um curso para roteiristas de cinema. Aqui, importa mencionar que foi justamente o roteirista Leopoldo Serran, com o qual havia realizado tal curso e que estava envolvido no desenvolvimento de *Plantão de polícia*, que indicou Aguinaldo a Daniel Filho, diretor desse seriado. Assim, podemos dizer que não apenas sua experiência enquanto jornalista especializado em coberturas policiais, mas também suas capacitações enquanto romancista e roteirista, o levaram a desenvolver aquele trabalho na televisão¹²⁹. Tal investida na ficção televisiva se mostrou bastante promissora, levando Aguinaldo a aproveitar as demais oportunidades que logo lhe surgiram, primeiramente, na criação de minisséries e, posteriormente, enquanto autor de telenovelas.

Em síntese, como pudemos perceber, as redes de interdependências e contextos sociais, nos quais Aguinaldo esteve envolvido ao longo de sua vida, foram fundamentais à sua formação enquanto um novelista: a prática de criar histórias ficcionais se desenvolveu logo na infância, como forma de diversão preponderante, já que, devido à sua condição asmática e sendo seus pais de classe baixa, suas atividades lúdicas estavam bastante limitadas; o gosto pela leitura e pela escrita e as competências que essas práticas demandam foram se desenvolvendo, cada vez mais, através do incentivo constante, que recebeu do seu entorno familiar, às atividades escolares; posteriormente, tal apetência e competência à leitura e escrita foram sendo reforçadas nas oportunidades profissionais que lhe surgiram tanto no

¹²⁷ Idem, p. 27.

¹²⁸ Idem, p. 28.

¹²⁹ Interessante observar, enquanto um *fato recorrente* – indicativo da possível existência de disposições –, que os conhecimentos adquiridos por Aguinaldo, durante sua longa experiência na editoria de polícia, lhe foram novamente de grande valia no desenvolvimento da minissérie *Bandidos da falange* (1983), cuja trama principal girava em torno da formação de uma organização criminosa dentro de um presídio.

campo literário quanto jornalístico; por fim, os contatos sociais estabelecidos nesses dois campos profissionais o conduziram à produção de narrativas ficcionais para a televisão.

Vivendo intensamente, de modo concomitante e sem grandes conflitos, as condições sociais de literato e de jornalista, podemos dizer que essas se entrelaçaram profundamente na personalidade de Aguinaldo. Isso significa que esquemas práticos e perceptivos, os quais podemos institucionalmente localizar em cada uma daquelas condições, foram assimilados por ele e passaram a se combinar, de forma razoavelmente harmoniosa, para tornar possível certas práticas criativas. Isso pôde ser claramente constatado no processo produtivo de Aguinaldo em relação à produção ficcional televisiva: o exercício da função jornalística de *copidesque*, a qual envolve a prática de redação e revisão de textos, garantiu que Aguinaldo desenvolvesse determinados hábitos de escrita, os quais, de certa forma, são ativados em alguns momentos de sua produção novelesca, por exemplo, durante a concepção de uma sinopse. Sobre isso, Aguinaldo nos diz:

*Escrever sinopse é uma coisa muito complicada. Mas desconfio que, quando se trata de escrever sinopse, guardo um trunfo em relação aos meus colegas de trabalho. Durante muito tempo fui copidesque [...]. Ou seja, os repórteres iam para a rua, cada um fazia a sua matéria, voltavam para a redação e eu tinha que transformar aquelas quatro ou cinco matérias em uma só. E isso quase que diariamente. Eu nunca saía do jornal antes das quatro, cinco horas da manhã. Às vezes, nem antes das sete horas. A função de copidesque, portanto, me deu a capacidade de misturar histórias e, principalmente, de saber o timing exato de cada uma delas. Ainda hoje, aplico essa experiência nas sinopses que escrevo.*¹³⁰

Mesmo o reconhecido *lead* jornalístico – estrutura informacional que, posta no início de uma notícia, tem a função de introduzir seus aspectos principais: “o quê”, “quem?”, “quando?”, “onde?”, “como?” e “por quê?” – foi apropriado por Aguinaldo no processo de construção de suas novelas: “*digo que sou jornalista e estou novelista. O que faço nas novelas é jornalismo. Meus personagens têm lead [...]: quando entram, já avisam quem são, o que são e a que vieram*”¹³¹. Mas vale observar que, na estrutura das sinopses elaboradas por Aguinaldo, por exemplo, esse esquema prático de exposição objetiva de personagens se combina com uma forma literária de escrita que se sustenta num narrador-personagem, aquele que se autoapresenta e que narra sua própria história – ou seja, trata-se de uma narrativa em primeira pessoa. Vejamos como ocorre essa combinação de esquemas através de um exemplo,

¹³⁰ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. BERNARDO, André; LOPES, Cintia. *A seguir, cenas do próximo capítulo*. Op. cit., p. 24-25.

¹³¹ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEIER, Bruno. A heroína dos novos tempos. **Veja**, n. 46, ed. 2243, 16 nov. 2011, p. 153.

extraído da sinopse da telenovela *Fina Estampa*, que contempla a apresentação do personagem Griselda:

Meu nome é Griselda da Silva Pereira, mas aqui no Quebra-Mar, no Jardim Oceânico, onde moro, todo mundo me conhece como “Marido de Aluguel”. Bom, não só aqui, mas em boa parte da Barra da Tijuca e do Itanhangá. É que depois que meu marido morreu, eu precisei me virar pra manter a casa e a família e acabei virando especialista em pequenos consertos: troco torneira, conserto telhado, mudo interruptor de luz, faço de tudo. Qualquer coisa que precisar, é só chamar! Coloco meu macacão, pego minha caixa de ferramentas e rapidinho chego aí de bicicleta. Modéstia à parte, sou boa no que faço e quebro o galho de mulheres que não têm os maridos sempre em casa. Há quase 20 anos, repito o mesmo todos os dias: após deixar o café prontinho para os meus filhos, vou à luta bem cedo, pois já tenho clientela fixa e meu dia é cheio!

Além de ter lhe propiciado a aquisição de certos esquemas práticos de escrita, o campo do jornalismo constantemente abastece Aguinaldo com uma multiplicidade de histórias cotidianas que lhe servem como fonte de inspiração para a construção de suas narrativas ficcionais. Aqui, interessa observar que o modo como Aguinaldo vê e se apropria do noticiário na formulação de suas narrativas está condicionado por aquilo que normalmente se denomina “faro jornalístico”, isto é, um senso daquilo que é noticiável, daquilo que é importante, propiciado por esquemas perceptivos que foram constituídos durante a própria prática do jornalismo¹³². No entanto, se existe, em Aguinaldo, um “faro jornalístico”, esse está entrelaçado com um “faro novelístico”, com um senso do que pode originar uma narrativa novelesca, adquirido durante sua longa jornada pelo campo literário e ficcional-televisivo¹³³. Nesse sentido, à autopergunta “*como é que eu faço pra escrever uma novela?*”, Aguinaldo

¹³² As pesquisas sobre o *newsmaking* apontam que existem certos *critérios de noticiabilidade* que, ao serem incorporados pelos jornalistas, através do desenvolvimento das práticas concernentes a sua profissão, direcionam-lhes o foco àqueles fatos que se julga serem relevantes ao interesse (do) público. Ou seja, a incorporação de tais critérios é o que determina a formação do que, habitualmente, se chama “faro jornalístico”. Não nos cabe, aqui, especificar quais seriam tais critérios, mesmo porque eles tendem a variar bastante, entre os diferentes contextos sociojornalísticos, segundo pressupostos que concernem desde ao produto noticioso em si até a relação desse produto com o público e a concorrência. De toda forma, para uma visão panorâmica acerca do *newsmaking* cf. WOLF, Mauro. Da sociologia dos emissores ao *newsmaking*. In: _____. *Teorias das comunicações de massa*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 181-269.

¹³³ Esse “faro novelístico” de Aguinaldo está orientado no sentido de apreender, com fins de adaptar para as suas narrativas, somente aqueles fatos que, de alguma maneira, se ajustem aos grandes temas folhetinesco-melodramáticos, fortemente atrelados à vida cotidiana, que podem ser sintetizados nestes três eixos: perseguições; reconhecimentos; e relações amorosas. Isso porque aquele autor parte do seguinte pressuposto: “*telenovela é folhetim, um gênero estratificado que existe desde o século XIX e tem uma linguagem estabelecida, que não poderá mudar, sob pena de virar outra coisa*”. Entrevista com Aguinaldo Silva. In: MEMÓRIA GLOBO. *Autores*. Op. cit., p. 77. Sobre o paradigma folhetinesco-melodramático, forma narrativa normalmente considerada a estrutura fundamental do gênero telenovela, cf. THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005 e MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. E, especificamente, para uma discussão sobre os desdobramentos desse paradigma no contexto da produção de telenovelas cf. JUNQUEIRA, Lília. *Desigualdades sociais e telenovelas: relações ocultas entre ficção e reconhecimento*. São Paulo: Annablume, 2009.

responde¹³⁴: “eu vou me inspirar e me basear naquilo que eu conheço”, mais precisamente na “leitura dos jornais”. Isso porque “eu sei onde é que está a notícia ali. O que é que pode render uma trama”. Assim, a clipagem de notícias se tornou um hábito para Aguinaldo: “eu tenho, até hoje, uma mania de guardar, de recortar, notícias que eu acho que são interessantes e que podem resultar em tramas de novelas. Então, algumas novelas me saíram do noticiário do jornal”. *Senhora do destino* (2004-2005), por exemplo, “é uma novela que claramente foi baseada numa história real de grande repercussão dois anos antes da novela¹³⁵. E eu colecionei e guardei todo material sobre o caso real e me baseei, me inspirei, nele para fazer a novela”, revela Aguinaldo.

3.5.2. O universo ficcional do autor como reflexo de suas experiências cotidianas

Apesar do noticiário representar uma importante fonte de inspiração para Aguinaldo, são suas experiências cotidianas *lato sensu*, os lugares que frequenta e/ou frequentou, o convívio com certos tipos humanos, que formam o principal manancial donde surgem os personagens e as situações que compõem suas narrativas. Em outras palavras, tais experiências determinaram a formação de seu universo ficcional, o qual abrange tanto a vida interiorana do nordeste brasileiro quanto o contexto urbano das grandes metrópoles do país: como já dissemos anteriormente, Aguinaldo nasceu e viveu boa parte de sua infância numa cidade do interior pernambucano, Carpina; no entanto, visando dar continuidade aos seus estudos, seus pais logo o levaram para a capital do Estado, Recife, onde ele permaneceu até seus 20 anos; em seguida, foi para o sudeste e se instalou no Estado do Rio de Janeiro, local que se tornou sua principal morada desde então. Nesse sentido, considerando que Aguinaldo esteja certo ao afirmar “minha fonte de inspiração é sempre a vida”¹³⁶, não é difícil compreender o sentido de sua trajetória enquanto literato e romancista: “até os 20 anos, fui um nordestino que escrevia histórias nordestinas. Aquele era o meu ambiente, o mundo que eu conhecia. Nos 20 anos seguintes, já morando no Rio de Janeiro, onde acabei virando repórter de polícia, travei conhecimento com uma metrópole e me tornei um escritor de

¹³⁴ Entrevista com Aguinaldo Silva (vídeo). In. **Roda Viva**. Op. cit.

¹³⁵ Aguinaldo se refere aí ao processo de criação da trama principal de *Senhora do Destino* que gira em torno do sequestro da filha da personagem Maria do Carmo. Para compor essa história, aquele autor se baseou no “caso Pedrinho”, referente ao sequestro do bebê Pedro Rosalino Braule Pinto, em 1986, pela empresária Vilma Martins Costa, o qual só veio à tona em 2002, sendo amplamente divulgado pela imprensa nacional.

¹³⁶ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEMÓRIA GLOBO. *Autores*. Op. cit., p. 39.

histórias urbanas”¹³⁷. Apesar dessa fala parecer indicar uma transição paradigmática, na verdade ela apenas aponta para a ampliação do universo ficcional de Aguinaldo. Ou seja, à medida que foi experienciando a vida urbano-metropolitana, esse novo ambiente passou também a fazer parte de suas referências, que, desse momento em diante, não estavam mais circunscritas à sua vivência nordestina. Assim, tais universos passaram a ser acessados à proporção que se mostravam oportunos durante o processo criativo daquele autor, chegando por vezes a se misturarem de maneira mais ou menos harmoniosa – como veremos mais adiante.

Dentre suas criações ficcionais televisivas, podemos citar as seguintes minisséries que têm como cenário principal o universo nordestino-interiorano: *Lampião e Maria Bonita* (1982) percorre os caminhos do cangaço, os quais abrangem cidades de praticamente todos os Estados do Nordeste; *Padre Cícero* (1984) foi ambientada predominantemente no interior do Ceará, com ênfase na cidade de Juazeiro do Norte; e *Tenda dos Milagres* (1985) se passava no Estado da Bahia, com locações nas cidades de Salvador e Cachoeira. Interessante observar que mesmo quando não utiliza localidades reais como pano de fundo de suas narrativas de atmosfera interiorana, Aguinaldo constrói lugares fictícios que carregam aqueles traços normalmente associados às pequenas cidades do interior do Brasil: relações sociais mais ou menos estreitas entre seus habitantes; estruturas comerciais e/ou industriais de pequeno porte; cultura tradicional com marcantes traços religiosos; recorrência de casamentos endogâmicos, decorrentes da forte presença de uma mesma família, ou de famílias aparentadas, dentro de um território definido, etc. Alguns exemplos, nesse sentido, podem ser encontrados nas seguintes telenovelas: *Tieta* (1989-90) teve como cenário a cidade imaginária Santana do Agreste, localizada em algum lugar do interior nordestino; *Pedra Sobre Pedra* (1992) foi ambientada em Resplendor, situada na Chapada Diamantina, sertão da Bahia; *Fera Ferida* (1993-94) apresentou a cidade fictícia Tubiacanga¹³⁸; e *A Indomada* (1997) se passava em Greenville, pequena cidade litorânea do Nordeste, ocupada pelos ingleses.

No que diz respeito às produções televisivas, desenvolvidas por Aguinaldo, que estavam voltadas ao universo urbano-metropolitano, além do já citado seriado *Plantão de Polícia* (1979-81), podemos ainda mencionar a minissérie *Bandidos da Falange* (1983) e as

¹³⁷ Idem, p. 75.

¹³⁸ No que diz respeito à importância das experiências nordestino-interioranas de Aguinaldo em seu processo criativo, é sugestivo o fato de que, ao compor a cidade de Tubiacanga, aquele autor lhe tenha atribuído um traço característico daquela que é sua cidade natal: “[Carpina] é uma cidadezinha muito tranquila, com um clima ótimo. Dizem que é o quinto melhor clima do mundo, e até usei isso numa novela. Em *Fera ferida*, a cidade de Tubiacanga também tinha essa característica”. Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEMÓRIA GLOBO. Autores. Op. cit., p. 23.

telenovelas *O Outro* (1987), *Vale Tudo* (1988-89), *Suave Veneno* (1999), *Senhora do Destino* (2004-05), *Duas Caras* (2007-08) e *Fina Estampa* (2011-12). Todas essas produções tinham a cidade do Rio de Janeiro como pano de fundo predominante, contemplando desde as regiões mais periféricas, normalmente habitadas por pessoas de baixa-renda, até as áreas centrais e bairros mais elitizados. Essa capacidade que Aguinaldo tem de abordar abrangentemente a diversidade do universo carioca provém justamente de seu amplo percurso pelos variados espaços que compõem a vida urbana do Rio de Janeiro: como morador, ele já percorreu desde a Lapa e Santa Tereza – Região Central –, que são bairros de classe média com alguns redutos de classe baixa, passando por Jacarepaguá – Região Oeste –, onde os habitantes são basicamente de classe média, até as áreas mais elitizadas como Barra da Tijuca – Região Oeste – e São Conrado – Região Sul. Além disso, ainda há os espaços nos quais Aguinaldo circulou apenas como frequentador ou transeunte. Nesse sentido, seu trânsito pela localidade Rio das Pedras é um ótimo exemplo: “*eu conheço Rio das Pedras desde 1980. Vi aquela favela surgir, porque, quando morava em Jacarepaguá, eu passava no meio dela para ir à Barra da Tijuca ou ao resto da cidade*”. “*Durante muito tempo, passei ali praticamente todos os dias*”, diz Aguinaldo, enfatizando que até chegou “*a frequentar os bares da avenida principal em determinado período*”. Esse acentuado contato com tal localidade o leva a concluir: “*eu conhecia muito a favela e os seus tipos*”¹³⁹. Assim, não é de se estranhar que tamanha familiaridade com a região de Rio das Pedras tenha levado Aguinaldo a nela se inspirar quando compôs a fictícia favela da Portelinha como um dos ambientes principais de sua telenovela *Duas Caras*.

Importante considerar que esses dois universos, o nordestino-interiorano e o urbano-metropolitano, não se colocam necessariamente de maneira antagônica no processo criativo de Aguinaldo. Pelo contrário, tais universos chegam, por vezes, a se misturarem nas narrativas desse autor, o que nos permite perceber a complexa assimilação das diversas experiências vividas por ele em contextos sociais tão diferentes. De toda forma, vale ressaltar que o universo nordestino-interiorano acaba tendo um peso mais acentuado do que o urbano-metropolitano na definição dos aspectos gerais das realidades novelescas conduzidas por Aguinaldo. E isso acontece justamente devido à primazia daquele universo na sua formação inicial: lembremos que, até os 20 anos, Aguinaldo morou no Nordeste, sendo a primeira década vivida no interior nordestino. Ou seja, a vida nordestina ofereceu a Aguinaldo suas primeiras percepções de mundo, se tornando a base sobre a qual as posteriores experiências

¹³⁹ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEMÓRIA GLOBO. Autores. Op. cit., p. 57-58.

seriam assimiladas. O próprio Aguinaldo tem certa consciência dessa predominância do universo nordestino-interiorano em suas produções ficcionais: “tenho o universo da minha infância, rural, nordestino, que é muito forte; e tenho o universo urbano, o final da minha formação”¹⁴⁰. Esse último sendo, no âmbito das narrativas ficcionais de Aguinaldo, ajustado em grande medida àquele. Tal ajuste pode ser percebido, por exemplo, na maneira como Aguinaldo distribui espacialmente os personagens em suas histórias urbanas no sentido de construir um ambiente de vizinhança, similar àquele encontrado em pequenas cidades do interior do Brasil, enfatizando assim as estreitas relações entre eles. Nas palavras de Aguinaldo¹⁴¹: “junto os personagens num mesmo lugar, que nada mais é do que uma cidade do interior. O outro se passava num prédio em Copacabana¹⁴²; Suave veneno, num condomínio na Barra da Tijuca¹⁴³. Então, em vez de fulano morar em Copacabana e beltrano, na Abolição, eu junto todo mundo, e aquilo vira a minha cidadezinha do interior”. Logo a seguir, quando estivermos analisando o processo criativo de Aguinaldo no que diz respeito à concepção da telenovela *Fina Estampa*, poderemos observar, em maiores detalhes, as formas como seu universo nordestino-interiorano atravessa essa narrativa, cuja história se desenrola num contexto social urbano-metropolitano.

3.5.3. Da realidade cotidiana à realidade ficcional: a escritura de *Fina Estampa*

“Minhas novelas são muito autobiográficas”, diz-nos Aguinaldo¹⁴⁴. Essa afirmação concerne, precisamente, à deliberada postura desse autor em construir suas narrativas utilizando como referências as situações e tipos humanos que compõem sua própria trajetória de vida. Um exemplo bem marcante, nesse sentido, encontra-se no enredo da telenovela

¹⁴⁰ Idem, p. 75.

¹⁴¹ Idem, p. 34.

¹⁴² Segundo a sinopse de *O Outro*, o protagonista Denizard mora com a filha Zezinha no edifício *Sobre as Ondas*. Nesse prédio vários tipos se misturam: o síndico Demerval, que tenta conservar, a todo custo, a moralidade nas dependências do *Sobre as Ondas*; a exuberante Índia do Brasil, que mantém um caso com Denizard; o casal eternamente em brigas Edwiges e Genésio; as belas Dodô e Dedé, mãe e filha, respectivamente; a fofoqueira Liuba que, por ser muito ligada à Zezinha, vive ajudando-a a atrapalhar o romance de seu pai, Denizard, com a Índia do Brasil; o professor de ginástica Cordeiro de Deus, que dá aulas diariamente a todos os moradores do prédio e sonha namorar Edwiges, mulher de Genésio. Cf. *O Outro*. Novelas. Entretenimento. Programas. **Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-outro.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2014

¹⁴³ Aguinaldo Silva se refere aí ao condomínio construído pelo personagem Waldomiro – um imigrante nordestino que chegou pobre ao Rio de Janeiro e fez fortuna comercializando mármore –, no qual mora toda sua família: filhas, genros, netos e, inclusive, sua ex-esposa. Cf. *Suave Veneno*. Novelas. Entretenimento. Programas. **Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/suave-veneno.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

¹⁴⁴ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. **MEMÓRIA GLOBO**. Autores. Op. cit., p. 45.

Senhora do Destino: tendo como pano de fundo o cenário político brasileiro referente ao momento da promulgação do Ato Institucional nº 5 e as movimentações, daí decorrentes, que tomaram as ruas do Rio de Janeiro, a prisão dos personagens Maria do Carmo e Dirceu, repórter do jornal *Diário de Notícias*, de certa forma, descreve alguns dos momentos, vividos por Aguinaldo – que na época trabalhava no jornal *O Globo* –, quando foi levado à prisão em decorrência do seu prefácio ao livro *Diário de Che Guevara* (1968), intitulado “A guerrilha não acabou”. Nas palavras de Aguinaldo:

*Vivi aquele período. Eu estava no Rio quando aconteceu tudo aquilo. Eu era jornalista, fui preso. A cena em que Maria do Carmo é presa e levada para o Cenimar, o Centro de Informação da Marinha, e o comandante está jogando dardos sobre a foto do Mao Tsé-Tung, aconteceu comigo. Assim como na cena em que o Dirceu [...] encosta-se a uma cadeira, e um cara grita: “Tira essa bunda daí”.*¹⁴⁵

De fato, no romance autobiográfico *Lábios que beijei* (1992), Aguinaldo relata¹⁴⁶, com certa riqueza de detalhes, o momento da sua prisão e nos fornece uma imagem similar àquela que ele construiu na cena, acima citada, de *Senhora do Destino*: ao chegar a sua casa, após cumprir expediente no jornal *O Globo*, Aguinaldo é recebido por três oficiais da marinha que o informam: “vamos ter que levá-lo”. “Fizeram-me entrar num fusca branco, que saiu em direção à Praça Mauá. Transcorridos quinze minutos, e tendo descido várias escadas e atravessado sinistros desvãos [...], me vi diante do Comandante Sarmento, como o identificava uma plaqueta no peito, numa sala dos porões do Ministério da Marinha”, escreve Aguinaldo. Tal comandante logo o questionou: “o senhor diz aqui [no supracitado prefácio] que a guerrilha não acabou. Baseado em que informações pode afirmar uma coisa dessas? O que o senhor sabe sobre a guerrilha que nós ainda não sabemos?”. Aguinaldo expõe que, após esclarecer que o título do referido prefácio tinha sentido figurado e brincava com o título do filme *A guerra acabou* (1966), de Alain Resnais, o comandante Sarmento tirou da gaveta vários dardos, “avançou em minha direção como se pretendesse cravá-los no meu peito e, após alguns segundos em que me petrifiquei de pavor, deu meia volta e os lançou um a um, com redobrada fúria no retrato de Mao, acertando todos no seu rosto. Depois encarou-me com um olhar de pedra e me comunicou que eu estava preso e seria processado de acordo com o Ato 5, por ter escrito esse monte de merda”.

No que diz respeito ao processo criativo da telenovela *Fina Estampa* – nosso objeto de estudo –, Aguinaldo continuou se valendo desse recurso habitual às suas próprias experiências

¹⁴⁵ Idem, p. 44-45

¹⁴⁶ Narrativa autobiográfica de Aguinaldo Silva. In. SILVA, Aguinaldo. *Lábios que beijei*: o romance da lapa. São Paulo: Siciliano, 1992, p. 92-93

de vida como base para a composição de situações e personagens. Mesmo a definição do espaço físico, no qual decorreria aquela narrativa, teve como fator determinante a sua importância na memória afetiva de Aguinaldo: *Fina Estampa* foi ambientada predominantemente na Barra da Tijuca, local onde aquele autor viveu por quase 20 anos, sendo palco de alguns de seus momentos mais memoráveis¹⁴⁷. Vejamos as seguintes falas de Aguinaldo que revelam o quão marcante foi sua vivência nessa localidade:

*Fui morar no Jardim Oceânico, na Barra da Tijuca, em 1987, no primeiro apartamento que consegui comprar (à vista!), numa fase difícil em que tentava decidir se dava um jeito em minha vida...;*¹⁴⁸

*Lá [no Jardim Oceânico] eu casei, descasei, recasei, separei, e descobri que a obsessão pelo sexo que acomete os que têm poder e posses não passa de um atraso de vida; consegui superar essa fase do “vou ali, não sei se volto”... E passei a me concentrar apenas no meu trabalho;*¹⁴⁹

*Agora que olho para trás com olhos menos comprometidos, vejo que essa fase da minha vida no Jardim Oceânico foi bem mais rica que aquela pela qual me sinto mais nostálgico, a da Lapa. Nesta eu era apenas um rebelde sem nenhuma causa, naquela eu fui alguém que tentava, passo a passo, adquirir algum tipo de sabedoria que me levasse a ter participação no assim chamado “esforço humano”.*¹⁵⁰

Como podemos constatar através dos depoimentos acima, no período em que morou na Barra da Tijuca, Aguinaldo vivenciou algumas experiências que marcaram profundamente sua trajetória de vida: aquisição de seu primeiro imóvel, indicando que ele já havia alcançado certa estabilidade financeira; vivência de algumas relações amorosas mais estáveis; intensificação de sua produção laboral. Enfim, tal período foi marcado por experiências que se tornaram basilares no processo de amadurecimento pessoal e profissional de Aguinaldo – de “rebelde sem nenhuma causa” a homem dedicado em participar do assim chamado “*esforço humano*”. Ou seja, tendo vivido durante tanto tempo na Barra da Tijuca e sendo essa localidade palco de momentos tão marcantes, não é de se estranhar que Aguinaldo a tenha privilegiado como ambiente principal de uma de suas telenovelas: “*é à Lapa e ao Jardim Oceânico [Barra da Tijuca] que devo tudo. E já que não posso homenagear a primeira com uma telenovela, pois não existe uma categoria hardcore para o gênero, vou agora, em Fina Estampa, homenagear o segundo*”. Enfim, “*é desse Rio dos além-túneis, e dos tipos que nele*

¹⁴⁷ Tendo em mente a ambientação de *Fina Estampa*, Aguinaldo diz o seguinte acerca dessa telenovela: “[ela me faz] *relembrar uma fase crucial da minha vida*”. Postagem de Aguinaldo. In. **Aguinaldo Silva Digital**. 21 fev. 2011. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=2375>>. Acesso em: 24 out. 2012.

¹⁴⁸ Postagem de Aguinaldo. In. **Aguinaldo Silva Digital**. 21 fev. 2011. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=2375>>. Acesso em: 24 out. 2012

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ Idem.

vivem e com os quais eu cruzei (no bom e no mau sentido) durante quase vinte anos, que vou falar nessa novela carioca e urbana”, enfatiza aquele autor¹⁵¹.

No entanto, vale ressaltar que, apesar de Aguinaldo qualificar *Fina Estampa* como uma narrativa urbana, ela teve um leve ar interiorano, principalmente no que diz respeito à forma como as relações entre seus personagens foram configuradas no espaço da Barra da Tijuca. Como já dissemos anteriormente, devido às suas origens remontarem ao interior do nordeste, Aguinaldo constituiu uma percepção de mundo que, em muitos aspectos, está estruturada segundo os moldes da vida nesse ambiente. Destarte, é compreensível que a forma como ele percebeu e, conseqüentemente, experienciou os espaços e as redes de sociabilidade da Barra da Tijuca fosse determinada, em certa medida, por sua vivência interiorano-nordestina. Isso nos leva à maneira como Aguinaldo retratou aquele bairro e suas relações sociais, no contexto de *Fina Estampa*, criando uma atmosfera geográfico-social, que normalmente se verifica em cidades interioranas, marcada por intensa proximidade entre os sujeitos. Vejamos a seguinte descrição constante no *press kit* da referida telenovela:

Griselda e sua família dão vida ao Quebra-Mar, conhecida por ser a primeira área construída da Barra da Tijuca. A antiga vila de pescadores mantém *ares de comunidade* por suas ruas estreitas e casas humildes. Quase embaixo da Estrada Lagoa-Barra, a residência dos Pereira beira o Canal de Marapendi, garantindo linda vista aos moradores.

Ao lado, o Jardim Oceânico é outra importante locação da obra [*Fina Estampa*]. Nos seus *acolhedores prédios* de três andares, moram as famílias de Vilma e de Juan Guilherme. Mas é na principal rua da área, a Olegário Maciel, que a novela mostra toda sua movimentação. No quarteirão da Igreja São Francisco de Paula, estão o bar “Tupinambar”, do português Guaracy, a oficina “*Fashion Moto*” e a casa lotérica, onde Griselda aposta diariamente. Caminhando pela rua, chega-se ao calçadão da praia e ao “Quiosque do Álvaro”, próximo ao badalado quiosque do falecido esportista Pepê. Na areia, encontram-se a rede de futevôlei de Ferdinand e o local onde a surfista Nanda guarda seu material de *kitesurf*. Tudo para mostrar o estilo de vida ao ar livre que leva o morador da Barra da Tijuca.

E é também a orla, na Avenida Sernambetiba, o local onde Crô exerce uma de suas funções: passear com os cachorros da patroa. Por ali, já aparecem as suntuosas entradas dos condomínios de luxo da Barra da Tijuca. E só do outro lado do Canal de Marapendi é que se pode avistar a Favela da Muzema, na área do Itanhangá.¹⁵²

A essa descrição acrescenta-se que a Barra da Tijuca é ainda definida como “o lugar [que] concentra todos os núcleos da trama e [que] é o verdadeiro elo entre os personagens” – aqui, vale lembrar a seguinte fala de Aguinaldo acerca da maneira como configura espacialmente as relações entre os personagens de suas histórias: “*eu junto todo mundo, e*

¹⁵¹ Idem.

¹⁵² **Press Kit – Fina Estampa**. Op. cit.

aquilo vira a minha cidadezinha do interior”¹⁵³. De fato, a impressão que fica das relações sociais, retratadas na telenovela *Fina Estampa*, é que elas estavam estruturadas de modo a compor uma rede estreita de laços afetivos e profissionais que ultrapassava o mero acaso narrativo, sendo decorrente, na verdade, da grande proximidade geográfico-social dos personagens envolvidos. Construção essa que nos remete ao contexto comunitário da vida em cidades interioranas de pequeno porte.

Além da ambientação de *Fina Estampa* ter sido definida a partir da memória afetiva de Aguinaldo, podemos dizer que os próprios personagens também foram baseados em pessoas com as quais aquele autor se deparou ao longo de sua vida. O exemplo mais marcante é o da personagem protagonista Griselda, inspirada numa mulher que Aguinaldo conheceu na década de 1970: “quando eu morava no bairro de Santa Tereza, tinha uma senhora portuguesa que era exatamente o que é a Griselda no começo da novela: ela era uma faz-tudo... uma viúva que tinha três filhos e, pra criar os filhos, ela começou a fazer pequenos consertos e coisas assim e vivia disso”; “por causa da função dela, do trabalho que ela exercia, ela ficou meio masculinizada”; “já era uma mulher de seus quarenta e tantos anos”¹⁵⁴. Porque ela estava visualmente composta de uma maneira que fugia aos padrões normalmente atribuídos ao sexo feminino, aproximando-se daqueles associados à masculinidade – ela vestia macacão e boné, além de portar sempre uma caixa de ferramentas –, Aguinaldo lembra que “era difícil entrar ou sair do bonde sem ver aquela mulher andando pelo bairro”¹⁵⁵. A imagem dessa mulher forte e batalhadora ficou marcada na memória de Aguinaldo, servindo-lhe de base, anos depois, para a criação de Griselda, “esse personagem fantástico, que é uma pessoa que tem orgulho de viver do próprio trabalho”, como a define aquele autor¹⁵⁶.

Obviamente, o contato esporádico que teve com tal mulher não permitiria que Aguinaldo construísse, somente a partir dela, a personagem Griselda, de modo que essa se tornasse mais ou menos complexa. Na verdade, aquela mulher das lembranças de Aguinaldo não forneceu, à composição desse personagem, nada além de seus aspectos mais superficiais: uma senhora portuguesa de meia-idade, mãe de três filhos, que para sustentá-los trabalha como uma “faz-tudo”. Para o desenvolvimento dos principais traços de personalidade da Griselda podemos dizer que Aguinaldo teve como referência, não plenamente consciente, uma figura feminina de maior impacto sobre sua memória afetiva, a saber, sua própria mãe.

¹⁵³ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEMÓRIA GLOBO. Autores. Op. cit., p. 34.

¹⁵⁴ Entrevista com Aguinaldo Silva (vídeo). In. **Roda Viva**. Op. cit.

¹⁵⁵ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEIER, Bruno. A heroína dos novos tempos. Op. cit., p. 147.

¹⁵⁶ Entrevista com Aguinaldo Silva (vídeo). In. **Roda Viva**. Op. cit.

Aqui, cabe abrir um parêntese. É interessante o fato de que, nas narrativas de Aguinaldo, há certo protagonismo das personagens femininas, com destaque para as figuras maternas – “*essas personagens são muito características em minhas novelas*”, diz o autor¹⁵⁷ –, entre as quais ele mesmo cita Raquel Accioli, da telenovela *Vale Tudo*, e Maria do Carmo, de *Senhora do Destino*, ambas partilhando de certas características que também se encontram na personagem Griselda: “*são mulheres batalhadoras, mães coragem*”; “*elas são muito éticas e querem mostrar para os filhos que ser bem sucedido na vida implica também em ter valores morais fortes*”, descreve-as Aguinaldo¹⁵⁸. Tamanha recorrência e importância de tais figuras maternas nas telenovelas desse autor indicam, de certa forma, o protagonismo que sua própria mãe teve em sua vida. Isso porque, se historicamente as mulheres sempre tiveram um papel crucial na formação inicial dos filhos, a mãe de Aguinaldo ainda tinha uma personalidade imponente, o que tornou sua figura bem marcante no imaginário desse autor. Tal imponência pode ser verificada no seguinte paralelo que Aguinaldo traça entre a personagem Maria do Carmo e sua mãe, que fora explicitamente a fonte de inspiração para a composição daquela, inclusive no que diz respeito a sua denominação¹⁵⁹: “[minha mãe tinha] *esse espírito meio autoritário da Maria do Carmo em relação aos filhos, essa postura de querer a família sempre toda ali e de interferir na vida de todo mundo o tempo todo*”¹⁶⁰.

Tendo em vista essas características de sua mãe, é possível se conjecturar que a educação de Aguinaldo foi conduzida dentro de um regime hierárquico relativamente acentuado, no qual o filho devia total obediência aos pais. Essa hierarquia foi assimilada por Aguinaldo, com todos os seus símbolos e rituais, enquanto padrão adequado à relação pais-filhos, ficando evidente a sua aquiescência a ela na maneira como ele constrói a relação entre a personagem Griselda e os seus filhos – possivelmente um reflexo da relação que manteve com sua própria mãe: “*faço questão de sempre colocar os filhos chamando Griselda de ‘senhora’, e chamo a atenção dos meus colaboradores quando se esquecem disso nas falas. É uma volta aos velhos costumes. Gosto de ver essa hierarquia familiar num momento em que*

¹⁵⁷ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. CIMINO, James. “Minhas heroínas não são patricinhas fúteis, são mães coragem”, diz Aguinaldo Silva. Fina Estampa. Televisão e Novelas. Entretenimento. **Uol**. 06 set. 2011. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/novelas/fina-estampa/2011/09/06/minhas-heroinas-nao-sao-patricinhas-futeis-sao-maes-coragem-diz-aguinaldo-silva-sobre-griselda.htm>>. Acesso em: 06 set. 2011.

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ “*Na idade madura, Maria do Carmo era exatamente a minha mãe. Suas frases, seus ditos, aquela coisa de estar sempre varada de fome, de ser uma matriarca e uma mulher autoritária. Minha mãe era assim*”, diz Aguinaldo, acrescentando que ela “*também se chamava Maria do Carmo*”. Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEMÓRIA GLOBO. Autores. Op. cit., p. 45.

¹⁶⁰ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. BERNARDO, André; LOPES, Cintia. *A seguir, cenas do próximo capítulo*. Op. cit., p. 29.

as crianças estão soltas demais”, expõe Aguinaldo, concluindo que “a educação exige certa dureza”¹⁶¹. É precisamente aí, em sua crítica às formas contemporâneas como os pais têm educado seus filhos, que Aguinaldo deixa transparecer, de maneira mais acentuada, aquele modelo educacional que acabou assimilando por meio de seus pais, especialmente através de sua mãe:

*Tenho uma atitude conservadora em relação à educação dentro de casa. Em geral, os pais têm sido muito lenientes com a educação dos filhos. Enveredamos por um caminho estranho, em que o imperador da casa é a criança. É ela quem comanda, e é intocável. Disseminou-se a ideia de que ela não pode ser corrigida quando está errada. Acredito ser esse um erro fatal que o Brasil está levando às últimas consequências. Hoje, conheço mães que levam empurrões das filhas e até apanham delas. E não é só nas classes mais abastadas que vemos um pai liberando tudo. Não é à toa que você vê meninas de 13 anos grávidas. Isso é o resultado da absoluta complacência dos pais.*¹⁶²

Contrariamente a essa atual realidade, Aguinaldo constrói, através da personagem Griselda, a imagem do comportamento materno conforme o padrão que ele acredita, com base em sua própria vivência, ser o mais adequado: “Griselda sente profundo amor pelos filhos, mas é dura quando eles erram”, diz o autor¹⁶³. Nesse sentido, vejamos como essa construção se materializa na seguinte fala de Griselda: “mãe não é só passar a mão na cabeça do filho, tem de saber educar”¹⁶⁴. No contexto da relação entre Griselda e Antenor, temos um exemplo claro da atitude corretiva daquela personagem ao se deparar com o comportamento errado de um filho seu. Referimo-nos, aqui, especialmente à cena na qual Griselda castiga Antenor, pondo-o para fora de casa, porque ele, motivado pela vergonha que sentia da aparência masculinizada dela e de seu trabalho como “faz-tudo”, apresentou uma impostora, para a família de sua namorada, como se fosse sua mãe.

Griselda: São suas coisas dentro da mala. [...] Pega suas coisas e vá embora.

Antenor: Eu achei que você tinha perdoado o meu erro.

Griselda: Por que eu faria isso? Você não fez nada pra provar que não ia mais cometer o mesmo erro.

Antenor: Eu não sabia que eu tinha que provar...

Griselda: Não, você não tinha que provar nada. Mas nem mostrar arrependimento, você mostrou. [...] Você me ofendeu. Você me humilhou. Você disse que tinha vergonha de mim. Logo você Antenor que, dos filhos, foi por quem eu mais me sacrifiquei.

Antenor: Você tá se vingando agora por causa disso?

¹⁶¹ Entrevista com Aguinaldo Silva. In: MEIER, Bruno. A heroína dos novos tempos. Op. cit., p. 152.

¹⁶² Idem.

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ Fala do personagem Griselda. In: **Fina Estampa**. Aguinaldo Silva. Rio de Janeiro: TV Globo, 26 set. 2011, cap. 31.

Griselda: Vingando? Então, você acha que é isso que eu tou fazendo? Me vingando de você? Você não conhece a mãe que você tem mesmo. Pra fazer o que tou fazendo agora, meu coração está aos pedaços. [...] Eu tou fazendo isso porque é justo, é o certo e, principalmente, porque é pro teu bem. [...] Antenor, eu não sei se você vai aprender, mas é a chance que eu tenho de te ensinar que é a gente que tem que responder pelas escolhas que a gente faz na vida.¹⁶⁵

Interessante acrescentar que essa mesma postura materna, voltada à correção do comportamento desregrado dos filhos, também pode ser constatada em outra personagem de *Fina Estampa*, a saber: Dagmar, mãe de dois filhos adolescentes, Leonardo e Leandro. O primeiro é o mais jovem, tem personalidade calma e é bastante dedicado aos estudos. Já o segundo é uma constante fonte de preocupações para a mãe, pois abandonou os estudos e passa os seus dias na mais plena ociosidade. Depois de ter-se envolvido, sem sucesso, em algumas práticas ilícitas – desde o sequestro de dois cãesinhos até a adulteração de motocicletas – a fim de ganhar dinheiro fácil, Leandro resolveu se prostituir. No entanto, logo foi pego em flagrante por Dagmar num local de prostituição:

Dagmar: Não esperava me ver aqui, né? [...] Esse lugar é tão impróprio até pra uma mãe tomar uma punhalada dessas no coração, Leandro. [...] Até que horas? Até que horas você atende aqui?

Leandro: Você quer saber de uma coisa, mãe? Eu atendo até a hora que eu quiser porque ninguém tem nada a ver com minha vida. Ninguém tem nada a ver com minha vida.

Dagmar: Tem sim porque é na minha casa que você dorme. É pra lá que você vai quando sai daqui. Esses aí [seus clientes] não vão te dar casa, comida e roupa lavada... Mais tarde, em casa, a gente vai ter uma boa conversa.¹⁶⁶

Já em casa, Dagmar abriu o guarda-roupa do filho e pegou todas as roupas de marcas caras que ele havia comprado e/ou ganho através da prostituição e as queimou, como forma de puni-lo por estar seguindo um caminho que ela considera inadmissível.

Dagmar: Queimei e não me arrependo

Leandro: A senhora não tinha o direito de fazer isso comigo. Você tá entendendo?

Dagmar: Tenho sim senhor. E, se eu encontrar qualquer roupa aqui, eu queimo também. E experimenta continuar nessa vida pra você vê o que é que eu faço. [...] Arrume um emprego.

Leandro: Pra quê? Pra ganhar essa merreca... essa merreca que tu ganha?

Dagmar: Pra levar uma vida honrada, uma vida honesta, meu filho.

Leandro: Eu não quero, eu não quero. Isso não dá grana, isso não dá grana, mãe.

Dagmar: Então, não te resta outra saída meu filho... A porta da rua. [...]

Leandro: A senhora tá mesmo me mandando embora, mãe?

Dagmar: Se você não quer mudar de vida, eu tô.

¹⁶⁵ Diálogo entre os personagens Griselda e Antenor. In. **Fina Estampa**. Op. cit., 26 set. 2011, cap. 31.

¹⁶⁶ Diálogo entre os personagens Dagmar e Leandro. In. **Fina Estampa**. Op. cit., 26 dez. 2011, cap. 109.

Leandro: A senhora não vai ter coragem. Você tá de brincadeira, não tá?

Dagmar: Não tô não senhor. Você já não quer estudar. Se não quer trabalhar, mudar de vida, segue o teu caminho... e sai da minha casa.¹⁶⁷

Como fica evidente, através das cenas expostas, tanto Griselda quanto Dagmar mantêm uma relação hierárquica com seus filhos, ou seja, esses lhes devem total obediência, sendo severamente punidos caso se desviem do padrão comportamental concernente à ordem que elas acreditam ser a mais adequada. Nesse sentido, podemos dizer que ambas reproduzem, de certa forma, a perspectiva de Aguinaldo acerca das relações pais-filhos. E esse autor, por sua vez, reproduz a estrutura familiar na qual foi criado.

Aqui, vale ressaltar, que o processo de criação dos filhos é apenas um dentre os vários aspectos familiares que Aguinaldo abordou direta ou indiretamente na trama novelesca de *Fina Estampa*. Esse foco acentuado sobre a família revela a extrema importância dessa estrutura social no imaginário daquele autor. Vejamos as seguintes palavras de Aguinaldo¹⁶⁸: “para mim, a família é a base de tudo e, nesse tempo de crise de valores, é sempre nela que devemos buscar apoio. As relações de família – e dentro delas, as de maternidade – é que tornaram possível o progresso do homem e dão real valor à história humana. A origem da civilização está lá e eu sempre procuro mostrar isso em minhas obras”. Sendo assim, é precisamente essa a característica que define *Fina Estampa*, “uma novela sobre aquela que é a minha obsessão: as relações familiares. Pois, embora eu viva só, sei muito bem como é importante conviver com pais, mães, filhos, netos, tios e tias, sobrinhos, agregados...”¹⁶⁹. Nessa fala, um dado sobressai: quando Aguinaldo pensa numa convivência familiar, a imagem que primeiramente lhe surge envolve não apenas o núcleo de uma família – pai, mãe e filhos –, mas também boa parte de sua extensão – netos, tios, sobrinhos, agregados, etc. Essa imagem reflete o tipo de configuração familiar, marcado por relações de interdependência bastante estreitas entre seus membros, próprio de cidades interioranas de pequeno porte, como aquela na qual Aguinaldo nasceu e cresceu. Assim, não é ao acaso que esse autor atribui tamanha importância àquela estrutura de convivência familiar, na qual sempre esteve imerso, desde a mais tenra idade, e a partir da qual começou a construir toda sua percepção de mundo. Consequentemente, os ambientes familiares que Aguinaldo compõe em suas telenovelas tendem a reproduzir, em maior ou menor medida, a imagem da família ampla – nuclear e extensa – que se tornou tão natural para ele. Seguem alguns exemplos nesse sentido: em

¹⁶⁷ Diálogo entre os personagens Dagmar e Leandro. In. **Fina Estampa**. Op. cit., 27 dez. 2011, cap. 110.

¹⁶⁸ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. Entrevistas. **Press Kit – Fina Estampa**. Op. cit.

¹⁶⁹ Postagem de Aguinaldo Silva. In. **Aguinaldo Silva Digital**. 21 fev. 2011. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=2375>>. Acesso em: 24 out. 2012.

Pedra Sobre Pedra temos a família Pontes; em *A Indomada*, encontramos a família Mendonça e Albuquerque; e em *Suave Veneno*, acha-se a família Cerqueira. Especificamente em relação à *Fina Estampa*, podemos dizer que, apesar da família de Griselda não se mostrar tão extensa – inicialmente, são somente Griselda, seus três filhos e um neto –, tendo em vista que essa deixou todos os seus parentes em Portugal quando, ainda criança, veio morar no Brasil com seus pais, o tipo de convivência que prevalece em sua pequena família, mas englobando também alguns vizinhos e pessoas da sua mais alta estima – tais como a família da sua comadre Celeste –, reproduz aquelas relações de extrema proximidade próprias das amplas famílias interioranas. Interessa ainda acrescentar que os fortes laços de interdependência, que marcam a família de Griselda, ficaram ainda mais evidentes ao final da telenovela: mesmo depois de terem constituído seus próprios núcleos familiares, os filhos de Griselda continuaram morando na casa de sua mãe, acompanhados de seus respectivos cônjuges e filhos, formando assim uma ampla família.

Outro aspecto do enredo de *Fina Estampa* que podemos citar enquanto uma criação, em certa medida, embasada nas experiências pessoais de Aguinaldo diz respeito ao processo discriminatório sofrido pelo personagem Crodoaldo devido à sua condição homossexual. Na trama novelesca, sempre que passeava com os cãesinhos de sua patroa pela praia, Crodoaldo sofria constante *bullying* do pessoal que lá jogava vôlei. Um dia, cansado de toda essa situação, ele foi tomar satisfações junto aos rapazes que o ridicularizavam. No entanto, esses partiram para agressão física e moral: eles empurraram Crodoaldo e, aos risos, começaram a jogar areia por cima dele, só parando quando Álvaro, dono do quiosque ao lado, entrevistou e, aos gritos, ordenou que todos cessassem com tal ato de violência. Crodoaldo, aos prantos, foi conduzido até o quiosque, onde seus amigos tentaram confortá-lo¹⁷⁰. Comparemos essa cena ficcional com a seguinte situação pela qual Aguinaldo passou, quando tinha 13 anos, durante a eleição da “rainha da primavera” de seu colégio. O autor, logo no início de seu relato, já adverte: “a história é amarga, violenta e triste”¹⁷¹.

Eu era pobre, feio, esquisito... E a pior coisa de todas: era efeminado. Por tudo isso, acabei eleito como vítima preferencial de todas as brincadeiras malvadas...

[...]

[Alguns dias antes da eleição da “rainha da primavera”,] *um dos meninos mais velhos, ao me ver passar com meu andar de cisne envergonhado durante o recreio, teve a ideia: “vamos votar no Aguinaldo!”*

¹⁷⁰ Descrição referente a duas cenas da telenovela **Fina Estampa**, extraídas dos capítulos 29 e 30, que foram veiculados, respectivamente, nos dias 23 e 24 set. 2011.

¹⁷¹ Narrativa autobiográfica de Aguinaldo Silva publicada em SILVA, Aguinaldo. *Eu já fui “rainha da primavera”!*. In: _____. *Deu no blogão: crônicas*. Rio de Janeiro: Blogbooks, 2009, p. 12

Para meu desespero, sua sugestão se propagou. E vingou de tal forma que, no dia da eleição, o assunto da minha “candidatura” era o mais comentado. O Pastor Albérico, encarregado da apuração diante do auditório lotado de alunos, professores e funcionários, em nenhum momento citou meu nome. Mas lá no púlpito, cada vez que abria um voto do qual ele constava, tratava de colocá-lo acintosamente de lado. Até que, no final da apuração, pelo tamanho da pilha era mais do que evidente: fora eu o mais votado. Várias vezes, durante aquela hora de humilhação e escárnio, eu desejei estar morto. Mas – que esperança – continuaria vivo... E sem saber que aquilo fora apenas o começo. Logo depois da eleição – da qual foi declarada vencedora a menina que teve mais votos depois de mim – era o recreio. E mal a campainha tocou, já prevendo a onda de escárnio que se abateria sobre o meu lombo, saí correndo para o único local que considerava seguro: os banheiros. Mas não cheguei a me trancar num deles, pois os meninos, excitados por conta da brincadeira, sentindo o gosto de sangue na boca, me perseguiram e me acuaram. Enquanto eu gritava de pavor, não houve nada que eles não me jogassem: pedras, paus, sapatos, terra, cadernos, canetas, livros, a meia porta de um dos banheiros que acabou sendo arrancada... Tudo isso numa gritaria infernal, que só foi interrompida a muito custo quando o Pastor Albérico, temendo o pior – um linchamento, chegou lá e gritou mais alto. Enquanto ele tentava enquadrar aquele bando de adolescentes histéricos, eu escapei sem ser notado. Em prantos, saí do colégio e fui sentar num banco da Praça do Entroncamento, onde fiquei a soluçar, em estado de choque.¹⁷²

Como podemos claramente perceber, há uma grande similitude entre as situações de discriminação e violência vividas pelo personagem Crodoaldo e por Aguinaldo, o que nos leva a considerar que, mesmo que não tenha sido intencional, os principais componentes da cena ficcional, construída por aquele autor, foram estruturados no mesmo sentido da experiência discriminatória vivida por ele. E mais, tamanha é a similitude entre tais situações, a ficcional e a real, que podemos, inclusive, conjecturar que a seguinte fala de Crodoaldo, após todo o acontecido, de certa maneira, materializa o que o próprio Aguinaldo pensa e sente acerca de sua própria experiência:

Crodoaldo: É muita crueldade. O que eu fiz pra eles? No que é que eu agrido tanto eles que justifique o que fizeram comigo? [...] Nunca fui tão humilhado em toda a minha vida. [...] Eu já levei muita rasteira na vida, sabe gente? Muitas assim que me fizeram sofrer. Até engrossei o couro de tanto calos que a vida já me deu. Mas isso... Isso foi além da chacota. Isso foi violência física, foi um desrespeito... foi violência física, um estupro moral, foi um *bullying*. Nem que passe mil anos eu vou esquecer o que esses brutamontes fizeram aqui comigo hoje. Eu sou uma pessoa, eu sou um ser humano. Eu sou gente. Aqui oh, eu sou gente. Não pode fazer isso comigo.¹⁷³

Essa abordagem sobre o preconceito e a discriminação que envolve a condição homossexual não é um caso isolado na produção novelesca de Aguinaldo. Em *Senhora do*

¹⁷² Idem, p. 13-14.

¹⁷³ Fala do personagem Crodoaldo. In. **Fina Estampa**. Op. cit., 24 set. 2011, cap. 30.

Destino e Duas Caras, por exemplo, esse autor também abordou tal questão: na primeira telenovela, temos o relacionamento entre duas mulheres, Jenifer e Eleonora, as quais tiveram de enfrentar e superar, inicialmente, a rejeição de seus pais à sua união e, posteriormente, um processo judicial com vistas à adoção de uma criança; na segunda, encontramos o personagem Bernardinho que, ao ser flagrado na cama com Carlão, se vê diante do preconceito da sua família e da vizinhança. Interessa ainda observar que o tratamento da problemática homoafetiva também se encontra tanto na produção literária de Aguinaldo – como, por exemplo, no livro *Primeira Carta aos Andróginos* –, quanto na sua produção jornalística – em 1978, ele ajudou a fundar o jornal *Lampião da Esquina*, voltado à defesa dos direitos dos homossexuais, que circulou até 1981. Tal recorrência temática nas produções de Aguinaldo – que é indício de certa orientação disposicional – aponta para a relevância que os problemas em torno da homossexualidade têm no imaginário desse autor e que é fruto de uma vida marcada por algumas situações difíceis, nas quais ele teve de enfrentar as mais variadas atitudes discriminatórias devido a sua condição homossexual. A seguinte fala do autor revela o peso das marcas que lhe foram deixadas:

*Quando você escolhe um jeito de viver que não é exatamente o da maioria, você tem que estar preparado para sofrer discriminação. [...] Alguns episódios até me marcaram de uma maneira ou de outra, principalmente os que aconteceram na primeira fase da minha vida, quando eu ainda estava no colégio. Mas hoje não me preocupo em apontar qual teria sido a situação mais traumática por que passei. O importante é que consegui passar por todas as dificuldades, por mais terríveis que elas tenham sido, e hoje estou aqui.*¹⁷⁴

Por tudo que foi exposto, é possível se afirmar que, para construir os enredos de suas telenovelas, e especificamente o de *Fina Estampa*, Aguinaldo tomou como referência básica as situações que vivenciou e os tipos humanos com os quais cruzou ao longo de sua trajetória de vida. No entanto, mais do que uma simples reconstrução mimética de suas experiências, o que Aguinaldo evidencia, de maneira mais ou menos consciente, em suas narrativas é também, e principalmente, uma percepção de mundo, formatada justamente a partir de tais experiências. Nesse sentido, alinhamo-nos a Pallottini quando essa diz que:

O autor, ao escrever uma história, acaba por transmitir suas ideias sobre um determinado assunto, diz o que pensa sobre certo tema; ainda que não o queira ou nem sequer tenha consciência de tal fato, acaba por *colocar-se* e, para tal, utiliza a ficção. Ao organizar os elementos ficcionais, o autor está comunicando ao público seu ponto de vista sobre determinados temas, além de simplesmente contar uma história. Mesmo nos casos em que não transpareça uma *tese* evidente –

¹⁷⁴ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. BERNARDO, André; LOPES, Cintia. *A seguir, cenas do próximo capítulo*. Op. cit., p. 38.

e esses casos talvez sejam a maioria – o autor, de qualquer forma, se coloca, diz qual é a sua visão a respeito do problema enfocado. (PALLOTTINI, 2012, p. 152)

Destarte, quando Aguinaldo constrói, em *Fina Estampa*, uma representação da Barra da Tijuca, a imagem que emerge está circunscrita ao bairro das suas vivências, dos espaços e das pessoas que ele frequentou; quando ele elabora a personagem Griselda, no que diz respeito à sua condição de mãe, e, no decorrer da telenovela, termina por enaltecer, de diversas formas, seu comportamento materno, Aguinaldo está expressando, em parte, certo ideal de maternidade, o qual está fundamentado profundamente na percepção que ele tem de sua própria mãe; quando decide mostrar o preconceito e a discriminação em torno do personagem homossexual Crodoaldo, Aguinaldo está evidenciando sua percepção sobre as práticas homofóbicas, das quais ele próprio foi uma vítima. Enfim, são exemplos como esses que nos permitem concluir que as representações novelescas se sustentam nas percepções, nos pensamentos e nos sentimentos de seus criadores acerca de algumas das situações e relações sociais que fazem parte de sua trajetória de vida.

Diríamos mais: a própria inclinação a focalizar aqueles temas, para além da forma como os abordou, reflete o quão significativas foram, para Aguinaldo, as suas experiências em torno deles, tornando-os suficientemente relevantes, em relação a uma determinada situação criativa, a ponto de serem selecionados num amplo espectro de outras possibilidades experienciais. Nesse sentido, pensando em termos bourdieusianos, cada novelista, produtor, artista constrói sua criação em função de sua percepção das possibilidades disponíveis, oferecidas pelos modos ou categorias de percepção e de apreciação, inscritas em seu *habitus* em decorrência de certa trajetória de vida, e também em função da sua propensão a escolher ou recusar essa ou aquela possibilidade tendo em vista o que lhe inspiram os interesses associados a sua posição na situação criativa em que se encontra (BOURDIEU, 2011).

3.6. A telenovela como uma síntese de percepções e práticas

“Na televisão, por mais que a novela tenha um autor – que é quem assina a trama –, você precisa levar em conta o trabalho de equipe”. Ao dizer isso, Aguinaldo relativiza a determinação criativa do autor no processo conceutivo de uma telenovela, enfatizando que o trabalho que aí se desenvolve não é individual, mas coletivo. Nesse sentido, ele ressalta: “essa questão da autoria na televisão é muito complicada, porque cada um faz o seu trabalho, e todo

*mundo tem importância ali dentro. Além disso, tudo interfere: as condições de produção, o elenco, o diretor, o tempo, o telespectador. A autoria é muito diluída na televisão*¹⁷⁵.

Se, por um lado, como já tivemos oportunidade de expor nas linhas precedentes, a divisão do trabalho no processo de produção novelesca não leva a tão denunciada alienação do sujeito em relação ao produto que, em parte, foi resultado do seu trabalho de criação, pois em alguma medida aquele deixa suas marcas pessoais nesse, por outro, é evidente que o produto resultante de uma atividade coletiva é estruturalmente distinto, pois cresce em complexidade, se comparado àquele realizado por uma única pessoa. Isso porque ele não será o resultado de percepções e práticas calcadas numa única – mesmo que amplamente diversificada – trajetória de vida, mas sim o produto final decorrente de uma *síntese* de percepções e práticas, concernentes a distintos indivíduos, com percursos experienciais próprios. Obviamente o impacto criativo, de cada um dos sujeitos envolvidos na produção de uma telenovela, varia de acordo com a posição ocupada, por cada um deles, numa determinada configuração hierárquica produtiva, o que limita sua área de atuação: como foi exposto, o *status* do autor ainda é o mais elevado no processo criativo de uma telenovela, pois é o responsável direto pelo seu conteúdo e pela sua forma; o diretor vem logo em seguida, já que a telenovela, como um todo, é o resultado de sua interpretação – que deve ser compreendida como um ato de recriação – do texto do novelista; os demais profissionais concernentes à área de criação, tais como figurinistas, cenógrafos, produtores de arte, atores, etc., estão circunscritos à especificidade de suas áreas, trabalhando segundo certas orientações do diretor e do texto sinóptico, mas imprimindo grandemente suas percepções sobre aqueles aspectos novelescos que são de sua inteira responsabilidade criativa.

No entanto, importa ressaltar que essa separação funcional das atividades não significa a inexistência de um diálogo criativo entre os variados setores de criação nem, muito menos, que esses estejam, necessariamente, separados ao ponto do completo estranhamento no que diz respeito à forma e ao conteúdo daquilo que foi produzido pelo outro. Nesse sentido, vejamos o seguinte exemplo, extraído do processo de caracterização e composição do figurino da personagem Catarina, presente na telenovela *Vereda Tropical* (1984-1985): no perfil de Catarina consta que ela foi abandonada pelo marido e, em decorrência disso, voltou para a casa do pai. Em termos de personalidade, ela é descrita na sinopse como sendo uma mulher seca, orgulhosa e durona, um vulcão prestes a explodir¹⁷⁶. A atriz Marieta Severo, ao fazer as

¹⁷⁵ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEMÓRIA GLOBO. Autores. Op. cit., p. 79.

¹⁷⁶ Cf. *Vereda Tropical*. Novelas. Entretenimento. Programas. **Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/vereda-tropical.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

pesquisas com vistas a compor tal personagem, se deparou com a imagem de uma mulher que, de acordo com sua percepção, refletia bastante a personalidade de Catarina: “*recortei a imagem de uma mulher com um coque, toda dura, e levei para o Marco Aurélio, que era um figurinista genial. Achei que aquela figura expressava uma sexualidade muito reprimida e que, quando soltava os cabelos, era como se soltasse também a sexualidade*”¹⁷⁷. Durante tal interferência dessa atriz no processo de composição visual da referida personagem – que é um trabalho da competência do figurinista e do supervisor de caracterização –, surge um dado fundamental que nos permite compreender mais um aspecto das conexões estabelecidas entre os sujeitos responsáveis por uma telenovela: “[ao apresentar aquele recorte ao figurinista] *minha surpresa foi descobrir que nós tínhamos exatamente a mesma imagem na cabeça*”, diz Marieta. É precisamente essa imagem partilhada, fruto de um conjunto de experiências em comum, que nos permite apreender os elos que unem os sujeitos, numa dada condição de interdependência, para além de qualquer divisão mecanicista do trabalho criativo de uma telenovela. Assim, podemos afirmar que, além das *interações* criativas que se apresentam na superfície da produção novelesca, encontramos também *relações* implícitas, que inclusive permitem a existência daquelas interações – pois se materializam na forma de um repertório partilhado de esquemas práticos e perceptivos que possibilitam a comunicação interindividual –, entre os profissionais que compõem o processo de feitura de uma telenovela.

Obviamente, além de proximidades também há distanciamentos entre os criadores de um produto novelesco, no que concerne as suas experiências de vida, justamente porque cada um deles percorreu uma trajetória pessoal e profissional própria. Consequentemente, se há partilha de referenciais entre aqueles profissionais há também disparidade em algum nível, o que pode gerar certos conflitos criativos. Nesse sentido, lembremos o seguinte exemplo, já citado, dado pelo novelista Aguinaldo Silva: “*às vezes, o autor está pensando numa história seríssima e sai uma comédia, porque o diretor achou que era assim*”¹⁷⁸.

Em resumo, podemos dizer que *a telenovela é uma síntese das concordâncias e discordâncias de percepções, pensamentos, sentimentos e práticas entre seus criadores*. E mais: *ela é um produto social* não apenas porque é o resultado de uma produção coletiva, mas *essencialmente* porque carrega as marcas de experiências que são socialmente vividas, sendo essa natureza social que lhe garante sua *comunicabilidade*.

¹⁷⁷ Fala de Marieta Severo. In. MEMÓRIA GLOBO. *Entre tramas, rendas e fuxicos*. Op. cit., p. 179.

¹⁷⁸ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEMÓRIA GLOBO. *Autores*. Op. cit., p. 79.

4. A RECEPÇÃO NOVELESCA SOB A ÓTICA RELACIONAL: VENDENDO A TELENÓVELA *FINA ESTAMPA*

Se, por um lado, são escassos os trabalhos que buscam compreender o processo produtivo no contexto dos *mass media*, por outro, é facilmente constatável o elevado número de pesquisas, bastante diversificadas entre si quanto as suas abordagens teórico-metodológicas, que foram desenvolvidas visando apreender a recepção dos produtos da mídia e, com isso, definir o *status* do sujeito-receptor no processo comunicativo. Num primeiro momento, de maneira bastante especulativa, as análises que contemplavam o receptor definiam-no enquanto um elemento *passivo* em relação às investidas da mídia. Por terem partido desse pressuposto, as primeiras pesquisas empíricas, que foram empreendidas acerca da recepção, limitavam-se a detectar e descrever a reação comportamental da audiência no que se refere a um determinado estímulo midiático. O intento era compreender a extensão do impacto dos meios de comunicação na sociedade.

Não tardou muito para que os resultados dessas pesquisas empíricas começassem a problematizar a ideia da passividade do sujeito-receptor frente aos *media*. Gradativamente, os pesquisadores foram percebendo, à medida que imergiam mais profundamente no processo receptivo, que aquele sujeito apresentava formas bastante variadas de apropriação dos produtos midiáticos, o que indicava uma recepção *ativa* e não passiva. Tal fato levou os pesquisadores a concluir que o processo receptivo não poderia ser explicado, de modo satisfatório, simplesmente recorrendo às respostas positivas ou negativas do público em relação aos produtos midiáticos, mas seria necessário antes verificar os contextos sociopsicológicos, nos quais estavam imersos os receptores, a fim de se alcançar os fatores determinantes de seus comportamentos receptivos. Nesse sentido, paulatinamente, as experiências dos sujeitos foram se tornando o foco das análises de recepção, já que passaram a ser vistas enquanto mediadoras fundamentais dos processos receptivos¹⁷⁹.

Mesmo que consideremos ter sido de fundamental importância essa ênfase no universo experiencial do receptor enquanto caminho profícuo à compreensão da recepção midiática, acreditamos que as abordagens teórico-metodológicas, através das quais aquele universo foi comumente acessado, apresentam limites epistemológicos cruciais que as impediram de perceber claramente e em todas as suas implicações o modo como as experiências dos sujeitos determinam seu comportamento comunicativo. Tanto as abordagens funcionalistas quanto as marxistas – perspectivas predominantes nas análises acerca da recepção midiática –, quando

¹⁷⁹ Esses desenvolvimentos no âmbito dos estudos que buscaram compreender o processo receptivo-midiático já foram expostos e analisados, de maneira pormenorizada, no primeiro capítulo do presente trabalho.

defendem, mesmo que de formas bastante distintas entre si, o receptor enquanto um sujeito ativo, tendem a concebê-lo como um ser profundamente *racional*, cujo universo experiencial, enquanto estrutura *externa*, media suas relações com a mídia. Em termos gerais, aquelas abordagens se sustentam na seguinte lógica: os sujeitos, ao experienciar determinadas condições de existência, se veem diante de certas demandas, as quais racionalmente eles buscam satisfazer. Isso condiciona, em última instância, o processo de apropriação dos produtos midiáticos, pois esses deverão corresponder àquelas demandas. Nesse sentido, caso haja uma mudança em suas condições existenciais, os sujeitos passarão a experienciar novas demandas, o que *necessariamente* reorientará seus comportamentos frente aos produtos midiáticos de modo a conformá-los a essa nova conjuntura. Assim sendo, podemos dizer que, para as abordagens teórico-metodológicas supracitadas, há um perfeito ajuste *sincrônico* entre os comportamentos dos sujeitos em relação à mídia e as demandas oriundas de suas condições de existência. E essa percepção se sustenta justamente no pressuposto, adotado por aquelas abordagens, de que as experiências dos sujeitos os influenciam, em termos comportamentais, a partir de um ponto que lhes é externo. Com isso, tão logo se alterem suas condições de existência, os sujeitos passam a ser influenciados por novas experiências, enquanto as antigas perdem toda sua efetividade, pois suas condições de possibilidade já não se fazem mais *presentes*.

Se essa perspectiva é correta, como explicar a determinação de experiências passadas sobre o comportamento individual? Em específico acerca do processo de recepção midiática, como é possível os sujeitos, em certos momentos, se identificarem mais com os discursos que remetem às suas experiências passadas do que com aqueles discursos que correspondem a sua situação presente? E mais, se o processo receptivo é essencialmente racional, como explicar os momentos nos quais, mesmo criticando determinados discursos em prol de outros, os receptores tendam a se identificar mais com aqueles do que com esses? O que leva um sujeito a se comportar de uma maneira que fere suas convicções mais racionais? Questões assim se tornam um verdadeiro entrave às abordagens funcionalistas e marxistas sobre os processos receptivos, em primeiro lugar, porque tais abordagens não conseguem perceber que as experiências, pelas quais passam os sujeitos, deixam de ser-lhes um dado externo para tornarem-se parte deles: ao vivenciar determinadas experiências, os sujeitos as *internalizam* sob a forma de *disposições* a agir, a pensar e a sentir, ou seja, elas se tornam parte de sua personalidade. Destarte, é por não estarem atentas a esse aspecto que aquelas abordagens, insistentemente, buscam os determinantes do comportamento comunicacional dos receptores principalmente em suas experiências presentes (*dimensão sincrônica*) ao invés de atentarem

para toda sua trajetória experiencial (*dimensão diacrônica*). Em segundo lugar, no que diz respeito propriamente às questões de caráter racionalista, tanto as perspectivas funcionalistas quanto as marxistas, ao definirem o comportamento comunicacional do receptor enquanto algo racionalmente motivado, ou seja, ao privilegiarem o plano consciente dos processos receptivos, não conseguem apreender o nível *inconsciente* desses processos e, com isso, não podem vislumbrar a forma como o universo experiencial dos sujeitos lhes determina suas práticas receptivas, a saber: *é enquanto estruturas incorporadas que as experiências dos receptores lhes determinam inconscientemente suas relações com os produtos midiáticos*.¹⁸⁰

Destarte, como um passo à frente das análises funcionalistas e marxistas acerca da recepção midiática, a abordagem relacional, da qual partimos, opera no sentido de compreender e, assim, evidenciar o modo como as estruturas incorporadas pelos sujeitos, ao longo de suas trajetórias experienciais pelos mais variados espaços de socialização, lhes orientam seus comportamentos receptivos frente aos produtos midiáticos. É, precisamente, por meio dessa abordagem que desenvolveremos, nas próximas páginas, uma análise empírica acerca da recepção da telenovela *Fina Estampa* por um grupo de sete indivíduos que apresentam, entre si, distinções e semelhanças socioculturais.

Antes de prosseguirmos, importa fazer uma ressalva: como já dissemos na parte metodológica deste trabalho, o que nossas análises empíricas se propõem a explicitar não são estritamente as disposições dos sujeitos comunicantes – o que demandaria todo um processo de reconstrução disposicional –, mas certas *lógicas de percepção, pensamento e sentimento*, provenientes de experiências sociais as mais diversas, que os orientaram em seus comportamentos comunicacionais. No entanto, vale considerar que, devido ao impacto determinante que tais lógicas tiveram sobre a orientação comportamental dos sujeitos, é possível se conjecturar que elas derivem de certo aparato disposicional.

4.1. Imagens sociológicas: evidenciando os determinantes do processo receptivo

As imagens sociológicas, que serão desenvolvidas logo a seguir, acerca de sete telespectadores da telenovela *Fina Estampa*, têm por finalidade evidenciar, de modo sistemático, as bases sociais das lógicas de percepção, pensamento e sentimento que orientaram o comportamento receptivo daqueles sujeitos frente a essa narrativa novelesca.

¹⁸⁰ Em Junqueira (2009), podemos encontrar uma discussão similar, embora restrita aos paradigmas comunicacionais de orientação marxista, acerca dessas limitações epistemológicas que tem impedido o desenvolvimento de um olhar mais acurado sobre os processos receptivo-midiáticos.

Tais imagens foram construídas a partir dos dados que nos foram fornecidos pelos receptores através de longas séries de entrevistas, realizadas durante o período de exibição da referida telenovela.

Visando alcançar em que sentido se dava a *relação* de cada um dos telespectadores selecionados com o enredo de *Fina Estampa*, não definimos *a priori* os temas dessa narrativa a partir dos quais verificaríamos o comportamento receptivo daqueles sujeitos. Ao invés disso, deixamos que os temas fossem sendo estabelecidos à medida que iam se mostrando relevantes perante os receptores. Por isso, entre as imagens sociológicas realizadas não se verificará uma rígida padronização temática, justamente porque, em certa medida, variaram os temas relevantes de um sujeito para outro.

Antes de iniciarmos a exposição das análises, cabe ainda informar que, visando proteger o anonimato e a privacidade dos sujeitos entrevistados, modificamos tanto os seus nomes quanto os das pessoas, que por ventura eles tenham citado, em cada uma das imagens sociológicas realizadas.

4.1.1. *Juliana*

Juliana, 31 anos, é natural da cidade de Campina Grande, Estado da Paraíba. Ela provém de uma família bem ampla, já que seu pai teve, ao todo, onze filhos: os cinco primeiros, dois homens e três mulheres, são frutos de seu primeiro casamento, os quatro seguintes, dois homens e duas mulheres – dentre as quais se encontra Juliana –, provém de sua relação com a segunda, e atual, esposa; e os dois filhos mais novos, ambos do sexo feminino, são decorrentes de adoção.

Ainda durante sua infância, quando tinha cinco anos, Juliana passou por aquela que talvez tenha sido a experiência mais marcante de sua vida: ela presenciou o acidente que levou à morte de sua então irmã mais nova, a qual tinha apenas três anos. Nas palavras da entrevistada:

Teve um acidente, na frente de minha casa, com ela [irmã caçula]. Ela morreu na minha frente, o carro bateu nela na minha frente. Eu tinha cinco anos e ela três. Na frente de casa, eu e ela estávamos sentadas na calçada [...] daí ela correu para atravessar a rua... Assim, a Rua 15 de Novembro é muito movimentada [...] vinha um carro, em alta velocidade, e ele [o motorista] estava bêbado ainda por cima [...] e bateu nela. E foi na minha frente.

Depois desse acidente, Juliana disse que sua mãe se tornou extremamente superprotetora, cercando-a de todos os cuidados possíveis de modo a evitar que ela passasse

por quaisquer situações de risco. Nesse sentido, restringiu-lhe os movimentos ao interior de sua casa, o que terminou por impedir que Juliana tivesse um contato mais amplo com pessoas de fora do seu meio familiar. Resultado: Juliana se tornou uma pessoa extremamente tímida e insegura, principalmente naqueles momentos de socialização em que ela se tornava o centro das atenções. Assim, desde as apresentações de seminários em espaços acadêmicos até as mais cotidianas situações de interação se mostraram capazes de constrangê-la: *“a minha vida inteira, na escola, foi tapeando os professores: eu nunca apresentei um trabalho durante o ensino fundamental”*. Agora, na faculdade, *“eu estou sofrendo por causa dos seminários. Eu tremo quando ela [a professora] fala: ‘vamos juntar os grupos’. Eu tremo todinha”*; *“em casa, eu não conversava com todo mundo ao mesmo tempo, era de um em um. Assim, está todo mundo na mesa e eu chegar falando para todos? Não, nunca! Teve uma época que eu não comia com todo mundo na mesa. Esperava todo mundo sair pra poder ir”*, revelou Juliana. Com isso, a entrevistada concluiu: *“esse negócio de falar em público, essa coisa de falar alto pra mais pessoas ouvirem, eu não consigo”*.

Se falar em público é uma situação extremamente constrangedora para Juliana, não menos o é a situação de aproximação, em relação a um homem, com vistas ao estabelecimento de uma relação amorosa. Não apenas ela se mostra tímida e insegura em tomar a iniciativa de estabelecer o primeiro contato com alguém que afetivamente lhe interesse, mas essa timidez e insegurança se mostra mesmo uma grande barreira às investidas de um possível pretendente. Nesse sentido, Juliana revelou que o relacionamento com o seu marido foi algo que se constituiu unicamente devido à perseverança que esse demonstrou ao corteja-la: *“Marcos [marido] é um vencedor porque se dependesse de mim...”*. É precisamente nesses aspectos da timidez e da insegurança, tanto nas relações amorosas quanto em algumas outras instâncias da vida cotidiana, que se dá o processo identificatório de Juliana em relação à personagem Letícia, presente na telenovela *Fina Estampa*: nessa narrativa, aquela personagem, após ficar viúva muito cedo, passou a se dedicar exclusivamente à criação de sua única filha e ao seu trabalho como professora, fechando-se para novos relacionamentos amorosos. Em um dado momento da trama, Letícia conheceu Juan, o qual logo se interessou por ela, mas sua insegurança e timidez fez com que, inicialmente, ela colocasse todos os empecilhos possíveis às constantes investidas desse rapaz, apesar de que, posteriormente, acabou aceitando ficar com ele.

Interessa observar que, mais do que identificar-se com Letícia no que concerne ao seu retraimento quanto à constituição de novas relações amorosas, Juliana chegou mesmo a se projetar nessa personagem ao tomá-la enquanto um ideal a ser atingido no que diz respeito a

certo desempenho profissional: a entrevistada, ao perceber que Letícia conseguia deixar de lado sua timidez e insegurança durante sua atuação enquanto professora universitária, colocou essa postura como um ideal que ela também gostaria de alcançar em sua vida. Nas palavras de Juliana: *“ela [Letícia] tem o lado tímido, mas quando chega lá [na sala de aula], ela esquece a timidez e bota pra fora o lado profissional dela. Eu me vi assim, eu queria ser como ela... eu pretendo ser assim”*. Ao ver Letícia lecionando, Juliana ficou encantada com a desenvoltura dela ao ministrar uma aula, ao falar em público. Contrariamente, em termos comparativos, a entrevistada lembrou o quanto foram sempre penosas as situações nas quais ela se encontrava na posição de falar para muita gente. Nesse sentido, Juliana contou um episódio que aconteceu no último ano do ensino médio, quando sua professora de português lhe solicitou que apresentasse um trabalho em sala de aula: *“quando eu fui lá pra frente, com o caderno na mão, tremendo, sentindo aquele monte de olhinhos olhando pra mim, eu sentindo que tava lá no alto e eles lá embaixo, todo mundo me vendo – eu tenho essa impressão que todo mundo tá pequenininho e eu tô grandona... Quando eu vi aquilo, [...] sai correndo chorando”*. Diante de um fato como esse, é possível se compreender o sentimento de Juliana quando se projeta no comportamento profissional da personagem Letícia: *“eu só queria ter aquele jeito [desenvolto] dela de dar aula”*; *“eu queria isso, que a timidez não atrapalhasse no momento profissional”*.

Além da morte de sua irmã ter sido o motivo pelo qual instaurou-se, em torno de Juliana, um ambiente familiar de superproteção que a impediu de atravessar certas experiências socializadoras, fundamentais ao desenvolvimento de um comportamento mais desvolto nas relações sociais, o que a tornou uma pessoa cuja personalidade está marcada pela timidez e insegurança, aquela situação de perda de um ente tão querido ainda pode ser apontada como um dos fatores que contribuiu na definição de mais um traço de personalidade que é tão característico em Juliana: seu caráter maternal. Possivelmente, por ter presenciado o acidente que vitimou sua irmã, Juliana acabou desenvolvendo ou amplificando certo instinto protetor, o qual se materializou justamente na vontade de ser mãe, de ter uma pessoa que estivesse sob seus cuidados. Interessa observar que essa orientação do instinto protetor de Juliana em direção à maternidade em muito se deve ao fato dela ter sido criada num contexto familiar que se configurava de maneira relativamente patriarcalista, ou seja, onde as mulheres tendem a assumir prioritariamente a função materna. Nesse sentido, a entrevistada deu alguns exemplos do intenso convívio que teve, em especial na época do falecimento de sua irmã mais nova, com mulheres grávidas e/ou que haviam tido filho recentemente, o que nos permitiu apreender um pouco do processo de formação do seu caráter maternal:

- “Minha irmã mais velha estava grávida quando a minha irmã morreu, a de 3 anos. Aí eu fiquei muito contente que ia nascer uma bebezinha. Foi o que me acalentou muito”. Depois de relatar esse fato, Juliana ainda acrescentou: “eu paparicava demais essa minha sobrinha”; “ela era minha bonequinha”. Interessa observar que a irmã mais velha de Juliana lhe permitia, inclusive, certos cuidados em relação à sua filha: “eu trocava a roupinha”; às vezes, quando sua irmã tinha de fazer alguma coisa, lhe pedia “fica aqui cuidando dela [do bebê] que eu vou ali”. Diante dessas poucas responsabilidades, “eu me sentia a mãe”, disse Juliana;

- “Eu via minhas cunhadas tudo grávidas”, relatou a entrevistada. Assim como sua irmã mais velha, as cunhadas de Juliana também a deixavam ter grande proximidade com seus bebês, chegando mesmo a lhe permitir que os segurassem: “eu com sete/oito anos, deixavam eu dar banho e tudo, porque viam que eu não saía de cima. Era aquela coisa: ‘venha, penteie o cabelo’ e me davam a escovinha. Pra mim, aquilo era a... eu me sentia a mãe”, enfatizou a entrevistada.

Diante dessa conjuntura não é de se estranhar que Juliana faça a seguinte revelação: “esse era um sonho que eu tinha desde criança... Eu, criança, sonhava, quando crescer, ser mãe”. Não ao acaso seu primeiro filho ter sido concebido já nos primeiros meses após seu casamento: “eu, com três meses de casada, já engravidei”, informou a entrevistada – hoje, ela tem um total de três filhos. Nesse momento, importa dizer que a imagem da maternidade que Juliana carrega está bastante atrelada ao processo gestacional – reflexo de seu intenso convívio familiar com mulheres grávidas. Consequentemente, Juliana deixou claro que, para que pudesse se sentir plenamente mãe, era necessário passar por todas as etapas de uma gravidez. Sobre isso, a entrevistada confessou: “é mais pelo prazer de ter [gerar]”.

Os sentimentos de Juliana em torno da maternidade foi o que, basicamente, orientou os seus posicionamentos quanto a algumas questões, tratadas na telenovela *Fina Estampa*, que tinham como um de seus aspectos sobressalentes à condição materna. Assim, primeiramente, destacou-se a problemática da fertilização *in vitro*, abordada através da personagem Esther, a qual sonhava em ser mãe: devido à esterilidade de seu marido e ao envelhecimento de seus óvulos¹⁸¹, Esther optou por aquela técnica de reprodução assistida, utilizando-se de células

¹⁸¹ A personagem Esther, quando resolveu ter um filho, já havia ultrapassado a faixa etária biologicamente ideal à procriação, a saber, até os 35 anos. Sobre essa limitação biológica, Cambiaghi e Castellotti (2007, p. 13) nos oferece algumas informações: “sabe-se que a menina nasce com 2 milhões de óvulos imaturos e que, na menarca, terá 400 mil. Durante a vida reprodutiva da mulher, todo mês, aproximadamente 1.000 óvulos são recrutados, mas apenas um terá seu amadurecimento completo, assim 999 serão ‘perdidos’ a cada mês. Portanto a cada ano são ‘perdidos’ 12 mil óvulos. A somatória dos anos vividos mostra que após 30 anos restam pouquíssimos óvulos capazes de serem fertilizados”. Além disso, esses óvulos restantes estão num processo relativamente avançado de envelhecimento, assim “aumentando a dificuldade de gravidez”.

reprodutivas alheias, como via à maternidade. Diante de tal situação ficcional, Juliana se mostrou bastante sensibilizada e compreensiva em relação à imensa vontade de Esther em ser mãe. Isso porque, de certa forma, o desejo dessa personagem refletia o quão imperativo foi o seu próprio desejo em alcançar a condição materna. Sobre a opção de Esther pela fertilização *in vitro*, a entrevistada acredita que essa personagem seguiu por tal caminho porque “*quis abraçar estas duas emoções: ‘eu tive’ e ‘eu vou criá-lo’*”. Ou seja, para Juliana, à personagem não bastava apenas ter um filho – o que ela poderia alcançar por via da adoção –, mas era essencial poder gerá-lo, já que a sensação da maternidade “*ficava mais forte [o bebê] saindo dela*”. Ao atribuir à Esther tal sentimento, de certa maneira, Juliana estava projetando nessa personagem seus próprios sentimentos com relação à experiência do processo gestacional. Enfim, ela estava demonstrando a importância que atribuía a esse aspecto na definição da condição materna. Se colocando na situação daquela personagem, Juliana disse que também seguiria o caminho da fertilização *in vitro*, apesar de acreditar que a adoção seja igualmente uma via interessante para se ter um filho, mas essa ficaria como uma segunda opção caso a fertilização não fosse bem sucedida: “*eu acho a adoção legal também. Mas eu iria preferir a fertilização, porque minha vontade era de ter*”. Assim, “*a adoção ficaria em segundo plano*”, concluiu Juliana.

Para realizar o sonho da maternidade, a personagem Esther enfrentou a recusa intransponível de seu marido Paulo, o qual não aceitava que a sua esposa gerasse um filho tanto devido ao fato de que esse não seria biologicamente seu quanto porque, movido por ciúmes, não aceitava dividir a atenção de sua esposa com mais ninguém, ainda mais com um filho que lhe era geneticamente estranho. Tendo em vista sua imensa vontade de ser mãe, Esther passou por cima da intransigência de seu marido, optando pela vivência da maternidade mesmo que à custa do fim de seu casamento. Juliana não apenas compreendeu essa atitude de Esther como também deu fortes indícios de que, muito provavelmente, assumiria a mesma postura dessa personagem caso se encontrasse em situação similar: “*meu sonho era casar pra ter filho [risos]. Era o meu sonho ser mãe. Tanto é que depois de três meses de casamento, eu engravidei. Era o meu sonho. Se eu não engravidasse, eu morria. Eu separava [risos]*”. E mais: em comparação com a vontade de estabelecer/manter um casamento, “*acho que ser mãe é mais forte*”, confessou Juliana. Nesse sentido, a seguinte fala da entrevistada só veio tornar ainda mais notória a prioridade que a vivência da maternidade sempre teve em sua vida: “*se eu não tivesse me casado, eu teria tido [filho] só. Seria uma produção independente*”. Por tudo isso, não é de se estranhar que, para Juliana, os filhos

sejam considerados a grande meta de um casamento. Para embasar essa sua percepção, a entrevistada citou um caso que lhe é próximo:

Eu tenho uma conhecida que tem dificuldade em gerar filhos. Ela sofre tanto [...]. Ela já engravidou várias vezes e teve aborto espontâneo. Ela não consegue segurar a gravidez. Aí eu olho assim... eu vejo que ela tem um casamento saudável, mas falta alguma coisa. É como uma pintura só de grafite [...] é muito bem feito o desenho, mas falta o colorido. Eu acho que filhos é o colorido daquela pintura.

Ainda no que se refere à temática acerca da fertilização *in vitro*, a telenovela *Fina Estampa* abordou a problemática dos direitos maternos da doadora de óvulos: a personagem Beatriz, doadora do óvulo que possibilitou à Esther gerar um filho, veio reivindicar posteriormente a guarda dessa criança depois que descobriu a identidade da donatária. Diante dessa situação, a questão que se colocou perante Juliana foi a seguinte: quem é a mãe, a pessoa que gera ou a que doa as células reprodutivas? A entrevistada ficou bastante confusa, sem saber ao certo como se posicionar frente a esse problema, pois compreendia, dado os seus sentimentos maternos, tanto o afeto de Esther quanto o de Beatriz em relação à criança gerada. De um lado, colocando-se na posição de Beatriz, Juliana disse: “só em saber que eu tinha um filho. Que um filho meu tava aí no mundo. Eu ia querer criá-lo”. Por isso, ela nem cogitaria doar seus óvulos, tamanho seu espírito materno: “eu não faria uma coisa dessas”, pois o filho gerado “era meu e pronto”. Consequentemente, “vendo pelo lado dela [Beatriz], eu iria querer sim a guarda da criança. Sabendo que é dela, que foi gerado no óvulo dela... Era meu, eu ia atrás mesmo. Eu acho que ela tá certa em querer porque ela sabe que procede dela” – certa no sentido de estar seguindo seus sentimentos. No entanto, por outro lado, Juliana percebeu que Beatriz “tava ciente de que ela tava fazendo isso [doar seus óvulos] pra uma pessoa que ia criar [o bebê gerado]”: “a todo o momento eu via, no começo [dessa história], a insistência de Beatriz: ‘eu quero doar, eu quero. Se eu não posso ser feliz, eu vou deixar que uma pessoa seja’”. Ou seja, “ela tava bem convicta disso”. Destarte, depois de bem ponderar, Juliana sentenciou: “eu acho que Esther, olhando pelo lado da lei, tem o direito de ficar com a guarda da criança”. Ou, mesmo em termos sentimentais, ela tem mais direito “porque, além dela gerar, é ela que tá cuidando”.

Outro tema, apenas pincelado no enredo da telenovela *Fina Estampa*, que mobilizou os sentimentos maternos de Juliana, foi o aborto. Tal questão surgiu quando a personagem Patrícia descobriu que estava grávida de Antenor, seu namorado. Por ter sido uma gravidez não planejada, Antenor se mostrou totalmente contra levá-la adiante, deixando claro para Patrícia que gostaria que ela fizesse um aborto. No entanto, totalmente magoada com essa

atitude do namorado, Patrícia não lhe deu qualquer espaço para diálogo e resolveu seguir com sua gravidez. Tendo em vista a importância que a maternidade sempre teve na vida de Juliana, não é de se estranhar que ela enfatize que nunca faria um aborto: *“minha opinião é que não é a melhor opção porque eu sou muito de consciência e não ficaria em paz o resto da vida. Sempre teria aquele vazio... assim, aquela pergunta: ‘e se... e se tivesse tido’. Se fosse na minha adolescência, por mais que fosse repreendida... [...] eu seguraria, eu queria ter”*.

Quando justificou sua postura se ancorando naquilo que chama de “consciência”, na verdade Juliana estava nos evidenciando o quão predominante é o aspecto materno na definição de sua personalidade e, conseqüentemente, na orientação de sua negativa em relação ao aborto. Mas é importante enfatizar que, mesmo assumindo que nunca realizaria essa prática, a entrevistada deixou claro que não recrimina quem o faça: *“se ela [a mulher] quiser fazer um aborto, se ela for madura pra isso, se ela souber o que tá fazendo... e não vá ter conseqüências psicológicas no futuro porque ela tava convicta de que tinha de fazer aquilo. Aí cada um sabe o momento”*. Esse posicionamento de Juliana se tornou bastante evidente quando ela demonstrou certa compreensão em relação à atitude de Antenor em propor à Patrícia que fizesse um aborto: *“eu tenho essa vontade de ter filhos... eu tinha vontade de ter e tal, mas eu não critico ele [Antenor] querer que ela [Patrícia] faça um aborto porque não era o plano dele ter um filho. [...] Ele gostava dela, ele só não se via como pai ainda. Realmente, ele não é maduro pra isso”*. De toda forma, a entrevistada enfatizou que cabe somente à mulher decidir sobre a continuidade ou não de uma gravidez, já que é ela quem domina o próprio corpo: *“infeliz ou felizmente, a mãe é que manda numa hora dessas. Ela que escolhe se quer ficar grávida ou não. [...] eu não acho que é porque ela deveria ter a última palavra, mas é porque acaba tendo que ser. Ela vai gerar um filho à força? Porque é ela que tá ali. Ela tem esse privilégio”*.

Enfim, diante desses posicionamentos que Juliana assumiu ao avaliar tanto seu próprio comportamento quanto o daqueles personagens novelescos frente à questão do aborto, é possível se perceber que, ao lado dos sentimentos maternos que a impediriam de interromper premeditadamente uma gravidez, podemos perceber também certa postura liberalista que leva Juliana a se mostrar compreensiva em relação à condição do outro. É por isso que, para a entrevistada, o aborto *“não é questão de certo e errado, é mais de consciência”*, isto é, de como os sujeitos pensam e se portam diante de tal questão. Conseqüentemente, Juliana acredita que o aborto deveria ser algo legalizado¹⁸², apesar de criterioso, pois é necessário

¹⁸² O aborto é considerado, pelo Código Penal Brasileiro, crime contra a vida humana com penas que variam da detenção à reclusão conforme o caso. No entanto, ele não é qualificado enquanto crime quando é realizado por

analisar-se a particularidade de cada caso: “*eu acho que cada caso deveria ser visto*”, ponderou a entrevistada. Juliana assume essa postura liberalista em relação ao aborto de modo mais tranquilo justamente porque ela não está presa a nenhuma moral religiosa. Tanto é que, quando questionada se pensa a prática do aborto em termos de pecado, ela é direta em sua resposta: “*eu acho que o pecado está na cabeça da gente*”.

Apesar de ter crescido no seio de uma família católica – que inclusive tinha o hábito de frequentar missas – e de ter estudado os dois primeiros níveis do ensino básico, o infantil e o fundamental, em escola vinculada a certa instituição católica – importa mencionar que eram realizadas, todas as sextas-feiras e dias santos, celebrações na capela que havia no interior dessa escola –, Juliana não conseguiu desenvolver, de maneira forte e duradoura, uma consciência religiosa. Aparentemente, algumas experiências, vivenciadas ao longo de sua trajetória de vida, foram diluindo do pensamento da entrevistada qualquer certeza quanto à existência de algum plano sobrenatural: 1) a morte trágica de sua irmã fez com que Juliana viesse a pensar os acontecimentos como uma série de acasos e não como decorrência de uma vontade divina; 2) em seu cotidiano, a entrevistada se deparou tanto com pessoas que se diziam religiosas, mas que apresentavam certos comportamentos cruéis em relação aos outros, quanto com pessoas, aparentemente sem religião, que foram capazes das atitudes mais generosas. Isso levou Juliana a concluir que a compaixão e a bondade não procedem de nenhuma experiência religiosa, mas da educação que o sujeito recebe – “*eu aprendi que você tem que ter compaixão, tem que se sensibilizar com a dor do outro, e isso você pode aprender em casa não só na igreja*”, disse Juliana; por fim, 3) ela percebeu que existe um descompasso entre o discurso religioso sobre o mundo e o próprio mundo, o que a conduziu à total descrença em relação às explicações oferecidas pelas religiões. Dito isso, é importante que se enfatize que essa descrença foi paulatinamente construída ao longo da trajetória social da entrevistada, tornando-se ainda mais acentuada no momento atual, tendo em vista seu ingresso na faculdade de Psicologia e as problematizações que foram possíveis a partir desse universo de conhecimentos. Hoje, Juliana é direta em sua resposta quando questionada sobre qual a sua religião: “*eu não tenho religião*”, afirmou ela.

Com base nesse panorama, é possível se compreender a posição assumida por Juliana em relação ao misticismo que envolve as personagens Dona Zilá e Luana, presentes no enredo

médico capacitado em três situações: 1) quando o prosseguimento da gravidez gera risco de vida à mulher; 2) se a gravidez resulta de estupro; e 3) se for gravidez de feto anencéfalo. Cf. BRASIL. Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. Código Penal. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del2848compilado.htm>. Acesso em: 11 mar. 2014 e BRASIL. ADPF nº 54. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/peticaoInicial/verPeticaoInicial.asp?base=ADPF&s1=54&processo=54>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

de *Fina Estampa*, as quais têm o dom da premonição: “*eu acho um pouco mentira. Tipo aquela menina [Luana] que tem as visões, eu não acho muito verdadeiro*”. A entrevistada, ao explicar esse seu posicionamento, deixou transparecer certa percepção empirista: “[o dom da premonição] *é fantasioso porque são coisas que a gente não vê no dia-a-dia. Não é normal. Aquilo ali já estaria na televisão há muito tempo se de fato existisse, não como novela, mas como notícia e apresentando provas [...]. Se alguém chegasse e me dissesse as coisas, tal como ela [Luana] disse, eu não sei se eu acreditaria [risos]*”. Após dizer isso, Juliana concluiu: “*sou um pouco cética. Isso [o dom da premonição] é puramente ficção. Não vejo, em nenhum aspecto, que isso tenha verdade. Não tenho nenhuma dúvida do tipo: ‘será que isso acontece?’*”. Para Juliana, caso uma pessoa acredite mesmo estar fazendo uma previsão, “*ela imaginou, tava muito louca*”. Tamanha é a descrença da entrevistada em relação ao dom da premonição enquanto possibilidade de real que as cenas, envolvendo as personagens Dona Zilá e Luana, foram aquelas nas quais a sua atenção normalmente se dispersou: “*é o que menos eu acho legal, realmente*”, disse Juliana.

Podemos conjecturar que a inoperância de dogmas religiosos sobre o comportamento da entrevistada, de certa forma, lhe permitiu assumir uma postura relativamente compreensiva no que diz respeito a outro tema que, assim como o aborto, ainda é estigmatizado pela moral religiosa dominante, a saber, a homossexualidade: “*o homossexual, ele nasce homossexual. [...] tem de aceitar do jeito que ele é, pois ele vai seguir assim. Tem só que respeitar e pronto*”; “*acho que são pessoas normais, que merecem respeito*”, enfatizou Juliana. Interessa considerar que há, em torno da entrevistada, um contexto familiar propício a emergência dessa atitude tolerante em relação à diversidade sexual: “*tenho sobrinhos homossexuais*”, revelou Juliana, enfatizando que mantém grande proximidade com um deles, já que acompanhou todo seu crescimento, desde a mais tenra idade. Acerca desse sobrinho, a entrevistada nos contou: “*desde pequeno, sempre soubemos que seria homossexual. É, por isso, que eu tenho a percepção de que se nasce [homossexual], porque desde pequenininho ele [sobrinho] mostrava ser. [...] Até que ele chegou pros pais e disse. Em sua casa mesmo, foi muito bem aceito*”. Como é possível se perceber, a partir dessa exposição, a questão da homossexualidade não parece ter sido encarada de maneira muito problemática no seio da família de Juliana – a princípio, apenas os avós maternos não aceitaram bem ter um neto homossexual –, ou seja, a entrevistada não presenciou/vivenciou situações significativas de rejeição à homossexualidade que, de alguma forma, pudessem lhe gerar uma atitude desfavorável a essa condição.

É precisamente por nutrir uma percepção compreensiva acerca da homossexualidade que Juliana se posiciona contra certos atos de discriminação e violência contra homossexuais: *“nada a ver, um homem está passando na rua e você vai lá e bate nele só por ser um homossexual? Não. Não tem porque bater num homossexual”*. Pudemos perceber essa postura da entrevistada quando ela se deparou, durante a assistência da telenovela *Fina Estampa*, com uma situação de agressão física e moral em relação ao personagem homossexual Crodoaldo: *“não gostei daquela vez que ele foi humilhando por aquele pessoal da praia que começou a jogar areia nele”*.

Pensando a partir da sua condição materna, Juliana disse não concordar de maneira alguma com aqueles pais que colocam seus filhos para fora de casa depois que descobrem que eles são homossexuais: *“uma mãe ama seu filho a vida toda. Aí, quando descobre que o filho é homossexual, bota pra fora, essas coisas. [...] Eu acho errado esse negócio de botar pra fora [...] só porque se mudou a percepção sobre o que ele tá fazendo lá no quarto com a pessoa. E tudo o que ele representa dali pra fora?”*. Nesse sentido, pedimos que Juliana se projetasse em tal situação e nos dissesse qual seria a sua reação caso ela soubesse que um de seus filhos fosse homossexual. Depois de pensar por alguns segundos, a entrevistada nos disse que não gostaria de ter um filho nessa condição, não pela homossexualidade em si, mas pelo receio de que ele viesse a sofrer maus-tratos em sua vida social devido à sua orientação sexual: *“sabe qual é o problema que eu vejo? Não é o caso: ‘eita, ele é!’ . É o lá fora. Como é que vão tratá-lo. Não é aqui em casa. Aqui em casa ele vai ser igualmente... não aceitaria nenhum tipo de bullying por parte dos irmãos”*. De toda forma, Juliana tem consciência de que não está livre da possibilidade de ter um filho homossexual, por isso ela e seu marido já conversaram sobre o assunto e eles têm procurado se *“preparar psicologicamente”* para uma situação desse tipo *“porque são coisas que não dá pra evitar”*, disse ela.

Interessa observar que, em seu marido, Juliana encontrou um ponto de reforço a sua tendência à aceitação da diversidade sexual¹⁸³: *“Marcos [marido] é mais cabeça aberta que eu. Eu sou mais tradicional, ele é mais flexível. Ele aceita mais as coisas”*. Essa postura “mais tradicional” está no fato de que, apesar de aceitar bem a homossexualidade enquanto uma condição normal e que deva ser respeitada, Juliana parece nutrir uma visão ainda um tanto

¹⁸³ Aqui, importa considerar que o marido de Juliana, assim como ela, também cresceu no seio de uma família religiosa, predominantemente de orientação cristã-protestante, mas não desenvolveu, aparentemente, uma consciência religiosa – de acordo com a entrevistada, seu marido também não tem religião. De um modo geral, afora esse traço em comum, Juliana, em diversos momentos da entrevista que nos concedeu, deixou clara a aproximação de ideias que havia entre ela e seu marido.

conservadora¹⁸⁴ sobre como deveriam se apresentar e se portar os homossexuais. Nesse sentido, vejamos as seguintes falas da entrevistada: “a única coisa que eu não gosto muito, assim... [...] eu acho que eles, generalizando, são muito... buscam aparecer de forma errada”; “falou em alegria demais, nessa coisa de se mostrar demais e começar a querer se produzir, essas coisinhas, aí já não gosto”; “quando ele [o homossexual] muda a fisionomia, eu acho que já bagunça um pouco”; “esses escandalizados que andam de peruca, de sobrancelha [delineada], aquela coisa... Pra que isso? Pra que ter que dizer ‘ei, eu sou viu’?”. Essa postura se liga diretamente à diferenciação, que Juliana considera necessária, entre os sexos masculino e feminino:

Não gosto de delicadeza em homem. Sabe aquela coisa de “é muito metrossexual”? Não, não, não e não. Pra mim tem que ter jeito de homem, bem grosseiro assim. [...] Se você tá igualando demais com o estilo feminino – como tem hoje muito deles [homens] estarem muito vaidosos –, aí foge... deixa de ser diferente para começar a ser igual. E não presta. Tem que ser diferente. Tem que ter os opostos.

Para se compreender esse posicionamento de Juliana, é necessário considerar que, apesar dela vivenciar um ambiente familiar mais flexível no que diz respeito à aceitação das diferenças sexuais, tal ambiente ainda é predominantemente estruturado segundo a lógica patriarcalista, principalmente no que diz respeito à diferenciação comportamental entre os gêneros – a qual, dentre outros modos, se revela através da forte delimitação estética entre o masculino e o feminino. A própria entrevistada, fazendo uma autoanálise, define-se como uma pessoa relativamente machista¹⁸⁵ e justifica isso apontando para a predominância da figura masculina, nos moldes patriarcais, em sua vida: “eu acho que é porque eu tive irmãos, aquela coisa né”.

De toda forma, mesmo com aquelas ressalvas em relação a certos comportamentos homossexuais – que ela considera inadequados por serem próprios das mulheres –, Juliana não parece se importar com os trejeitos efeminados do personagem Crodoaldo, o que se deve, muito provavelmente, a pouca seriedade que ela atribui a forma como a homossexualidade está sendo trabalhada nesse personagem: “tem um lado [da novela] que é bem comédia que é aquele de Crô [risos]. [...] Não puxa praquela lado sério do ‘ah, eu sou homossexual, então vão ter que aceitar’. Não. É um lado bem engraçado que todo mundo gosta dele mais pelo jeito de falar, como trata as pessoas...”. E levando em consideração o gosto da entrevistada

¹⁸⁴ As percepções que denominamos conservadoras, no contexto de nossas análises, são precisamente aquelas que, em algum grau, tendem a reproduzir e, com isso, preservar as estruturas tradicionalmente dominantes de nossa sociedade, ligadas ao patriarcalismo, à heteronormatividade e ao fundamentalismo cristão.

¹⁸⁵ Em comparação com o seu marido, Juliana confessa: “eu sou mais machista do que Marcos. Eu me sinto mais machista do que Marcos [risos]”.

pelo gênero da comédia – constatado através de suas escolhas cinematográficas e televisivas –, é possível se compreender a leitura humorística, e não propriamente realística, que ela realizou acerca dos trejeitos daquele personagem.

Resumo das lógicas de percepção, pensamento e sentimento que guiaram o processo receptivo

A análise do comportamento receptivo de Juliana frente à telenovela *Fina Estampa* nos permitiu chegar aos seguintes resultados:

- Dentre as personagens de *Fina Estampa*, Letícia foi a que despertou em Juliana maior identificação. Isso porque a entrevistada percebeu naquela personagem os mesmos traços de timidez e insegurança que tanto caracterizam sua própria personalidade. No caso de Juliana, esses traços de caráter, decorrentes de uma criação superprotetora que a impediu de se aventurar e, assim, desenvolver autoconfiança, levam-na a ter um comportamento retraído tanto nas suas relações sociais mais corriqueiras quanto naquelas situações que lhe exigem maior presença de espírito, tais como as escolares e profissionais. No caso de Letícia, sua postura tímida e insegura se revela mais nas suas relações cotidianas, principalmente no que diz respeito ao estabelecimento de relações amorosas. No entanto, no âmbito profissional, aquela personagem demonstra bastante desenvoltura, o que levou Juliana a se projetar em sua capacidade de superar os limites da timidez e insegurança, pelo menos no exercício de sua profissão. Em suma, mais do que identificar-se com Letícia, Juliana passou a tê-la como um exemplo de superação;
- Um aspecto fundamental da personalidade de Juliana é seu caráter maternal, resultado de sua criação num contexto familiar onde as mulheres tendem a assumir prioritariamente a função de mãe. Dito isso, é possível se compreender o fato dos sentimentos de Juliana, em torno da maternidade, terem sido mobilizados, durante a assistência de *Fina Estampa*, quando essa narrativa tratou de questões que envolviam diretamente a condição materna: 1) quando a personagem Esther resolveu engravidar via fertilização *in vitro*, a entrevistada demonstrou compreender totalmente a vontade que aquela personagem tinha de passar por todo o processo gestatório e deixou claro que, se estivesse no lugar dela, também optaria por aquele método de reprodução assistida como via à maternidade; 2) a decisão de Esther em dar prosseguimento ao seu sonho de vivenciar a maternidade, mesmo pondo seu casamento em risco, já que seu marido se posicionou contra sua gravidez, foi totalmente apoiada por Juliana, a qual deu indícios de que, por ter a maternidade como uma prioridade em sua vida, provavelmente assumiria a mesma postura daquela personagem se fosse o caso; 3) quando Beatriz acionou a

justiça reivindicando o direito de maternidade da criança gerada por Esther, tendo em vista que o óvulo utilizado por essa personagem havia sido o seu, Juliana ficou bastante comovida, pois compreendia o fato dela se sentir mãe daquela criança. Isso porque ela própria também se sentiria assim se estivesse em seu lugar – é, por isso, que Juliana garante que nunca faria doação de óvulos. No entanto, apesar de entender o sentimento de Beatriz, a entrevistada acabou se posicionando em favor de Esther, já que aquela lhe doou de livre e espontânea vontade seus óvulos e, juridicamente, não teria direito sobre a criança gerada; 4) em relação ao tema do aborto, rapidamente tratado no enredo novelesco através dos personagens Antenor e Patrícia, o comportamento de Juliana apresentou algumas nuances: por um lado, a entrevistada disse que nunca abortaria, tendo em vista o imenso valor que atribui à maternidade; por outro lado, ela ressaltou que não recrimina quem o faça. Percebemos que essa postura liberal de Juliana, que inclusive a leva a ser favorável à legalização do aborto, pôde se firmar justamente porque ela não está presa a nenhuma moral religiosa;

- Ao longo de sua vida, Juliana passou por diversas experiências que minaram qualquer crença que, por ventura, ela tivesse em relação a algum plano sobrenatural, o que a tornou uma pessoa relativamente cética. Foi justamente esse ceticismo que levou Juliana a apresentar uma total descrença e desinteresse em relação ao dom da premonição que caracterizava as personagens Dona Zilá e Luana.
- De um modo geral, Juliana demonstrou uma percepção bastante favorável à questão da homossexualidade, o que se deve tanto ao seu distanciamento em relação aos dogmas religiosos quanto à sua boa convivência com familiares homossexuais: segundo a entrevistada, as diferenças sexuais é algo natural e que deve ser respeitado. Foi justamente por nutrir essa visão favorável acerca da homossexualidade que Juliana se posicionou contra certos atos de discriminação e violência sofridos pelo personagem Crodoaldo no enredo de *Fina Estampa*. Mas essa atitude positiva em relação à condição homossexual apresentou uma limitação: a entrevistada não vê com bons olhos o comportamento efeminado de alguns homossexuais. Isso porque, devido à sua criação relativamente patriarcalista, Juliana entende como necessária a diferenciação comportamental e estética entre homens e mulheres. Apesar de sustentar essa percepção, a entrevistada não deu qualquer importância aos trejeitos efeminados de Crodoaldo, mas isso só aconteceu porque o caráter cômico desse personagem, além de lhe retirar a seriedade comportamental, confluiu com o gosto de Juliana pela comédia.

4.1.2. Fernando

Fernando nasceu numa cidade do interior da Paraíba, chamada Itabaiana. Desde sempre, ele manteve grande contato com sua família extensa, crescendo num espaço constantemente partilhado com seus avôs e atravessado por tios e primos. De família católica, Fernando lembrou que, ainda muito pequeno, lia a Bíblia, além de outros textos religiosos, com sua avó materna: *“o livro mais lido lá em casa era a Bíblia porque a minha avó era muito religiosa. Então, ela tinha, na mesinha de cabeceira dela, a Bíblia, aqueles novenários... Então, ela me chamava, eu com cinco anos de idade... [lia] tudo quanto era oração: de pai nosso, ave-maria, credo, salve rainha, a catena de nossa senhora...”*. Além dessa base religiosa, Fernando evidenciou, em diversos momentos das entrevistas, ter passado por uma criação bastante tradicional, marcada pela hierarquia patriarcal entre pais e filhos. Destarte, não é de se estranhar que, em alguns aspectos de sua vida, ela tenda a ser mais conservador. No que concerne à sua família nuclear, o entrevistado demonstrou ter grande proximidade com seus pais e seu irmão, tanto que atualmente, aos 39 anos, mesmo já tendo sua própria residência, ainda considera a casa da sua família como uma de suas moradias: *“70% moro sozinho e 30% com meus pais”*; *“não corto o cordão umbilical lá... Eu tenho dupla residência... [...] Lá eu mantenho minha cama, meu guarda-roupa, minhas coisas, minhas estantes, tudo...”*.

Depois de nos informar que começou a estudar aos três anos, Fernando ressaltou que seus pais sempre tiveram a preocupação de dar subsídios para que ele e o irmão pudessem ter uma boa formação escolar – preocupação essa bastante condizente com a atuação profissional de sua mãe enquanto professora do ensino fundamental. O incentivo educacional de seus pais, aliado à prática de leitura bíblica com a sua avó, levou Fernando à seguinte conclusão: *“era de se esperar que, realmente, eu chegasse na academia, na faculdade, como um processo natural de vida”*. O entrevistado se graduou na área de Enfermagem e, posteriormente, fez uma especialização em Saúde da Família. Além de seguir a profissão de enfermeiro, ele também começou a atuar como professor no âmbito do ensino superior. Sua situação profissional bastante estável acabou lhe possibilitando alcançar, em termos financeiros, um bom padrão de vida – Fernando se enquadra economicamente na classe média brasileira.

De orientação homossexual, Fernando não expressou grandes comentários sobre a forma como sua família lida com essa sua condição, apenas relatou, em certo momento, que gostaria que seus pais fossem mais abertos a essa questão. Mas, logo ele ressalta: *“eu não posso esquecer que os meus pais tiveram um momento de desenvolvimento totalmente*

diferente do meu”. Por isso, de maneira compreensiva, ele fez a seguinte consideração: “*se eu chego assim, para você, e digo: ‘Eu queria que o meu pai fosse mais moderno, que o meu pai tivesse a cabeça mais aberta para determinadas coisas e que, nesse aspecto, minha mãe o acompanhasse também, eu estaria sendo tão injusto com eles’*”. E completou: “*é nesse aspecto que eu gostaria que eles fossem diferentes, mas eu tenho consciência que pra eles talvez já não dê mais*”. De toda forma, se Fernando passou por quaisquer dificuldades junto à sua família no que diz respeito à aceitação de sua orientação sexual – o que é provável, apesar de não ter sido claramente explicitado –, isso não parece ter tido um impacto muito profundo na forma como ele percebe o tratamento que seus pais comumente lhe dispensaram, já que deixou transparecer, em diversos momentos, o sentimento de ter crescido em meio a uma família profundamente amorosa: “*eu provenho de uma família onde as pessoas são amorosas*”, disse o entrevistado.

Fernando apresentou um nível de consumo midiático bastante elevado, estando sempre conectado a algum meio de informação e/ou entretenimento: é assinante da revista *Veja*; mantém constante acesso à internet; costuma ler muitos livros; vai razoavelmente ao cinema – dando preferência para os gêneros romance, comédia, ficção-científica e musicais –; mas o consumo televisivo tem destaque – “*eu ainda tenho a televisão como o meu meio de entretenimento mais utilizado*”, revelou o entrevistado. Especificamente em relação aos programas televisivos, Fernando disse assistir telejornais, programas de variedades e, principalmente, telenovelas: “*eu sou noveleiro desde criança, assim, por influência*” – todos em sua família sempre gostaram muito de tramas novelescas. Dado seu grande interesse pelas telenovelas, não é de se estranhar que Fernando tenha demonstrado muita eloquência ao discorrer sobre tal gênero ficcional, evidenciando conhecimentos acerca da sua história, dos seus desenvolvimentos, dos atores de maior destaque no cenário nacional, dos personagens que marcaram determinados períodos da teledramaturgia, etc.

Ao discorrer acerca dos temas referentes à telenovela *Fina Estampa*, Fernando apresentou comentários sempre bem articulados – muito provavelmente, essa desenvoltura em sua fala se deve tanto a grande amplitude de seu repertório informacional, construído por meio daquele assíduo consumo midiático, quanto ao seu domínio da oratória, propiciado e/ou reforçado pela sua atividade profissional enquanto professor. Apesar de confessar que, devido as suas ocupações profissionais, nem sempre estava disponível para acompanhar os capítulos de *Fina Estampa*, Fernando apresentou, ainda assim, um alto nível de acompanhamento dessa narrativa, a saber: em média quatro capítulos por semana. De toda forma, pelo fato de seus ambientes familiar, amical e profissional estarem repletos de pessoas que gostam e

acompanham bastante as telenovelas, a partir das conversas, surgidas em tais ambientes, em torno do enredo de *Fina Estampa*, Fernando acabou suprimindo a sua não assistência de um ou outro capítulo.

Dentre os assuntos, sobre o enredo de *Fina Estampa*, que foram abordados durante as entrevistas com Fernando, aqueles concernentes à relação pais-filhos ganharam destaque, em diversos momentos, na fala do entrevistado. De início, podemos adiantar que, ao comentar sobre tais assuntos, Fernando deixou evidente sua percepção moderadamente conservadora quanto à forma como devem ser criados os filhos e, de modo correlato, como esses devem se portar em relação aos pais. Podemos dizer que esse seu conservadorismo se liga diretamente ao contexto patriarcal cristão no qual ele mesmo foi criado. O próprio Fernando pareceu ter certa consciência disso quando fez a seguinte afirmação: “*muitas coisas, que são traços fortes de minha personalidade, eu não atribuo a outra coisa senão a questão de educação e convivência dentro de casa mesmo*”.

Vejamos como Fernando analisou a atitude da personagem Griselda em expulsar o seu filho Antenor de casa, quando esse gravemente a desrespeitou: “*a dor dela foi muito grande e a reação dela foi proporcional. Entretanto, ela agiu como mãe, como uma boa mãe. Ela castigou, mas de certa forma... aquele ditado: ‘coração de manteiga e mão de ferro’*”. Em seguida, Fernando explica a finalidade do castigo severo adotado por aquela personagem em relação ao filho:

O que ela quis dizer pra ele [...]: “eu sou mãe, eu não vou deixar de te amar, mas eu vou te ensinar a me respeitar, a me valorizar, nem que, pra isso, eu tenha que sofrer, fazendo o que vou fazer com você, que é lhe expulsar de casa. Você agora vai sentir na pele o que é realmente o mundo. Você não vai ter tanto o meu apoio. Vou lhe dar o mínimo, o básico. E minha esperança é que, com isso, você mude”.

Importa ressaltar que Fernando não apenas compreendeu a atitude de Griselda, como também a aprovou totalmente: “*eu achei que a atitude dela foi certíssima. Eu faria a mesma coisa, talvez fizesse até pior*”. Nesse momento, o entrevistado deixou evidente sua percepção conservadora sobre a postura ideal que um filho deve ter frente aos pais: “*eu ainda tenho aquela visão de filho que tem que respeitar muito a mãe, que tem um certo tom de voz pra se dirigir à mãe, que a mãe tem uma autoridade maior, ou seja, quando ela fala o filho escuta e não rebate*”. Interessante que, de todos os personagens que compõem o enredo de *Fina Estampa*, Griselda foi a única que o entrevistado disse ter gostado muito, do começo ao fim da novela, e com a qual se identifica: “*eu me identifico com a Griselda pela forma como ela encara seriamente a vida, as responsabilidades com família, o senso de ética que ela tem... de*

procurar colocar as coisas sempre em pratos limpos, de ser justa. Eu gosto muito dessa personagem por esses aspectos”.

O conservadorismo de Fernando ficou mais evidente quando surgiu a questão acerca da iniciação sexual dos filhos, especificamente se esses forem do sexo feminino. Nesse sentido, ele demonstrou sua orientação conservadora ao se projetar, de certa forma, na postura paterna do personagem Baltazar, quando esse flagrou sua filha de 17 anos, Solange, na cama com o namorado: *“eu me coloquei no lugar daquele pai. Nossa senhora! Deve ser uma dor imensa você imaginar que a sua bonequinha, que a sua princesinha tá entregando o tesourinho dela pra um garanhão safado”*. Todavia, devido ao seu temperamento mais brando, Fernando acredita que, diferentemente de Baltazar, ele não teria sido tão rude, ao ponto de sair puxando a filha, grosseiramente, do local onde ela estava: *“eu não chegaria a tanto. Mas, eu acredito que depois o lê-lê ia ser tão grande que ela nunca mais... aliás, eles [a filha e o namorado dela], porque eu iria conversar com os dois juntos... porque eu iria esperar os dois saírem do quarto e eu iria conversar com os dois”*.

Fernando deu novamente indícios de sua postura conservadora quando revelou não ver com bons olhos o interesse exacerbado da personagem Solange por seguir a carreira de cantora de *funk* em detrimento de uma dedicação maior aos estudos: *“eu sou tradicionalista demais, conservador demais, pra dizer que eu incentivaria meu filho ou minha filha numa coisa que, num primeiro momento, eu estivesse vendo que aquilo ia ser um tiro no escuro, que aquilo iria ser uma loucura”*. Para que compreendamos melhor essa postura de Fernando, é importante atentarmos para as marcas da sua trajetória educacional e profissional que estão impressas em seu discurso:

Com certeza, se eu tivesse um filho hoje, eu estaria, até onde fosse possível, até a idade que me fosse permitido, acompanhar essa criatura, bem direitinho, pra ver se ele tentava seguir os meus passos: fazer a escola completa, cursar uma faculdade... Depois que ele me entregasse o diploma dele, que eu soubesse que ele tinha o básico pra tentar alguma coisa na vida, eu estaria satisfeito. A partir daí, seria com ele. Mas pelo menos eu fiz a minha parte. Eu orientei que ele fizesse uma graduação, fosse lá do que ele quisesse.

Como já dissemos, a mãe de Fernando era professora e, dado os valores que ela adquiriu no exercício dessa profissão, fez o possível para bem encaminhá-lo no sentido de um bom desenvolvimento educacional. Isso fez com que Fernando adquirisse um gosto acentuado pelos estudos. Hoje, atuando também como professor, ele tende a atualizar todas as marcas do ensino mais tradicional que recebeu: *“desde que eu entendo o mundo como o mundo, que eu creio que todo pai quer que um filho se dê bem na vida. E geralmente o filho é pensado como*

*aquele serzinho bem bonitinho, perfeitinho, que tem uma carreira bonitinha, dentro das profissões clássicas*¹⁸⁶, disse o entrevistado.

Quando adentramos em áreas da vida de Fernando nas quais um novo complexo de experiências o levou a se distanciar dos padrões sociais comumente vivenciados no âmbito de sua família, a postura conservadora do entrevistado tendeu a atenuar-se, ou melhor, ela se mostrou relativamente adaptada ao novo contexto. Foi o que pudemos perceber quando a vivência de sua homossexualidade veio à tona, especificamente no que diz respeito à constituição de relacionamentos amorosos que venham a culminar num posterior compromisso mais formal. Acerca disso, Fernando expôs o seguinte: *“eu ainda tenho comigo essa ideia de que eu vou conhecer uma pessoa, vou ficar, com essa pessoa, namorando um bom tempo, para poder realmente configurar uma situação de casamento. Eu não concebo, pra mim, conhecer uma pessoa e, daqui a uma semana, dizer: ‘Vem, vem morar comigo’”. Nesse sentido, ele está seguindo o caminho percorrido pelos seus pais: “eles namoraram por dois anos, passaram um ano noivos, aí depois que compraram casa [...], resolveram marcar o casamento”.*

Sobre ter filhos, Fernando percebe que, tradicionalmente, trata-se de um processo visto como a consequência natural do casamento: *“para uma sociedade altamente conservadora como é a nossa, cristã [...] o casamento [é encarado] como a porta de entrada para uma família estruturada aos olhos das religiões e que tem um objetivo um fim que é a procriação: homem e mulher casam pra ter filhos”.* Seguindo essa orientação, mas adaptando-a a sua realidade homoafetiva, Fernando fez a seguinte afirmação: *“eu acredito que eu vou ter a minha sensação de família no dia que eu realmente tiver casado com alguém e que nós resolvermos adotar uma criança pra cuidar. Porque o meu conceito de família é tradicional”.* No entanto, o entrevistado não demonstrou, durante o período em que o entrevistamos, grande interesse quanto à possibilidade de ser pai: *“até esse momento essa luz ainda não acendeu pra mim”.* Essa postura se mostra bastante compreensível quando consideramos que, até o momento, Fernando ainda não conseguiu vislumbrar um relacionamento sério que lhe desse a segurança de que teria com quem compartilhar a responsabilidade da criação de uma criança: *“eu vou dividir essa responsabilidade com quem?”.* E mais, talvez a maior limitação a sua vontade de ter filhos venha do fato de que as suas atividades profissionais – aulas na universidade, plantões no hospital... – lhe demandam muito tempo, inviabilizando, assim, uma

¹⁸⁶ As profissões clássicas, as quais Fernando se refere, são precisamente: as engenharias, o direito, a medicina e a administração.

possível paternidade. De todo modo, o entrevistado enfatizou que ser pai não é algo que ele tenha desconsiderado: “*nunca descartei a possibilidade de um dia adotar uma criança*”.

Interessante o fato de Fernando pensar logo na adoção como via a paternidade, fato esse que parece se ligar, *a priori*, as suas oportunidades enquanto homossexual: “*existem os casais homossexuais que, naturalmente, não podem ter filhos... que os filhos vêm através de adoção*”. Isso não significa que ele não perceba a existência de outras possibilidades: por exemplo, “*uma colega que queira ter filhos e que me queira como pai*”, cogitou o entrevistado. Mas ele não demonstrou ver essa possibilidade como algo plenamente realizável. Enfim, o que se percebe, como consequência dessa conjuntura, é uma prévia abertura de Fernando à questão da adoção – abertura essa que, como poderemos perceber mais adiante, é reforçada pela preocupação, motivada por certos sentimentos humanitários e religiosos¹⁸⁷, que o entrevistado demonstra em relação àquelas crianças que se encontram à espera de serem adotadas.

Quando questionado se a fertilização *in vitro* poderia ser uma possível via à sua paternidade, Fernando, além de deixar clara sua preferência pela adoção, ainda teceu diversas considerações sobre as dificuldades que envolvem aquele método de reprodução assistida. Percebemos que tais considerações tinham um caráter especial, pois eram realizadas a partir do ponto de vista de um especialista: por atuar profissionalmente na área da saúde, Fernando acabou adquirindo conhecimentos mais precisos acerca da conjuntura biológica e social que envolve a reprodução humana.

Nesse sentido, em sua argumentação sobre o método da fertilização *in vitro*, o entrevistado levantou inicialmente o seguinte questionamento: “*a fertilização in vitro é acessível para quem hoje em dia?*”. Com isso, ele visava chamar a atenção à indisponibilidade desse método para uma ampla gama da população: segundo Fernando, além de serem poucas as instituições médicas no Brasil que realizam a fertilização *in vitro*, esse procedimento é muito dispendioso. Diante dessa realidade e partindo do pressuposto de que “*a novela influencia muito comportamentos*”, Fernando teceu a seguinte crítica: “*aí, de repente, você vê uma telenovela, que é o horário mais visto pela população, que pode mostrar tanta coisa bonita, que pode estimular tanta coisa legal pras pessoas, vir falar de uma coisa que é tão pouco acessível e que às vezes, dependendo da região, é até mesmo irreal*”. Além disso, ele ressaltou que o método da fertilização *in vitro* não apresenta qualquer garantia de sucesso, pois os embriões podem não vingar. Com isso, o entrevistado concluiu que, em

¹⁸⁷ Os sentimentos humanitários e religiosos, os quais nos referimos aqui, diz respeito precisamente àqueles que se materializam na preocupação com o bem-estar do outro.

última instância, aquele método de reprodução assistida nada mais é que “*um capricho da vaidade humana – ‘ah, eu quero porque quero ser mãe’, ‘eu quero porque quero ser pai’ –, quando a natureza diz que pelas vias naturais, você não seria*”. De toda forma, para Fernando, o método da fertilização *in vitro*, como via à paternidade, acaba perdendo boa parte de seu valor quando se considera que “*existem tantas e tantas crianças aí, nas mais diversas faixas etárias, esperando por esse momento [de ser adotadas], esperando que alguém se apaixone por elas e que elas também se apaixonem por um pai ou por uma mãe...*”. Deste modo, Fernando observou que, optando pela fertilização *in vitro*, “*você não fez serviço social algum, não houve crescimento espiritual*”. Contrariamente, seguindo pelo caminho da adoção, “*do ponto de vista humano, é [algo] tão mais bonito. Do ponto de vista prático, é tão mais fácil*”. Com efeito, em todos os momentos em que esse assunto foi trazido à tona, a postura de Fernando se manteve firme, sempre apontando a adoção enquanto melhor via à realização do sonho da paternidade.

Um último ponto interessante a se considerar, quanto ao comportamento receptivo do entrevistado em torno dos temas relacionados à telenovela *Fina Estampa*, diz respeito ao seu posicionamento em relação à composição e às questões envolvendo o personagem homossexual Crodoaldo. Logo de início já podemos dizer que, de tudo que foi exposto na narrativa novelesca supracitada, “*o tratamento caricato dado ao tema da homossexualidade*”, através daquele personagem, foi o único aspecto apontado por Fernando enquanto inteiramente dispensável. Por diversos momentos, Fernando ressaltou o quanto se sentia incomodado tanto em relação à forma como foi construído tal personagem quanto no que diz respeito às situações nas quais, por vezes, esse era colocado: “*me chateia um pouco, sabe, essa história do homossexual que tá lá fazendo firulas, que muitas vezes passa por situações vexatórias, como aconteceu com ele [Crodoaldo] numa cena na praia... que derrubaram ele na areia e fizeram a maior chacota com ele*”. Destarte, Fernando foi enfático quando disse: “*eu dispensaria, dispenso e acredito que vou continuar dispensando, tudo quanto for cena que envolva aquele núcleo homossexual, que descaminhe pra questão da galhofa*”.

De forma retrospectiva, o entrevistado ressalta que teve sorte, dada a forte rejeição social que existe em relação à condição homossexual, em não ter experienciado muitas situações discriminatórias quanto à sua homossexualidade. No entanto, comentando sobre um dos poucos momentos em que se viu numa situação de humilhação, que de certa forma implicava sua condição sexual, Fernando nos permitiu vislumbrar um pouco da base experiencial que o levou a desenvolver tamanho sentimento de aversão em relação a cenas em que homossexuais estejam sendo vítimas de chacota:

Eu lembro que uma vez, na sétima série, aconteceu uma cena na quadra do colégio, que um dos meus colegas me desrespeitou porque eu tinha errado lá [a jogada]... [...] O meu coleguinha de turma disse que eu tinha errado aquela partida lá [...] porque eu tinha medo de bola e que homem que tinha medo de bola era mulherzinha. Eu disse: “ah, eu sou uma mulherzinha? Pois vou mostrar a mulherzinha”. Dei-lhe um empurrão que ele caiu de bunda no chão... [...] e ele nunca mais disse nada comigo, por mais erros que eu cometesse durante o jogo.

Noutro momento, Fernando comentou sobre outra situação que, apesar de não está diretamente relacionada a ele, tende a reforçar aquele seu sentimento de aversão: *“antigamente, na minha cidade, eu lembro que o povo dizia... quando passava um viado, assim, o povo dizia: ‘ah meu Deus, ele é doente’. Era desse jeito, quando eu era criança, tu acredita? Eu escutava, eu lembro bem claramente disso”*. O entrevistado acredita que tais processos discriminatórios normalmente partem de uma determinada imagem do homossexual, justamente aquela que a mídia tende, de certa maneira, a reproduzir, reforçando assim os preconceitos em relação à homossexualidade. Nesse sentido, de acordo com Fernando, o personagem Crodoaldo, *“fortalece no seio social aquela imagem de que o gay é aquela coisa tipificada, que dá pinta, que exagera no figurino, que tem valores e gostos duvidosos. Para mim [é] o que fica, na realidade, na cabeça das pessoas”*. E completou: *“é assim que os preconceitos passam de geração a geração, de geração a geração, por causa das figuras que são colocadas”*. Mesmo tendo percebido que Crodoaldo foi construído para ser um personagem cômico, o entrevistado disse não ver qualquer graça nele: *“eu vejo isso daí meio como uma espécie de cirquinho que eles fazem para dar uma espécie de toque de humor à novela, mas que a mim, enquanto telespectador, não causa riso algum, pelo contrário, me causa raiva”*. Assim sendo, Fernando se manteve firme em sua opinião: *“se eles quiserem colocar humor na história da novela [...], eu acho que eles não deveriam ridicularizar a figura do homossexual”*. Logo em seguida, ele expôs o que realmente espera encontrar numa telenovela que se propõe a abordar questões em torno da homossexualidade:

Eu queria que, uma vez na vida, aparecesse uma novela que mostrasse um gay – podia até beijar na boca, do primeiro capítulo até o último, outro cara, eu não me importava –, mas que mostrasse as pessoas o seguinte: “olha, gay é uma pessoa normal, que trabalha, que paga impostos, que exerce qualquer função, que tem uma vida como qualquer outro e que merece respeito” [...]. Que não ficasse com essas pintas [trejeitos] de cabelo assim, com o lenço no pescoço, com o andar todo assim, com uma calça que tem de ser diferente da calça que todo mundo... Meu Deus do céu, quando é que vão acabar com essa tipificação do gay em novela? É isso que me mata.

Ao problematizar, de maneira tão enfática, a imagem do que ele denomina “gay pintoso”, Fernando está inconscientemente tomando como referência o padrão estético-

comportamental heteronormativo, associado ao modelo patriarcal-cristão que orientou, basicamente, todo o seu processo de formação. Aquele padrão estabelece uma diferenciação clara entre homem e mulher, que é endossada por Fernando: segundo a percepção do entrevistado, o homem é associado à fortaleza física, ao comportamento pouco sutil e à sobriedade no vestir; já a mulher é pensada como um ser mais frágil, delicado em suas atitudes e mais exuberante em sua vestimenta. Nesse sentido, é justamente o desvio do homem de orientação homossexual em direção a essas características estético-comportamentais atribuídas ao sexo feminino que o leva a ser percebido pelo entrevistado enquanto “pintoso”. Como já foi dito, de acordo com Fernando, tal desvio é, senão a causa, pelo menos um dos principais aspectos que reforçam preconceitos e discriminações em relação ao homossexual. Diante desse problema, a solução encontrada pelo entrevistado é precisamente o enquadramento do homossexual ao padrão estético-comportamental heteronormativo. Dito isso, é possível se compreender melhor o seguinte posicionamento de Fernando em relação ao personagem Crodoaldo: *“eu preferiria que ele fosse menos pintoso, assim, que ele fosse menos carregado nas cores”*.

Resumo das lógicas de percepção, pensamento e sentimento que guiaram o processo receptivo

A análise do comportamento receptivo de Fernando frente à telenovela *Fina Estampa* nos permitiu chegar aos seguintes resultados:

- A relação pais-filhos, observada através dos pares ficcionais Griselda-Antenor e Baltazar-Solange, foi percebida por Fernando através de um olhar relativamente conservador, constituído através da criação tradicional, de orientação patriarcal-cristã, a qual ele foi submetido. Nesse sentido, no que concerne à relação entre os personagens Griselda e Antenor, os aspectos que o entrevistado enfatizou foram a importância da hierarquia familiar – subordinação e respeito dos filhos frente aos pais – e a necessidade de uma postura rígida na educação dos filhos – estabelecimento de limites e aplicação de punições caso esses sejam infringidos. Quanto ao segundo par de personagens, Fernando evidenciou sua visão conservadora ao demonstrar solidariedade em relação ao sentimento de indignação de Baltazar quando esse flagrou sua filha, de 17 anos, na cama com o namorado – nesse contexto, o problema reside no fato de que a imagem da jovem pura e ingênua, tão cara ao conservadorismo, havia sido maculada;
- A desvalorização da educação formal, detectada por Fernando no comportamento da personagem Solange, cujo interesse em se tornar cantora de *funk* estava desviando-a dos

estudos, mobilizou todo conjunto de valores e percepções que o entrevistado adquiriu através de sua experiência escolar tão bem sucedida. Por conseguinte, em relação àquela questão, Fernando se posicionou de maneira bastante crítica, deixando claro que não consegue perceber nem conceber nenhuma outra via para o sucesso profissional a não ser aquela que se fundamenta na educação formal. Mais que isso, ao comentar sobre como se posicionaria em relação à formação educacional de seus próprios filhos, Fernando dá mais um indício de seu conservadorismo ao deixar claro que não apenas cuidaria para que eles completassem todo percurso escolar como também faria o possível para encaminhá-los aos cursos superiores mais tradicionais e de maior prestígio no campo acadêmico/mercado de trabalho – “*as profissões clássicas*”, como ele as denomina, seriam justamente aquelas concernentes às áreas da saúde, direito, engenharia e administração;

- Fernando não viu com bons olhos a ênfase que a telenovela *Fina Estampa* deu ao tema da fertilização *in vitro*. Isso porque, dado seus conhecimentos especializados acerca da conjuntura biológica e social que envolve esse método reprodutivo, adquiridos a partir de sua experiência profissional no campo da saúde, ele percebe a fertilização *in vitro* enquanto uma via bastante problemática para que seja tão enfatizada no contexto de uma telenovela como se fosse um procedimento simples e de grande acessibilidade quando na verdade não o é;
- A abordagem da homossexualidade, realizada na telenovela *Fina Estampa* através do personagem Crodoaldo, foi totalmente rejeitada por Fernando. Guiado por percepções ancoradas no padrão estético-comportamental heteronormativo, o qual ele assimilou através de sua criação patriarcal-cristã, Fernando acredita que aquele personagem não deveria ter sido composto de modo tão “pintoso”, ou seja, próximo das características normalmente atribuídas à figura feminina, pois é justamente isso que o torna passível a tantas humilhações. Segundo Fernando, a ênfase nessa imagem de “gay pintoso” reafirma estereótipos que só tendem a perpetuar preconceitos e discriminações em relação à homossexualidade.

4.1.3. *Sílvia*

Sílvia, 45 anos, nasceu na cidade de Campina Grande, Estado da Paraíba, onde sempre viveu. Tem dois irmãos mais jovens, um de 42 e o outro de 37 anos. Ela cresceu no seio de uma família de orientação religiosa cristã-protestante, frequentando cultos desde a mais tenra idade. Além disso, ressaltando a importância que a religião sempre teve em sua vida, a

entrevistada nos conta que sua avó materna sempre a levava à escola dominical¹⁸⁸: “*até hoje [esse ensino religioso] é uma base para mim*”. Sílvia começou a estudar aos sete anos, fez o ensino médio técnico em Contabilidade e concluiu uma graduação na área de Administração de Empresas. Seus dois irmãos também concluíram o ensino superior, um deles em Nutrição e o outro em Letras – esse último, inclusive, é pós-graduado em nível de doutorado. Segundo Sílvia, ela e seus irmãos sempre foram muito incentivados a estudar por seus pais, os quais, apesar de não terem sequer o ensino fundamental completo, sempre viram a educação como um aspecto crucial na formação de um sujeito. Sílvia se casou aos 22 anos com seu atual marido, mas somente aos 31 teve seu primeiro e único filho, hoje um adolescente de 14 anos. No que concerne à sua condição econômica, Sílvia faz parte da classe média brasileira. Atualmente, em parceria com seu esposo, graduado em Engenharia Civil, ela administra uma loja de materiais de construção, na qual também realiza atendimento e venda junto aos clientes.

De um modo geral, Sílvia apresentou um consumo midiático predominantemente televisivo, o que também pôde ser observado em relação ao seu marido e seu filho. Como um forte indício da predominância da televisão em seu cotidiano, verificou-se que Sílvia possui em sua residência mais de três aparelhos de TV, os quais são distribuídos em pontos estratégicos da casa de modo a garantir que toda sua família tenha pronto-acesso à programação televisiva sempre que assim desejar. O alto número de televisores também possibilita que todos vejam livremente seus programas favoritos, cada qual ocupando uma TV. Tendo em vista essa possibilidade, a assistência de televisão ocorre, com certa frequência, de forma individual no lar de Sílvia, o que aponta para a pouca convergência de interesses entre ela, seu marido e seu filho – ainda que a entrevistada nos revele serem alguns de seus gostos atuais, principalmente em relação às series televisivas estadunidenses, decorrentes da influência que seu filho, telespectador assíduo daquelas produções, exerce sobre ela: “*por conta dele, eu assisto [as séries] e comecei a gostar. Aí, mesmo ele não estando em casa, eu assisto*”.

Dada sua orientação religiosa, Sílvia comentou que os programas evangélicos estão entre os seus favoritos, mesmo assistindo-os somente uma a duas vezes por semana. No entanto, numa visão geral, pode-se dizer que as produções ficcionais tomam a maior parte de sua atenção. Nesse sentido, Sílvia disse gostar muito de filmes, principalmente aqueles dos

¹⁸⁸ Escola dominical é uma organização educacional, presente nas igrejas protestantes, que tem como objetivo principal o ensino sistemático dos textos bíblicos e demais fundamentos doutrinários dessas instituições religiosas.

seguintes gêneros: romance, aventura, comédia e policial. Embora, de modo predominante, a telenovela seja o tipo de narrativa ficcional mais frequente em seu consumo televisivo. Acerca desse formato, a entrevistada revelou que os aspectos romanesco e chistoso dos enredos novelescos são os que mais lhe agradam, o que coincide com a orientação dos seus gostos fílmicos. Normalmente, Sílvia assiste sozinha às telenovelas, já que essas não são do agrado de seu filho nem de seu marido, e conversa pouco com outras pessoas sobre seus conteúdos.

Especificamente acerca da produção novelesca *Fina Estampa*, Sílvia apresentou uma assistência continuada, acompanhando praticamente todos os capítulos dessa produção ficcional, o que pôde ser comprovado pela facilidade como discorreu sobre todo seu conteúdo. Interessante observar que, extraordinariamente, ela teve a companhia de seu filho enquanto assistia um capítulo ou outro daquela narrativa, comentando com ele aspectos do enredo novelesco que, por ventura, vissem a lhes prender a atenção. Durante as interações cotidianas de Sílvia, conversas com outras pessoas – amigos, vizinhos... –, acerca da telenovela supracitada, também foram frequentemente estabelecidas, evidenciando assim o grande interesse que tal narrativa lhe despertou. Dentre os comentários de Sílvia acerca dos temas e personagens presentes no enredo de *Fina Estampa*, alguns nos chamaram bastante atenção e serão destacados na análise que se seguirá, pois nos permitem evidenciar algumas das lógicas de percepção, pensamento e sentimento, provenientes de experiências familiares, profissionais e religiosas, que orientaram o comportamento receptivo da entrevistada em relação à referida telenovela.

Das personagens que compunham o enredo de *Fina Estampa*, Griselda talvez tenha sido a que mais despertou o interesse de Sílvia: “*ela é um dos personagens que me atrai mais*”; “*ela chamou muita atenção pelo trabalho, pelo esforço dela de criar os filhos...*”. Há nessas palavras da entrevistada um sentimento de grande admiração em relação à Griselda. Isso porque Sílvia identificou nessa personagem certos atributos que ela percebe como sendo as grandes qualidades da mulher contemporânea, a saber: mãe dedicada, profissional competente, mulher independente. De fato, depois da suposta morte de seu marido, Griselda teve de assumir totalmente o provimento de sua família. Assim, além de cuidar da educação de seus filhos, ela teve de trabalhar para sustentá-los. Interessa ressaltar que, no desempenho de seu trabalho, marcado pela realização de serviços gerais envolvendo alvenaria, hidráulica, eletricidade, etc. – atividades essas normalmente atribuídas ao universo masculino –, Griselda é amplamente reconhecida pela sua grande eficiência, sendo sempre bem requisitada. Para Sílvia, de um modo geral, esse é o retrato da realidade da mulher brasileira, da mulher contemporânea: “*as mulheres, hoje, são mais chefes de família do que antigamente. Antes era*

só o homem que bancava a casa, hoje não... [...] Hoje, elas estão bancando a casa, estão mantendo seus filhos, vão à luta sem depender dos homens”; “as mulheres, hoje, estão tomando todas as faixas de mercado [...] mesmo na construção civil, oficina mecânica... Eu acho isso um máximo, a mulher tá em todas as áreas. [...] E tudo o que a mulher se empenha em fazer, faz e faz bem feito”, afirmou a entrevistada.

Como é possível se perceber através de sua fala, Sílvia se mostra totalmente a favor da emancipação pessoal e profissional da mulher. Consequentemente, apresentou uma enorme simpatia pela personagem Griselda, que lhe pareceu ser um exemplo nesse sentido. Para que compreendamos esse posicionamento progressista da entrevistada em prol do reposicionamento da mulher na sociedade, importa considerar alguns aspectos proeminentes de sua trajetória pessoal. Sílvia começou a vida escolar aos sete anos e, desde o início, apresentou um bom desempenho nos estudos. Durante o ensino médio, a entrevistada fez o curso técnico em Contabilidade, através do qual pôde desenvolver certas aptidões à gestão que, posteriormente, foram reforçadas e amplificadas no período em que cursou a graduação em Administração. Tais aptidões puderam ser exploradas em três momentos profissionais. De início, trabalhou no setor administrativo de uma empresa local, voltada ao setor da construção civil. Depois, já casada, geriu dois negócios familiares: um posto de combustível, o qual logo foi vendido, e, atualmente, uma loja de materiais de construção. Tais fatos nos levam a considerar que seu sucesso escolar, seguido de um promissor início de carreira profissional, muito provavelmente conduziu Sílvia à percepção de que, mesmo com todas as limitações que são socialmente impostas às mulheres, ela poderia galgar determinadas realizações profissionais e, consequentemente, alcançar boas posições no espaço social.

No entanto, depois de ter formado diversas expectativas nesse sentido, logo apareceram situações que impuseram a Sílvia barreiras ao prosseguimento de suas realizações profissionais, levando-a, num primeiro momento, a desistir de um curso de especialização já iniciado e, posteriormente, fazendo com que ela se sentisse desmotivada a retomar seus projetos de crescimento profissional. Vejamos o complexo de fatores que aparece enquanto motor desse desvio nos rumos pretendidos pela entrevistada: 1) em um determinado momento de sua vida, Sílvia se viu diante de uma intensa sobrecarga de tarefas, a qual ela se refere como uma “*jornada tripla*”, que compreende cuidar sozinha da casa, da família e ainda se dedicar as suas atividades profissionais. Isso fez Sílvia concluir que “*não é fácil ser mulher hoje*”, pois “*esse monte de atribuições, com as quais a mulher tem se sobrecarregado muito, é o que tá fazendo muitas mulheres adoecerem*”. Nesse momento, a entrevistada fez a seguinte revelação: “*então, eu acho que foi o meu caso*”. Segundo Sílvia, ela teve sérios problemas de

saúde em muito decorrentes daquela sobrecarga de tarefas: “*aí foi depressão, síndrome do pânico... aí comecei a tomar muita medicação e engordar... aí começou problemas de pressão alta. Foi uma bola de neve*”. Por tudo isso, ela não se sente mais em condições físicas nem psicológicas de ter o mesmo desempenho profissional de antes: “*vontade eu tenho demais, mas saúde eu não tenho... não tenho mais como ter aquele pique*”; 2) atrelado a tais problemas, Sílvia revelou que sua relação conjugal tem passado por vários desgastes ao longo dos anos e que não sente mais o apoio do seu marido – apoio esse que seria fundamental a uma retomada plena de seu desenvolvimento profissional. Mais que isso, a entrevistada se queixou de que, por mais que se esforce no desempenho de suas tarefas diárias, “*não tem valor nenhum para os outros*” – apesar da indefinição do pronome (“outros”), ela dá todos os indícios de que se refere, especificamente, ao seu marido.

Com base nessa conjuntura, acreditamos que a simpatia de Sílvia por Griselda se explica não apenas pelo fato dessa personagem ter as características que ela tanto admira na mulher contemporânea – qualidades essas que sua trajetória de vida lhe levou a valorizar –, mas principalmente porque Sílvia, de certa forma, vê em Griselda um exemplo daquilo que ela gostaria de ter se tornado: uma mulher forte e independente, que supera por si só todas as dificuldades que lhe aparecem. Em outras palavras, para Sílvia, a personagem Griselda é muito mais que uma imagem que lhe suscite alguma identificação. Na verdade, ela é um ideal no qual a entrevistada pôde se projetar. É nessa mesma perspectiva que podemos compreender parte da simpatia de Sílvia por outra personagem de *Fina Estampa*, chamada Vilma, a qual trabalha como taxista. Sua fala é bastante sugestiva nesse sentido: “*ela [Vilma] perdeu o marido cedo, mas não se entregou. [...] Ela é uma batalhadora também como a Griselda. [...] Quando ela ficou sem o taxi, ficou deprimida, porque ela não quer ficar sem trabalhar. Mesmo na idade dela, ela podia tá acomodada, mas não, ela quer tá trabalhando [...]. Eu gosto muito do jeito dela*”, ressaltou a entrevistada.

Noutro momento, a maneira como Sílvia comentou acerca das histórias de alguns casais, responsáveis pelo aspecto romanesco da telenovela *Fina Estampa*, nos indicou o estabelecimento de mais um processo projetivo da entrevistada em relação a essa narrativa novelesca. Como já apontamos acima, Sílvia vem passando por um período conturbado em sua relação conjugal que a tem deixado inteiramente frustrada. Isso porque os ideais românticos que ela nutriu, durante toda sua vida, não estão sendo satisfeitos em seu casamento. Foi justamente a concretização desses ideais que a entrevistada percebeu, por exemplo, na relação entre os personagens Paulo e Esther, definida por ela como “*um casamento perfeito*”: “*eles estavam sempre se beijando, sempre se agarrando, sempre*

trabalhando juntos... até causava inveja às pessoas. [...] Eu disse: *‘pronto, até que fim apareceu um casal perfeito na novela’*”. Durante as primeiras semanas de exibição da telenovela supracitada, tal casal era mostrado numa convivência plenamente harmônica: *“eles pareciam ser namorados, viviam juntos, se curtiam”*, constatou Sílvia. Observe-se que a entrevistada faz aí, implicitamente, uma distinção característica entre dois momentos de um relacionamento: o namoro e o casamento. Com base em sua própria experiência, ela disse que o namoro envolve *“amor, paixão, é tá junto”*. Nesse momento, Sílvia deu uma breve pausa e disse, em tom de lamento, *“faz tanto tempo que eu namorei”*. E continuou: *“namorar é você sair junto, passear, curtir um cinema... se divertir junto, viver momentos felizes”*. Idealmente, quando os namorados se casam, Sílvia acredita que deveria *“um viver para o outro. Se tiver algum problema, discutir, chegar a algum consenso”*. No entanto, não é o que normalmente ela vê por aí: *“a gente sabe logo quando os dois são casados: um prum lado, outro pro outro, não tem aquela coisinha juntinha, beijo-beijo...”*. Ademais, ela ainda trouxe a experiência do seu próprio casamento: *“foi legal o namoro. Foi muito bom! Muito bom mesmo... até o casamento. Quando casamos, começou a desandar um pouco. [...] Às vezes, você idealiza uma pessoa que não é daquele jeito. Você sonha demais com aquele príncipe encantado, que não existe. E o homem também sonha com uma mulher que não é uma mulher ideal”*. Mesmo considerando essa discrepância, no âmbito de sua própria experiência conjugal, entre a relação romântica que idealizava e a que se mostrou de forma efetiva, no seu íntimo, ela não consegue se desapegar da sua idealização. Deste modo, Sílvia busca, inconscientemente, mesmo que no plano da ficcionalidade, encontrar um espaço para manifestação desse seu lado romântico. Nesse sentido, o casal ficcional Paulo e Esther se apresentou enquanto mecanismo através do qual ela pôde desencadear seus ideais românticos e se projetar, ainda que apenas virtualmente, numa relação amorosa adequada ao seu romantismo. Interessa ainda mencionar que constatamos mais um momento de ativação desses ideais românticos – os quais fazem Sílvia perceber, admirar e, nesse contexto, se projetar em certas relações amorosas ficcionais – quando ela descreve, de forma apreciativa, o sentimento da personagem Griselda em relação à René, seu pretendente no contexto do enredo de *Fina Estampa*: *“o René, ela [o] vê como um príncipe, [...] um cavalheiro, um homem que não existe mais hoje em dia [...] teve uma cena que ela falou: ‘um homem que não existe hoje mais’... aquele homem que só existe na nossa imaginação”*.

No momento em que um casamento deixa de ser uma relação feliz, racionalmente Sílvia compreende que o casal deve se separar: *“se não houver jeito, em último caso... [...] se o sentimento já acabou, então se separa”*, refletiu a entrevistada. Contudo, em questão de

matrimônio, por mais que Sílvia apresente esse pensamento mais racional, seus princípios religiosos tendem a prevalecer sobre seu comportamento. Nesse sentido, vejamos a seguinte colocação da entrevistada: “*eu já sofri tanto e ainda passo por tanta coisa... E pra manter esse casamento foi muito sacrifício, foi muita renúncia... [...] Isso porque eu tenho uma ideologia: eu creio na palavra de Deus, na Bíblia*¹⁸⁹. *Se eu não tivesse nenhuma religião, eu já teria me separado há muito tempo*”. Como dissemos anteriormente, Sílvia cresceu em uma família bastante religiosa, adepta do protestantismo, sendo rigorosamente educada dentro dos preceitos dessa religião. Assim, tendo em vista que boa parte do desenvolvimento psicológico de Sílvia foi determinada por essa criação rigorosa, baseada em princípios religiosos, não é de se estranhar que nela tenha se constituído uma consciência religiosa forte o suficiente ao ponto de, por vezes, motivar-lhe certo comportamento, mesmo quando racionalmente ela acredita que deveria assumir outra postura.

Mas nem sempre os princípios religiosos de Sílvia se mostram predominantes na determinação de seu comportamento. Quando focalizamos a questão da homossexualidade, inserida na telenovela *Fina Estampa* através do personagem Crodoaldo, constatamos que o peso dogmático das crenças religiosas de Sílvia foi um tanto relativizado por outras de suas experiências pessoais, as quais entram em conflito com aquelas crenças, o que lhe gerou a seguinte postura: “*pela Bíblia [a homossexualidade] é errado*¹⁹⁰... *como eu sigo a Bíblia, eu acho que é errado. Mas, eu não condeno ninguém. Eu não acho que seja de se condenar, de se afastar. A família tem que respeitar, dar amor*”. Essa postura mais maleável, que poderia ser interpretada *a priori* no sentido superficial do politicamente correto, parece encontrar uma base empírica de sustentação: os dois irmãos de Sílvia são de orientação homossexual. Em relação a eles, a entrevistada nutre profundo carinho e espírito protetor, beirando uma postura materna – isso provavelmente por ser ela a irmã mais velha¹⁹¹. Nesse sentido, Sílvia deixou claro: “*mexeu com eles, mexeu comigo*”. Guiada pelo sentimento que envolve o cuidado com os seus irmãos, mas sem se distanciar demais de suas orientações religiosas, a entrevistada

¹⁸⁹ De acordo com a doutrina bíblica, o casamento é uma união que se dá com a benção de Deus e, por isso, não deveria ser desfeito pelo homem (Mt 19:6). Cf. BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. São Paulo: Paulus, 1990. Edição Pastoral.

¹⁹⁰ Segundo a interpretação bíblica comumente realizada pela grande maioria das igrejas protestantes – como também por outras religiões de orientação cristã –, a homossexualidade é considerada uma prática pecaminosa. As passagens da Bíblia, normalmente citadas para embasar essa percepção, são as seguintes: Gn 19:1-13; Lv 18:22 e 20:13; Rm 1:26-27 e ICor 6:9-10. Cf. BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Op. cit.

¹⁹¹ Essa correlação que estabelecemos entre a posição de irmã mais velha e o desenvolvimento de uma postura materna em relação aos irmãos mais novos se sustenta em duas práticas frequentes em famílias que se estruturam segundo certa lógica patriarcalista: 1) a costumeira atribuição de certas responsabilidades aos filhos mais velhos no que diz respeito aos cuidados com os mais novos; 2) desde cedo, as mulheres são preparadas para ocuparem as funções de esposa e mãe.

tende a assumir uma posição relativamente conciliatória quando se vê diante, por exemplo, de um confronto entre as reivindicações de direitos pelos homossexuais e a doutrina cristã: por um lado, “*concordo de eles [os homossexuais] terem direitos iguais [aos heterossexuais]... direito a relações estáveis. Tudo isso aí, eu concordo. Porque, realmente, muitas vezes a família abandona, mas quando um deles falece, aí cai tudo em cima e deixa o companheiro ou a companheira lá sem nada*”¹⁹². Por outro lado, “*calar a boca das igrejas, [tentar impedi-las] de falarem o que a Bíblia prega, eu acho que isso é errado*”¹⁹³.

Especificamente no que diz respeito ao fato das telenovelas estarem recorrentemente abordando a temática acerca da homossexualidade em seus enredos, a entrevistada se mostra relativamente contra essa tendência, dizendo: “*nós estamos vivendo num momento que isso aí tá muito liberal [...]. Claro que tem de ser combatido [...] o que esse povo [homofóbico] faz: bate, maltrata... Porque os seres humanos são todos iguais, temos de respeitar cada um. Agora, a Globo enfatiza muito a homossexualidade, toda novela tem que ter...*”. Apesar de, a princípio, apresentar essa rejeição à temática homoafetiva no contexto das telenovelas, em decorrência de sua percepção religiosa acerca da homossexualidade, podemos dizer que um dos personagens favoritos de Sílvia, presente no enredo de *Fina Estampa*, é justamente o homossexual Crodoaldo. Acreditamos que esse posicionamento, em certo sentido contraditório, se deve ao fato de que o tratamento cômico, dado àquele personagem, além de minimizar a importância de sua condição sexual, acabou convergindo com o gosto acentuado que Sílvia tem pela comédia. Nesse sentido, vejamos a maneira divertida como a entrevistada comenta acerca de um jogo de vôlei em que Crodoaldo disputa com Ferdinand, personagem esse que caçoava daquele devido à sua condição homossexual: “*eu queria que a turma do Crô ganhasse... [...] Ele [Crô] vivia sendo provocado direto por aquele cara [Ferdinand] [...]. Ele vivia provocando o Crô. Acho que [ganhar o jogo] era uma forma dele [Crô] mostrar que*

¹⁹² É possível se conjecturar que o tema da união estável entre homossexuais se fez presente na fala da entrevistada muito provavelmente porque ele estava em grande evidência, no período em que realizamos as entrevistas, devido à decisão do Supremo Tribunal Federal (STF), proferida em 05 de maio de 2011, que reconheceu juridicamente aquela união como uma entidade familiar. Com essa decisão, foram atribuídos aos casais homossexuais os mesmos direitos dos casais heterossexuais em regime de união estável, tais como pensão e herança em caso de morte de um dos parceiros, divisão de bens e pensão alimentícia em caso de separação, etc. Cf. BRASIL. ADI 4.277. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/geral/verPdfPaginado.asp?id=400547&tipo=TP&descricao=ADI%2F4277>>. Acesso em: 22 jun. 2014 e BRASIL. ADPF 132. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/geral/verPdfPaginado.asp?id=433816&tipo=TP&descricao=ADPF%2F132>>. Acesso em: 22 jun. 2014.

¹⁹³ Muito provavelmente, a entrevistada se refere ao PLC 122/2006, em tramitação no congresso, que tem por objetivo definir os crimes resultantes de discriminação ou preconceito de gênero, sexo, orientação sexual e identidade de gênero. De uma maneira geral, os religiosos têm receio de que, com a aprovação dessa lei, a liberdade religiosa seja colocada em risco, pois a exposição de suas crenças quanto a conduta dos homossexuais poderia ser caracterizada como discriminação ou preconceito e, nesse sentido, definida enquanto crime. Cf. BRASIL. Projeto de Lei da Câmara n. 122, de 2006. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/atividade/materia/getPDF.asp?t=45607&tp=1>>. Acesso em: 21 jun. 2014.

tava por cima, que ele, independente de qualquer coisa, ele podia vencer no jogo”. No entanto, “eles [os jogadores do time de Crô] se atrapalharam com o outro lá [jogador adversário]... [risos] o outro lá sem cueca [risos]. Foi jogo baixo... foi jogo baixo [risos]”. Como é possível se perceber, a comicidade em torno do personagem Crodoaldo, responsável por ofuscar em certa medida a seriedade de sua condição homossexual, parece ter dissipado qualquer rejeição que Sílvia, por ventura, tivesse em relação à presença de personagens homossexuais em telenovelas. Mais que isso, até mesmo o tom implicitamente sexual da cena descrita por ela não pareceu incomodá-la, tendo em vista sua formatação chistosa. Trata-se aí de uma postura contrária àquela assumida por Sílvia em relação às cenas, exibidas em *Fina Estampa*, que exploravam relações sexuais e/ou corpos seminus. Nesses casos, Sílvia deixou evidente sua aversão ao que ela percebe como sendo uma apelação sexual: “eu acho muita apelação isso aí, acho muita apelação [...] o sexo está tão banalizado”, reclamou Sílvia. Esse posicionamento deve ser compreendido enquanto resultado de suas concepções religiosas que a levam a ver o sexo como um tabu.

Outro ponto acerca da telenovela supracitada que merece destaque – porque se sobressaiu na fala de Sílvia durante as entrevistas – diz respeito à definição do direito de guarda do filho gerado pela personagem Esther. O contexto envolvendo essa questão é o seguinte: tendo em vista tanto a sua infertilidade quanto a do seu marido, Esther optou pela fertilização *in vitro*, utilizando material genético proveniente de doação, como meio de realizar seu sonho de ser mãe. Em procedimentos desse tipo, é estabelecido que as identidades dos doadores e dos donatários sejam mantidas em sigilo. Contudo, foram justamente tais informações que vieram a público no caso de Esther, fazendo com que a doadora Beatriz, ao saber que o embrião implantado naquela personagem foi produto da união de seu óvulo com o sêmen de seu falecido namorado – o qual ela amava muito e com o qual sonhava em ter filhos –, acionasse a justiça e exigisse a guarda da criança, alegando que o referido processo de fertilização havia sido feito de modo ilícito. Considerando que se trata aí de uma problemática relativamente recente, tendo em vista que se baseia num novo método de reprodução medicamente assistida, cujas implicações ainda não foram totalmente previstas, questionamos Sílvia sobre quem ela considerava ser a verdadeira mãe da criança – Esther ou Beatriz – e, nesse sentido, sobre quem merecia ficar com a sua guarda. A resposta apresentada pela entrevistada foi a seguinte:

Eu acho que Esther passou por todo o processo de gravidez. Esther teve a criança... parto normal. Ela amamentou, ela está cuidando. A outra só fez doar um óvulo, que se ela menstruar todo mês, esse óvulo vai embora [...]. Esse pequeno material genético se tornou uma criança e, pra isso acontecer,

precisou de um útero, que foi o útero da Esther... Ela [Beatriz] não poderia nem abrir a boca pra dizer “minha filha”... Eu fico indignada [com essa atitude dela].

O fato de Esther ter vivenciado todo o processo da gravidez é, sem dúvida, um dos fatores importantes para que Sílvia a considere enquanto a verdadeira mãe da criança gerada. Mas importa ressaltar que a vivência de tal processo, na situação novelesca considerada, provavelmente não seria tão supervalorizada por Sílvia caso não estivesse associada ao intenso desejo daquela personagem em alcançar à condição materna. Isso porque o desejo de ser mãe é algo extremamente valorizado pela entrevistada, já que ela própria anseia tanto ter outro filho: *“morro de vontade de ter outro filho, mas estou velha”*, confessou Sílvia. Essa inclinação à maternidade, tão forte em Sílvia, em muito se explica pelo tipo de criação ao qual ela foi submetida. Seus pais, apesar de terem investido em seu desenvolvimento educacional formal e, com isso, aberto um leque de possibilidades a sua condição feminina, não deixaram de educá-la segundo os princípios patriarcal-cristãos que apontam a função de mãe enquanto a principal a ser exercida pela mulher na sociedade. A assimilação desse modelo, por Sílvia, ficou totalmente evidente quando ela expôs a sua definição de mãe: *“mãe é amor, carinho, dedicação. Acho que não tenho nem palavras pra definir mãe... é tanta coisa. [...] Mãe se doa demais. Depois que você é mãe, esquece-se de si, tudo é aquela pessoinha que tá ali”*. Nessa fala, está explícita a predominância que a função de mãe tem sobre todas as demais funções que Sílvia poderia ocupar no seu meio social: depois que ela se tornou mãe, todos os outros âmbitos de sua vida se tornaram irrelevantes – *“esquece-se de si”* –, já que sua principal função seria agora cuidar do filho – *“tudo é aquela pessoinha que tá ali”*.

Especificamente sobre a opção de Esther em adotar o método da fertilização *in vitro* como via à maternidade, Sílvia pareceu compreender bem os sentimentos que impulsionaram aquela personagem a seguir por esse caminho: *“ela [Esther] tinha um sonho. Ela nunca tinha sentido a sensação de ter um bebê ali nascendo e crescendo. [...] ela queria ouvir, sentir o coraçãozinho dele, ele se mexendo... passar por todo o processo”*. Ou seja, a entrevistada sabe a importância que o processo de gestação tem para uma mulher, em muito por já ter vivenciado essa experiência. Por isso, é compreensível que ela tenha se posicionado de maneira tão favorável ao método da fertilização *in vitro*, considerando-o um grande avanço da medicina: *“eu acho isso fantástico, maravilhoso... você poder engravidar, mesmo fora da idade”*. Nesse sentido, vale lembrar que Sílvia sonha em ter outro filho, mas acredita que já não possa gerar um, por vias tradicionais, devido à sua idade. Assim, torna-se ainda mais

compreensível tanto a postura favorável da entrevistada à fertilização *in vitro*, quanto a sua grande sensibilidade à condição da personagem Esther.

Resumo das lógicas de percepção, pensamento e sentimento que guiaram o processo receptivo

A análise do comportamento receptivo de Sílvia frente à telenovela *Fina Estampa* nos permitiu chegar aos seguintes resultados:

- As personagens Griselda e Vilma despertaram profunda admiração em Sílvia por serem mulheres independentes que conseguiram se desdobrar entre os cuidados com o lar e o exercício de suas profissões, ambas as ocupações sendo realizadas com enorme competência. Tal admiração foi orientada por uma dada percepção, acerca das potencialidades da mulher, que a entrevistada adquiriu durante sua formação educacional/profissional. Potencialidades essas que ela percebeu em si mesma, com base no seu sucesso escolar e em seu promissor início de carreira profissional, mas que não puderam se desenvolver completamente devido a uma série de limitações conjunturais – problemas de saúde e falta de apoio do cônjuge. Com isso, percebemos que a admiração que Sílvia sente por aquelas personagens configurou-se menos como um processo de identificação do que de projeção: Griselda e Vilma representam, para Sílvia, o ideal de mulher bem-sucedida que ela tanto gostaria de alcançar;
- A relação marital entre os personagens Paulo e Esther foi mais um aspecto do enredo de *Fina Estampa* que despertou um forte sentimento de admiração em Sílvia. Isso porque a maneira como aquele casal vivenciava seu casamento correspondia perfeitamente ao ideal romântico que atravessava o imaginário da entrevistada. Por não ter sentido a materialização desse ideal em seu próprio casamento, Sílvia se mostra profundamente frustrada, chegando mesmo a desacreditar que ele possa existir realmente. No entanto, sempre que identifica a sua presença, mesmo que apenas na composição de uma representação ficcional, a entrevistada tende a reanimá-lo dentro de si. Foi justamente o que aconteceu quando Sílvia se deparou com o casal ficcional Paulo e Esther – o mesmo podendo ser dito em relação a outro casal presente no enredo de *Fina Estampa*, René e Griselda;
- A questão da homossexualidade, presente na telenovela supracitada através do personagem Crodoaldo, nos permitiu visualizar um grande conflito que atravessa a vida da entrevistada: apesar de suas crenças religiosas levarem-na a desaprovar a condição homossexual, Sílvia teve de aprender a conviver com essa realidade por meio de seus dois irmãos mais novos que são homossexuais. Nesse sentido, ela se encontra dividida entre os seus princípios religiosos e o amor fraternal, entre a crença que condena a homossexualidade e a incapacidade de

condenar os seus próprios irmãos. Em todo o caso, tal experiência familiar levou Sílvia a ter uma postura mais maleável em relação à problemática homossexual, fazendo com que ela inclusive compreenda a necessidade da luta empreendida pelos homossexuais no que diz respeito à garantia de certos direitos. Não obstante, seus princípios religiosos ainda a levem a desaprovar a veiculação midiática de representações homoafetivas, já que ela entende isso enquanto apologia à homossexualidade – ou seja, apologia àquilo que suas crenças a levam a perceber enquanto pecado. Contrariamente à essa postura, Sílvia demonstrou grande simpatia pelo personagem Crodoaldo apesar de sua homossexualidade. Isso aconteceu porque o caráter cômico desse personagem acabou indo ao encontro do gosto acentuado que a entrevistada tem pela comédia, o que a levou a não dar importância a sua condição homossexual;

- Na disputa pela direito de guarda de uma criança, resultado de fertilização *in vitro*, entre as personagens Esther e Beatriz – respectivamente, donatária e doadora do óvulo que gerou aquela criança – a entrevistada se posicionou a favor da primeira, alegando que ela havia passado por todo o processo gestatório e, por isso, era a verdadeira mãe da criança gerada. Interessa observar que a experiência desse processo só foi tão valorizada por Sílvia, pois esteve atrelada, desde o início, ao intenso desejo de Esther por se tornar mãe. Postura essa, com a qual a entrevistada, de certa forma, se identificou, já que sonha em ter outro filho. Nesse sentido, pudemos constatar, como um dos traços fundamentais da personalidade de Sílvia, seu caráter maternal, em muito decorrente da criação patriarcal-cristã a qual ela foi submetida e que assinala a função de mãe enquanto aquela que a mulher deve exercer primordialmente;
- Especificamente quanto ao método da fertilização *in vitro*, Sílvia o percebe enquanto um grande avanço da medicina, capaz de possibilitar a muitas mulheres a realização do sonho de experienciar o processo gestatório. Esse posicionamento favorável da entrevistada em relação à tal método aparentemente se sustenta em dois aspectos de sua experiência de vida: 1) por tê-la vivenciado de forma tão prazerosa, Sílvia compreende a importância que as mulheres atribuem a experiência da gestação, por isso as apoia quando buscam, por todos os meios, vivenciar tal experiência; 2) a entrevistada sonha em ter outro filho, mas acredita que sua idade já não permita que ela possa concebê-lo por vias tradicionais. Isso faz com que Sílvia veja com bons olhos um método de reprodução que consegue superar, em certa medida, tal limite biológico.

4.1.4. Laura

Laura, 52 anos, vive num contexto familiar em que todos, inclusive ela, são assíduos consumidores de mídias. Além de assinar duas revistas, uma de conteúdo variado (*Veja*) e outra de caráter mais cientificista (*Planeta*), sua família também possui TV por assinatura. Interessa observar que a televisão talvez seja a mídia preponderante em seu lar: “*TV a gente vê todos os dias*”, informou Laura. Contudo, a entrevistada reconheceu: “*eu acho que quem mais vê TV sou eu, da casa*”. Quanto à internet, Laura disse que costuma utilizá-la mais para fins profissionais, diferentemente dos demais componentes de sua família que frequentemente se valem daquele meio para as mais variadas finalidades. Ademais, a entrevistada informou que lê muito jornais e vai razoavelmente ao cinema, privilegiando os romances e os documentários, que são seus gêneros favoritos. Tal orientação genérica parece se repetir também no que concerne ao seu gosto pelas telenovelas, tendo em vista que Laura revela serem os aspectos românticos (relacionamentos amorosos) e realísticos (temas da vida cotidiana) os que mais lhe atraem nos enredos novelescos.

Quando questionada sobre a frequência com que assiste a telenovelas, a entrevistada deu indícios de sua assídua assistência se definindo uma “*noveleira*”. De fato, em relação à *Fina Estampa*, o seu nível de assistência foi bastante elevado, acompanhando praticamente todos os capítulos dessa narrativa. Mas aqui cabe uma ressalva: Laura informou que, em relação aos primeiros capítulos de uma telenovela, sua assistência é descontínua. Sobre isso, ela nos disse: “*até os primeiros dias, eu não assisto muito, nem me interessa tanto. Eu vou vendo os lances, as chamadas... aí vou me envolvendo com o tema*”. Apesar do gosto pelo gênero novelesco não ser uma unanimidade em sua família nuclear, Laura relatou que normalmente vê as telenovelas na companhia tanto de seu marido quanto de suas duas filhas. Foi o que aconteceu em relação à *Fina Estampa*. Inclusive, os temas que foram abordados nessa narrativa, por vezes, motivaram algumas conversas entre eles: a problemática da fertilização *in vitro* e da violência doméstica foram algumas questões que estiveram no centro das discussões – as abordaremos mais à frente.

Dentre as personagens, que atravessaram o enredo de *Fina Estampa*, talvez uma das que mais chamou a atenção de Laura tenha sido Griselda. Sobre essa personagem, a entrevistada disse que gostou muito dela devido a sua determinação. E mais, em sua fala, Laura deixou transparecer que se identifica com tal personagem: “*gosto da Griselda porque é meio o retrato da gente, a gente é meio esperançoso, meio batalhador. Eu acho que isso vai chamando a atenção*”; “*determinação, é a principal qualidade dela... a determinação*”. Essa

identificação da entrevistada em relação à personagem Griselda se tornou compreensível a partir do momento em que perscrutamos sua trajetória de vida e examinamos a base experiencial responsável pelo desenvolvimento dos traços característicos de sua personalidade que a tornam uma mulher que, assim como a personagem Griselda, se pode qualificar enquanto determinada.

Segundo Laura, ela vem de uma linhagem de mulheres independentes: tanto sua mãe – *“minha mãe era quem resolvia tudo”* – quanto sua avó materna – *“Dona Lurdinha era determinada”* – lhe foram exemplos de mulheres com muita iniciativa. Nesse sentido, ela disse se parecer muito com as matriarcas de sua família: *“eu acho que pareço muito com minha mãe... o comportamento, com minha mãe”*; *“eu sou acelerada... eu sou meio como a minha avó”*. A seguinte autodefinição de Laura parece corroborar sua identificação em relação àquelas figuras familiares: *“eu não sou de esperar que as pessoas resolvam as coisas pra mim, eu vou atrás, eu corro atrás”*. Interessa observar que, durante as entrevistas realizadas, Laura sempre se mostrou decidida e firme na defesa de suas posições, o que é sintomático de uma personalidade que tem, como um de seus traços principais, a determinação.

Além de ter tido essas referências familiares tão fortes, que se mostraram cruciais à formação de seu caráter, a entrevistada passou por diversas experiências em sua vida pessoal e profissional que vieram a contribuir para que ela se tornasse, cada vez mais, uma pessoa de personalidade forte, bem resolvida e pragmática. Aos 27 anos, Laura conheceu seu primeiro marido, com o qual manteve um relacionamento bastante conturbado: *“eu fui casada dois anos e meio. Tudo o que você possa imaginar, eu vivi no meu primeiro casamento, inclusive traição... na minha casa, na minha cama, com minha camisola, com meu xampu, com meu... [...]. Foi aí que a gente se separou”*, revelou a entrevistada. Como fruto dessa relação conjugal, Laura teve a sua primeira filha, Bianca, a qual ainda era um bebê na época em que ela se separou de seu marido. Esse foi um momento difícil para a entrevistada, pois ela teve de criar sozinha a sua filha: *“eu tive muitas dificuldades [...]. Eu era só, e ela [Bianca] pagou o preço também, junto comigo, de ficar sozinha... Porque eu me separei muito rápido do pai dela. Ela tinha um ano e alguns meses quando eu me separei. Aí eu achei difícil criar sozinha”*, lamentou Laura. Com base nesse depoimento, impulsionamos a entrevistada a expor sua percepção acerca de outra personagem presente no enredo de *Fina Estampa*, chamada Dagmar, a qual, assim como ela, também passou pela condição de mãe solteira. Sobre essa personagem, Laura disse que a vê como uma boa mãe, que se esforça para educar os filhos.

Além disso, a entrevistada também expressou solidariedade em relação aos problemas que Dagmar vinha enfrentando com seu primogênito:

O filho mais velho de Dagmar teve aquele problema da prostituição e ela fez o que eu acho que... eu faria aquilo também: ir atrás e chamava pra realidade e chorava e me descabelava... Eu faria mais ou menos aquilo. Mas acabou que deu certo. Mas é uma dificuldade. Se ela tivesse alguém [um companheiro] pra apoiá-la, naquele período, tinha sido menos cruel pra ela, menos sofrimento...

Como é possível se perceber, a entrevistada, ao mesmo tempo em que se identifica com o comportamento materno daquela personagem, marcado pela firmeza e determinação na forma como busca educar o filho, analisa-lhe sua condição de mãe solteira expressando todo o sentimento e a percepção de quem já viveu essa condição. É nesse sentido que devemos entender os sentimentos de compreensão, de solidariedade e de empatia de Laura em relação à Dagmar. Sentimentos esses que a entrevistada também expressou em relação à personagem Griselda, também uma mãe solteira, que teve de se desdobrar para manter e educar sozinha seus três filhos depois do desaparecimento do seu marido. Segundo Laura, em torno de Griselda tem “aquela questão da sobrevivência”: “eu acho que é meio inerente a cada pessoa. A gente tá sempre brigando pra ter uma vida melhor, pra dar aos filhos uma vida melhor. Eu acho que tá meio que arraigado em cada um da gente...”, conjecturou a entrevistada.

Ainda no que diz respeito aos aspectos que envolvem a condição de mãe solteira, outra questão que surgiu, durante as entrevistas realizadas com Laura, concerne ao problema de como administrar novos relacionamentos amorosos frente aos filhos, ou seja, como inserir um novo companheiro no ambiente familiar sem causar conflitos e transtornos. Tal questão veio à tona porque as personagens Griselda e Dagmar passaram justamente por essa situação enquanto estavam se relacionando, respectivamente, com René e Quinzé. Acerca da forma como aquelas personagens procederam nesse contexto, Laura não apresentou qualquer objeção, acreditando que elas estavam percorrendo o “caminho correto”, a saber: inserção gradativa do companheiro no convívio familiar para que os filhos pudessem ir se habituando à presença desse novo sujeito no seio da família. Essa postura compreensiva da entrevistada em relação ao comportamento de Griselda e Dagmar muito provavelmente está ancorada em sua própria experiência em torno daquela problemática: Laura já está em seu segundo casamento – o qual já vai fazer 20 anos e que lhe possibilitou ter mais uma filha. Em relação ao novo companheiro, a entrevistada ressaltou que a entrada dele no seio familiar foi feita paulatinamente:

Bianca tinha quatro anos, era pequenininha. E Rogério é muito respeitoso, ele nunca veio assim: chegou! Ele veio aos poucos, aí passava uma tarde...

Até porque a gente estava namorando, não foi morar junto logo. Ele vinha, namorava, ia embora, tal... conquistava Bianca [...]. Como minha família não mora aqui, ela não sabia [do relacionamento]. A gente namorou seis meses. [...] Depois de seis meses, ele foi vindo aos poucos. Ele não veio direto, foi vindo aos poucos. [...] [Quando] Ele já estava morando lá em casa, aí chegou mainha. [...] ele disse: “hoje eu não vou dormir aqui porque sua mãe chegou”. Eu disse: “vai”. Ele tremeu nas bases [...]. Porque não tem sentido. Se ele estivesse ainda naquele processo – um dia dormia na minha casa, outro dia na casa da mãe dele –, não tinha problema. Mas ele já estava instalado na minha casa. Tem sentido? É hipocrisia demais você dizer assim: “não, agora vai, se esconde” [...]. Mas eu não sei ser hipócrita [...]. Eu sou muito assim, intensa: ou eu faço ou eu não faço.

Como já mencionamos anteriormente, Laura passou por diversos conflitos durante seu primeiro casamento, sendo o ponto culminante dessa relação conflituosa a emergência de ações que poderíamos definir como violência doméstica. Segundo a entrevistada, seu ex-marido, por diversas vezes, ameaçou-lhe agredir fisicamente: *“a gente já tinha um casamento muito conturbado, de ameaças... ele nunca tinha feito, mas ele já tinha ameaçado”*. Em seu relato, Laura informou que o comportamento agressivo de seu ex-marido se evidenciava todas as vezes que ele bebia: *“ele costumava chegar em casa embriagado, quebrar as coisas”*. Certo dia, seu ex-marido bebeu demais e, ultrapassando o limite da pura ameaça, tentou agredi-la, mas Laura prontamente reagiu: *“como ele estava bêbado, na hora que ele se aproximou de mim, eu peguei ele e mordi que ficou a cicatriz no rosto dele... arrancou o pedaço”*, relatou a entrevistada. Pensando de maneira retrospectiva, Laura acredita que, se não tivesse reagido, provavelmente seu ex-marido teria lhe espancado. Por isso, ela enfatiza: *“não me arrependo, ele teria dado em mim”*. E completa: *“pra me defender? Eu faria de novo”*.

Por ter uma personalidade muito forte que não lhe permite ser uma pessoa passiva em suas relações pessoais, a entrevistada não consegue compreender como uma mulher, vítima de violência doméstica, pode ainda continuar vivendo com seu agressor: *“sinceramente eu não entendo você apanhar do marido e apanhar e apanhar e apanhar e continuar com esse homem e dizer que ama. Eu acho que pelo medo, pela conveniência, pelo costume, sei lá... qualquer coisa que não seja amor. Amor, eu acho que não é... É doentio”*. Ao dizer isso, Laura estava se posicionando contra a postura de uma das personagens de *Fina Estampa*, chamada Celeste, a qual insistia em manter-se casada com Baltazar, mesmo sendo constantemente espancada por ele, sob a justificativa de que ainda o ama. Com efeito, a entrevistada se mostrou indignada em relação a essa postura passiva de Celeste frente ao seu marido:

Eu tenho a personalidade muito forte e eu sei que outras pessoas não... as pessoas não são iguais a mim. Cada pessoa é uma pessoa, mas tem que reagir, tem que reagir. Tá louco? Apanhar? Eu teria

vergonha de mim se eu apanhasse de um companheiro. Não teria vergonha das outras pessoas não, teria de mim mesma. No outro dia, eu acho que eu não era capaz de olhar no espelho.

Em sua fala, Laura deixa explícita a postura ativa que se tornou, de certa forma, característica das matriarcas de sua família: sua mãe e sua avó foram mulheres que, em relativo descompasso com a cultura patriarcalista que lhes circundava, sempre se posicionaram ativamente, na medida do possível, frente aos seus maridos. No entanto, diferentemente dessas duas figuras familiares, nas quais aquele comportamento ativo se dava de maneira predominantemente instintiva, Laura apresentou uma postura ativa bastante reflexiva no âmbito conjugal, isso porque ela tem consciência de sua condição de mulher-esposa numa sociedade ainda profundamente machista, das limitações que tal condição lhe impõe e, nesse sentido, da necessidade de romper tais limites de modo a lhe garantir direitos fundamentais: *“a sociedade tem tratado o homem sempre com privilégio. A mulher já avançou muito, já briga pelo lugar dela na sociedade, na família e no trabalho, mas o homem continua tendo privilégio”*, disse a entrevistada. Nesse sentido, em relação ao seu papel no contexto familiar, Laura chega mesmo a desconstruir a tradicional divisão patriarcal de papéis que atribui ao homem o provimento da família ao passo que impõe à mulher todos os afazeres domésticos: *“a casa é da família. Eu acho que todo mundo têm a mesma responsabilidade: a atividade que eu exerço, minhas filhas têm que exercer, meu marido tem que exercer. [...] Eu acho que não tem atividades específicas para a esposa: [só] eu cozinho, [só] eu lavo prato? Não!”*. Quanto ao âmbito profissional, Laura se posiciona a favor da inserção da mulher no mercado de trabalho, inclusive exercendo funções que outrora eram predominantemente destinadas aos homens: *“não existem espaços laborais próprios aos homens e outros próprios às mulheres. Tem espaços destinados a pessoas inteligentes e preparadas, independente de ser homem ou ser mulher”*. Mesmo em se tratando de trabalhos que exigem maior força física, *“o que se percebe é que a mulher tem crescido muito, tem se preparado mais e tem assumido essas profissões com louvor, não deixando a desejar”*. Nesse sentido, é sintomático o fato de Laura vê com bons olhos o exercício profissional das personagens de *Fina Estampa*, Vilma e Griselda, as quais atuam, respectivamente, como taxista e “faz tudo” – profissional que realiza serviços gerais relacionados à alvenaria, hidráulica, eletricidade, etc. –, trabalhos esses normalmente encarados como sendo da alçada masculina: *“a gente vê um monte de casos de mulheres que agora são pedreiras, são pintoras. [...] Acho que qualquer pessoa é capaz de exercer qualquer profissão, qualquer coisa, desde que ela se prepare e que ela tenha competência pra isso”*, concluiu a entrevistada.

Podemos conjecturar que essa orientação reflexiva, que atravessa o posicionamento de Laura no tocante aos aspectos concernentes à condição da mulher na sociedade e, nesse sentido, também o seu comportamento receptivo tanto em relação à postura passiva da personagem Celeste diante de seu marido quanto no que diz respeito à situação profissional das personagens Griselda e Vilma, sustenta-se no bom nível educacional (pós-graduação) e no *status* profissional (orientadora educacional) da entrevistada, os quais pressupõem um conjunto de experiências que lhe possibilitaram incorporar determinados esquemas reflexivos e desenvolver certas problematizações cruciais que a conduziram a uma percepção mais ampla e complexa acerca das possibilidades e potencialidades da mulher num contexto ainda fortemente patriarcalista. Importa acrescentar que a condição educacional-profissional de Laura não apenas orientou, em termos formais, suas elaborações reflexivas frente a certos elementos que compunham a narrativa de *Fina Estampa*, mas também seu posicionamento ideológico em relação a tais elementos. Sendo assim, um olhar mais atento sobre a trajetória educacional e profissional da entrevistada faz-se necessário nesse momento.

Discorrendo sobre seu processo de formação educacional, Laura revelou que seus pais, apesar de não terem nem o ensino fundamental completo, percebiam a educação enquanto um fator crucial ao sucesso profissional de um indivíduo e, por isso, sempre se esforçaram para que ela e seus irmãos estudassem. Assim, a entrevistada iniciou seus estudos bem cedo, aos cinco anos. Paralelamente ao incentivo à educação que seus pais lhe deram, é possível se perceber que outros sujeitos também influenciaram Laura nesse sentido. Ela contou que, dentre os sujeitos que compunham as relações de amizade mantidas por sua família, havia um professor de português que sempre lhe emprestava livros: “*eu era amiga da irmã dele e como a gente era muito próximo, ele era meu professor de português e oferecia muitos livros. As famílias eram muito amigas. E ele oferecia muitos livros pra gente, emprestava e tal... e eu comecei a ler a partir do meu professor de português*”, comentou a entrevistada. Difícil precisar, mas é possível se conjecturar que o convívio frequente de Laura com esse professor de português, o qual acabou se tornando uma de suas principais referências profissionais durante sua juventude, teve uma relativa influência sobre sua futura orientação profissional: foi justamente no campo da educação que Laura ingressou, cursando Licenciatura Plena em Pedagogia; posteriormente, ela ainda fez uma especialização também na área de Educação; hoje em dia, Laura exerce a função de orientadora educacional numa escola pública. Importa mencionar que, além de experienciar diretamente o campo da educação, a entrevistada se conecta com esse universo também por vias indiretas: seu irmão mais velho cursou Licenciatura em Educação Física; sua irmã mais nova fez o ensino médio

pedagógico; e seu atual marido é professor de matemática no âmbito do ensino superior. Ou seja, o universo educacional se tornou uma parte crucial da vida de Laura, sendo responsável por diversos aspectos que compõem sua visão de mundo.

Tendo em vista esse cenário, não é de se estranhar que a postura de Laura, em relação à educação formal, seja a mais positiva possível. Enquanto educadora, ela tem plena convicção do quanto é importante uma boa formação educacional para a constituição do caráter de um indivíduo e o quanto é necessária para sua vida profissional. É precisamente com um olhar de educadora, especificamente de orientadora educacional, que a entrevistada avaliou o contexto situacional e o comportamento da personagem Solange, filha de Celeste e Baltazar, no que diz respeito aos seus estudos. Conforme evidencia o enredo de *Fina Estampa*, aquela jovem, de apenas 17 anos, deixou em segundo plano suas práticas escolares com vistas a dedicar-se ao seu sonho de ser uma cantora de *funk*. Sobre essa situação, Laura comentou:

Não dá pra sentir qual o nível de escolaridade da mãe dela [Celeste], mas que não é lá... a gente percebe que como o pai [Baltazar] é... Eles todos são muito simples, percebe-se que não tem uma instrução muito bacana. Mas o ideal seria orientar... orientar que ela [Solange] podia fazer as duas coisas. Tem hora pra tudo. [...] Hora pra fazer o funk e hora pra estudar. Podia até fazer uma chantagem se fosse o caso: “só faz isso...”. Porque, às vezes, só funciona assim: “só vai pro baile funk se for pra escola, se tirar nota boa”.

Em uma das letras cantadas por Solange, encontram-se os seguintes versos: “aprender é desafio/ mas no funk eu arrepio/ eu odeio redação/ mas requebro até o chão/ não sou boa no estudo/ levo zero em quase tudo/ reprovada no provão/ tirei dez no popozão/ meu diploma é de funkeira/ vem comigo meu irmão/ põe a mão no popozão/ e requebro até o chão”. A entrevistada se posicionou criticamente diante de tais versos, fazendo a seguinte avaliação: “eu achei até um mau exemplo... ela fez um funk que diz que na escola é zero, mas no funk é dez. A gente sabe como a mídia tem força em relação a todo mundo, até adulto, imagina adolescente. Aí vê uma música daquela, de toda forma influencia”. Em outras palavras, Laura acredita que o enredo novelesco tende a minimizar a importância da educação formal, aos olhos dos telespectadores, quando enfatiza a dedicação que a personagem Solange dispensa ao *funk* em detrimento de sua formação escolar.

Se, por um lado, Laura criticou a forma como foi enfatizado o descaso da personagem Solange em relação aos estudos, pois considerou essa representação novelesca um mau exemplo para o público, por outro, a entrevistada viu com bons olhos outra representação, desenvolvida também no enredo de *Fina Estampa*, em que o esporte foi abordado como um fator importante no processo de recuperação e reajustamento social do personagem Leandro, o

qual havia se encaminhado pela via do crime e da prostituição. Falando a partir de sua posição de educadora, a entrevistada teceu o seguinte comentário acerca dessa representação: *“eu sou educadora e eu acho que a educação, o esporte, ainda é quem... principalmente a educação, ainda é quem orienta, quem dá norte. É sempre salutar levar pra esse lado”*. Como já dissemos anteriormente, Laura trabalha como orientadora educacional de uma escola pública e, nesse contexto, seu contato com crianças e jovens em situação de risco é bastante acentuado. Diante de um problema como esse, a entrevistada enfatizou que o trabalho de orientação é fundamental, tanto em relação às crianças quanto aos pais, já que esses *“na maioria são pais que não tem nenhuma informação e a gente precisa tá chamando e orientando...”*. E *“é essa a orientação que se dá: educação e esporte. Não que salve, porque aí é utopia achar que salva. Mas existirá sempre alguém que vai levar a sério, alguém...”*. Como fica evidente, essa fala de Laura nos permite estabelecer uma clara correlação entre as percepções e pensamentos que ela desenvolveu durante sua experiência enquanto orientadora educacional e o seu posicionamento favorável em relação à representação novelesca acerca do esporte como via de recuperação de jovens em situação de risco.

No entanto, vale mencionar que a percepção positiva que a entrevistada nutre em relação à prática esportiva se constituiu antes mesmo de sua imersão no campo da educação – na verdade, sua prática educacional apenas reforçou aquela percepção. Durante sua adolescência, Laura chegou a treinar caratê por um bom tempo. Mesmo depois de ter encerrado suas atividades nesse esporte, a entrevistada continuou mantendo contato com ele, pois uma de suas filhas também o praticou durante anos, chegando até a fazer parte da seleção paraibana de caratê. Dito isso, não é de se estranhar que o esporte, de uma maneira geral, tenha se tornado uma prática tão valorizada por Laura. Tal gosto pelas práticas esportivas, inclusive, pôde ser constatado na seleção dos programas televisivos que a entrevistada acompanha, dentre os quais constam as transmissões de jogos e campeonatos esportivos. Assim, considerando que o gosto prévio de Laura pelos esportes foi reforçado durante sua prática profissional enquanto orientadora educacional, é possível se compreender a forte crença da entrevistada na importância que o esporte tem no processo de formação de um indivíduo: *“porque é isso que eu acredito”*, enfatizou Laura.

O contato com crianças e jovens em situação de risco, durante seu exercício profissional, parece realmente ter ampliado a percepção que Laura tem de seu entorno social: *“a gente tem uma vida mais ou menos equilibrada financeiramente, aí a gente acha que não existe isso. Aí quem convive se assusta, porque existe e é muito perto da gente... é que a gente não tem olho pra... [...] É muita gente pobre, é muita criança passando fome”*. Ao se dar

conta dessa dura realidade, a entrevistada acabou desenvolvendo uma percepção muito forte acerca da importância da adoção no que diz respeito às crianças desassistidas: *“eu acho humano, o que me leva a defender a adoção é a questão humana”*, pois *“o que tem de criança desassistida. E ainda tem o problema de que, quando alguém resolve adotar, ainda vai lá e escolhe a ‘bonitinha’, a de olho azul... E as crianças que não são ‘bonitas’ – na ótica de quem acha que bonito é branquinho do olho azulinho e tal – continuam sem assistência”*, observou Laura. É precisamente por ter consciência dessa realidade que a entrevistada não vê com bons olhos o fato de pessoas, que sonham em ser pais, preferirem a fertilização *in vitro* como via à paternidade do que partir para um processo de adoção: *“Pra que fazer fertilização in vitro se tem tanta criança desassistida e precisando de família?”*. Dessa forma, ela foi enfática: *“eu apoio mais a adoção do que a fertilização in vitro. Tem criança demais precisando de apoio. Tem criança demais sem ter quem olhe por elas. Então, eu acho que não tem que vir mais criança, tem que apoiar as que já estão aqui, adotar as que já estão aqui”*. Esse posicionamento de Laura surgiu precisamente quando a telenovela *Fina Estampa* abordou a questão da fertilização *in vitro* através da personagem Esther, a qual optou por tal método de reprodução medicamente assistida com o intuito de realizar seu sonho de ser mãe. O grande destaque que a fertilização *in vitro* teve naquela narrativa não foi bem recebido pela entrevistada. Isso porque, ao entender a mídia enquanto um mecanismo que exerce grande influência sobre o público, Laura acredita que a ênfase novelesca no processo de fertilização *in vitro* pode levar os sujeitos, que sonham em ter filhos, a privilegiarem esse método em detrimento da adoção, a qual, aos seus olhos, é a melhor via à paternidade tendo em vista suas implicações sociais. Em suas palavras:

Eu vou voltar pra história da força da mídia, certo? Eu sou educadora, eu sou pedagoga e eu sou a favor da adoção... Aí em função dum tema desses [fertilização in vitro]... não que as pessoas vão fazer por isso, mas convence muita gente a fazer [...] as novelas, os programas, enfim, tinham que falar mais da adoção do que da fertilização in vitro. E esse é um tema que tá muito frequente. Tem um peso muito grande na novela.

Como consequência de sua reprovação à ênfase que a referida telenovela deu ao método da fertilização *in vitro*, vale mencionar que Laura apresentou uma relativa antipatia pela personagem Danielle, médica responsável por uma clínica de reprodução assistida. Isso se deu, muito provavelmente, porque essa personagem era a figura representativa do discurso em prol daquele método reprodutivo. A própria fala da entrevista vem corroborar essa nossa análise: *“como eu não sou a favor da fertilização in vitro, eu não simpatizo muito com ela [Danielle]”*, explicou Laura.

Resumo das lógicas de percepção, pensamento e sentimento que guiaram o processo receptivo

A análise do comportamento receptivo de Laura frente à telenovela *Fina Estampa* nos permitiu chegar aos seguintes resultados:

- Dentre os variados personagens de *Fina Estampa*, percebemos que Laura apresentou forte identificação com Griselda e Dagmar. Esse processo identificatório se estabeleceu, em primeiro lugar, devido à proximidade de experiências entre elas: assim como Griselda e Dagmar, Laura também experienciou a difícil situação de sozinha criar um filho e, quando encontrou um novo companheiro, também teve de administrar a entrada desse sujeito em seu lar de modo a evitar, o máximo possível, conflitos com sua filha e demais familiares. Em segundo lugar, a identificação de Laura com aquelas personagens estava fundamentada também num traço de caráter que elas tinham em comum, a saber, a determinação: esse traço de caráter se tornou evidente na maneira como elas buscaram educar seus filhos, na postura que assumiam frente aos seus companheiros, no exercício de suas profissões, etc. Em suma, foi justamente a constatação dessas aproximações entre Laura e as personagens Griselda e Dagmar que nos permitiu entender os sentimentos de compreensão, de solidariedade e de empatia que a entrevistada demonstrou em relação a tais personagens;
- O problema da violência doméstica contra a mulher, abordado através dos personagens Celeste e Baltazar, foi um dos temas que mais despertou a atenção de Laura no enredo de *Fina Estampa*, tendo em vista sua experiência pessoal com tal problema: durante seu primeiro casamento, Laura sofreu bastante com o comportamento violento de seu ex-marido, o qual ameaçava agredi-la fisicamente sempre que estava embriagado. Por ter vivido essa experiência, a entrevistada se mostrou bastante sensibilizada diante do sofrimento da personagem Celeste, a qual era recorrentemente agredida por Baltazar. No entanto, ela não conseguiu compreender nem a inércia daquela personagem frente às agressões que sofria nem as motivações que lhe levavam a manter uma relação conjugal com seu agressor. Devido a sua personalidade forte, Laura sempre assumiu uma postura ativa frente ao seu ex-marido, inclusive reagindo firmemente quando esse tentou agredi-la. Foi precisamente por ter essa personalidade forte que a entrevistada não pôde se projetar na personagem Celeste e, assim, compreender sua postura passiva frente a Baltazar;
- A inserção das personagens Griselda e Vilma no mercado de trabalho, exercendo atividades que outrora eram predominantemente destinadas aos homens, foi muito bem recebida por Laura, a qual defende, de modo bastante reflexivo, a luta das mulheres pela igualdade de direitos e deveres entre os sexos. Esse posicionamento da entrevistada se

sustenta na confluência de três fatores: 1) sua personalidade forte, que a faz assumir uma postura ativa nos vários âmbitos de sua vida; 2) sua consciência acerca da condição da mulher numa sociedade ainda profundamente machista; 3) sua capacidade de problematizar tal condição – capacidade essa que, provavelmente, está amparada nos repertórios cognitivos que ela adquiriu durante sua formação educacional-profissional;

- Tendo em vista sua trajetória no campo da educação, Laura acabou desenvolvendo uma percepção extremamente favorável ao ensino formal, encarando-o enquanto caminho primordial ao sucesso pessoal e profissional de um indivíduo. Sendo guiada por essa percepção, Laura demonstrou grande reprovação à dedicação que a personagem Solange dispensou ao *funk* em detrimento de sua formação escolar, acreditando inclusive que essa representação novelesca seria um mau-exemplo que, dada a potencialidade da influência midiática, poderia minimizar a importância da educação formal aos olhos dos telespectadores;
- Quando o esporte foi apontado, no enredo de *Fina Estampa*, como meio através do qual se deu o processo de recuperação e reajustamento social do personagem Leandro, o qual havia enveredado pelo caminho da criminalidade e da prostituição, Laura se mostrou bastante favorável a essa abordagem acerca das contribuições sociais da prática esportiva. Esse posicionamento da entrevistada está fortemente ancorado em percepções e práticas que ela incorporou no decurso de seu exercício profissional enquanto orientadora educacional numa escola pública: durante o seu trabalho, quando Laura se depara com crianças e adolescentes em situação de risco, sua atuação se dá no sentido de reorientá-los em seus estudos e, em paralelo a isso, encaminhá-los às práticas esportivas. Nesse sentido, o esporte é percebido por Laura enquanto uma atividade que pode contribuir grandemente no processo de formação dos sujeitos;
- Em relação ao método da fertilização *in vitro*, um dos principais temas discutidos no enredo de *Fina Estampa*, podemos dizer que Laura apresentou uma significativa rejeição, inclusive demonstrando certa antipatia pela personagem que o representava, a médica Danielle. Essa rejeição da entrevistada àquele tipo de reprodução medicamente assistida ocorreu devido ao seu posicionamento em prol da adoção: segundo Laura, dada a grande quantidade de crianças que precisam de um lar, o melhor caminho para aqueles que desejam se tornar pais, mas não conseguem realizar esse desejo pelas vias tradicionais, é a adoção e não a fertilização *in vitro*. Ao imergirmos nas experiências de Laura, percebemos que esse seu sentimento de solidariedade em relação às crianças desassistidas, que a faz posicionar-se a favor da adoção e, conseqüentemente, contra a fertilização *in vitro*, foi sendo formatado a

partir de seu acentuado convívio, durante o seu trabalho enquanto orientadora educacional, com crianças e jovens em situação de risco.

4.1.5. *Diego*

Diego, 20 anos, é natural de Londrina, importante cidade do interior paranaense, mas mora em Campina Grande há dois anos e meio. Por ser proveniente de uma família de classe média alta, o entrevistado contou que, durante sua infância, experimentou um padrão de vida economicamente bastante elevado: *“a gente vivia muito bem, a gente não era milionário, mas tinha uma vida extremamente confortável”*; *“a gente tinha empregada em casa, tinha babá, tinha... [...] a gente viajava todo ano, todo meio de ano meu pai e minha mãe viajavam pra fora do país. Então, era uma vida muito tranquila”*. No entanto, quando Diego tinha cerca de nove anos, seu pai passou por diversos problemas financeiros que culminaram na falência da família. *“desde quando meu pai faliu [...] a gente acabou... tipo, de quem viajava duas vezes por ano, começou a viajar a cada dois anos, aí foi diminuindo, diminuindo...”*; *“aí, de repente, a gente boom! Baixou o nosso padrão de vida”* – atualmente, a família de Diego pode ser enquadrada no âmbito da classe média brasileira. De toda forma, apesar dessa queda em seu padrão de vida se mostrar um grande impedimento à manutenção de certos hábitos de classe, a família de Diego continuou circulando, de certa forma, num ambiente social bastante elitizado, até porque eles residiam em um bairro de classe alta: *“eu sempre morei num bairro muito bom”*, contou o entrevistado. Assim, Diego continuou mantendo contato com o estilo de vida das classes abastadas, mesmo que às vezes não pudesse segui-lo plenamente dada sua nova realidade financeira. Em outras palavras, aquele estilo de vida continuou sendo sua principal referência comportamental. A seguinte fala do entrevistado é bem sugestiva nesse sentido: *“meus amigos sempre foram muito bem de vida. Então você acaba criando aquele negócio: você tem que tá sempre bem arrumando, você tem que sempre se impor perto dos outros, meio que passar uma imagem”*. Essa fala de Diego nos permite conjecturar que, apesar da mudança na condição financeira de sua família, a sua permanência num ambiente social elitizado levou-o a manter, mesmo que apenas de modo aparente, um estilo de vida economicamente elevado, visando sustentar a imagem de que ele ainda fazia parte daquele universo.

Tendo em vista essa situação, podemos entender o posicionamento compreensivo de Diego em relação ao comportamento de um dos personagens da telenovela *Fina Estampa*, chamado Antenor, sujeito pertencente a uma família de classe baixa que, devido ao seu

convívio com pessoas de classe alta na universidade particular em que cursava medicina como bolsista, tentou esconder, por vergonha, sua real condição financeira de todos com os quais se relacionava nessa universidade. Explicando essa postura de Antenor, Diego argumentou que, de tanto “*conviver num círculo de amigos*” de classe alta, “*você acaba acreditando que você também tem esse dinheiro, essa cabeça, essas coisas... É o que o Antenor meio que segue. Ele é de uma origem pobre, mas, por causa da faculdade, de conviver com seus amigos, ele acaba querendo ser sempre mais*”. Essa postura compreensiva de Diego se estende, ainda, à forma como Antenor se portou em relação à sua mãe, Griselda: aquele personagem sentia imensa vergonha pela forma masculinizada como essa se vestia e pelo seu comportamento sem requinte, chegando, por isso, a renegá-la enquanto mãe num dado momento da trama novelesca. Ainda que tenha considerado completamente reprovável tal atitude, Diego entende que “*essa parte dele de ter vergonha da mãe, [é] principalmente porque a mãe dele também não ajudava, ela gostava de se vestir como homem, ela gostava de ser grosseira*”. De toda forma, o entrevistado parece não conseguir se projetar satisfatoriamente nesse posicionamento de Antenor frente à Griselda de modo a compreendê-lo integralmente. Isso porque a imagem de sua própria mãe nunca lhe foi problemática: “*eu já fui o contrário, acho que talvez pela minha mãe ser nova, e pela minha mãe ser bonita e a gente sempre se dá muito bem... eu adorava sair com ela... tipo a gente andava no shopping, de mãos dadas e tal*”, relatou Diego.

De fato, a relação que o entrevistado mantém com sua mãe sempre foi a melhor possível. Diferentemente de Antenor, que sente vergonha de Griselda, Diego demonstrou profunda admiração por sua mãe, sendo essa talvez a sua principal referência familiar. Não à toa, eles terem muitos traços de personalidade em comum: “*o que eu mais escuto é que eu sou igualzinho a minha mãe em relação a muita coisa. [...] Mania de gastar demais, descontroladamente [...]. Mas, principalmente, em questão de personalidade... [...] Eu e minha mãe, a gente é extremamente igual mesmo*”, enfatizou o entrevistado. Tamanha é a importância dessa figura materna em seu imaginário que, dentre as personagens de *Fina Estampa*, a que Diego nos revelou gostar mais foi precisamente aquela cuja personalidade, em certos aspectos, era muito semelhante à de sua mãe: “*Tereza Cristina, com certeza, é a que eu gosto mais. Eu acho ela incrível*”. Tal personagem tem um padrão de vida economicamente bastante elevado e tende a valorizar todos os signos de riqueza e refinamento comportamental. Nesse sentido, uma de suas principais características comportamentais é o consumo ostensivo. Casada e com dois filhos, Tereza Cristina faz o possível para que sua família não se distancie desse estilo de vida, o qual ela tanto valoriza. Tendo em vista esse perfil de Tereza Cristina, vejamos a seguinte correlação que Diego traça entre essa personagem e sua mãe: “*eu acho a*

minha mãe parecida com Tereza Cristina em questão de futilidade. [...] Porque, tipo assim, a minha mãe não trabalha. Minha mãe passa o dia em casa, lixando a unha, querendo controlar a minha vida, a vida da minha irmã, querendo controlar todo mundo”.

Interessa mencionar que Tereza Cristina é a principal vilã do enredo de *Fina Estampa*, mas todas as suas vilanias são visivelmente desconsideradas por Diego. Ou seja, em nenhum momento elas foram capazes de minimizar o sentimento de simpatia do entrevistado por aquela personagem. Isso se explica pela confluência de dois fatores: por um lado, a comicidade que envolve Tereza Cristina lhe retira, de certa forma, a seriedade comportamental, fazendo com que suas crueldades despertem mais risos e menos indignação, ou seja, mais sentimentos positivos do que negativos, junto ao entrevistado – o qual, é importante dizer, tem a comédia como um de seus gêneros favoritos; por outro, é precisamente o fato de Diego perceber naquela personagem traços semelhantes aos de sua mãe que garante a sua grande simpatia por ela, levando-o a ignorar seus aspectos desfavoráveis.

A grande proximidade, que Diego mantém com sua mãe, começou a se estabelecer desde a sua mais tenra idade. Sobre isso, ele recordou: *“até os meus 12 anos, eu andava com minha mãe: ela ia se depilar, eu ia junto com ela; ela ia tirar a sobrancelha, eu ia junto com ela; ela ia no supermercado, até hoje eu vou junto com ela. [...] Aonde a minha mãe ia, eu ia atrás. A gente era unha e carne, o dia inteiro grudado”.* Destarte, não é de se estranhar que o gosto da sua mãe pelas telenovelas tenha sido assimilado pelo entrevistado: *“a minha mãe adora assistir novela, ela é viciada em novela. Mas, hoje em dia, ela não assiste tanto assim [...] Eu comecei a assistir novela por causa da minha mãe, porque ela sempre assistia e a gente sempre tava junto”.* Quando questionado sobre o que primeiramente lhe chama atenção numa telenovela, Diego deixa transparecer seus gostos classistas e, nesse sentido, sua vontade de voltar a ter um padrão elevado de vida:

Da novela a primeira coisa... [...]. Novela passa aquele estilo de vida perfeito: que você acorda impecável... você desce, o café da manhã tá perfeito em cima da mesa... [...] Você assiste novela como se fosse você que tivesse... você tendo aquela vida. Porque, às vezes, eu tenho mania de assistir novela e planejar a minha casa como a da novela [...]. Eu quero uma casa igual a da Tereza Cristina.

Apesar de ser possível afirmar que o gosto de Diego pelas telenovelas se desenvolveu na convivência com sua mãe, é importante ressaltar, de toda forma, o papel crucial que a sua avó materna teve no reforço de sua inclinação por aquelas narrativas. A seguinte fala de Diego é um indicativo claro nesse sentido: *“minha vó, por parte de mãe, também era bem*

noveleira. [...] eu sempre assistia muita TV nas férias e eu sempre passava as férias na casa da minha vó. Então era eu, minha mãe e minha vó assistindo novela todos os dias. Aí você acaba pegando o gosto”. O entrevistado fala com muito carinho dessa avó, a qual faleceu recentemente – o avô materno já era falecido quando Diego nasceu: “a minha relação com minha vó era férias. Sempre foi muito bom. Porque em casa de avó você pode dormir até mais tarde, ela faz tudo que você gosta... Não tem negócio de criação de vó brava, que vó mandava... Minha vó sempre foi ótima pra gente”. Dentre os avôs paternos, Diego diz ter conhecido apenas o avô, com o qual manteve um contato mínimo. Definindo-o como “um porre”, Diego revelou que não gostava da forma autoritária como esse seu avô tratava os filhos e os netos: “ele criou os filhos numa época que ‘filho, você bate e educa’ e ‘é não e ponto’. E meu avô, com 80 anos, ele ainda quer ser... ele quer mandar em todo mundo. [...] E me irrita esse jeito... [...]. Eu não gosto do meu avô. Pronto!”.

No enredo da telenovela *Fina Estampa*, desenvolveu-se uma discussão sobre quem deveria ficar com a guarda de uma criança (Pedro Jorge), após o falecimento de seu pai, se os avôs maternos ou a tia paterna. Pela forma como esses personagens foram sendo apresentados naquela narrativa, podemos deduzir os seguintes perfis: uma avó (Celina) autoritária e severa, que se propõe a criar e educar rigidamente o seu neto; um avô (Henrique) que, apesar de mais liberal em sua postura educacional, se mostra passivo diante das atitudes de sua esposa, acatando a maneira como essa busca educar o neto; e uma tia (Danielle) sem experiência com crianças, mas que se mostra apta a desenvolver uma criação mais contemporânea em relação ao sobrinho. Diante dessas opções, Diego foi decisivo em seu posicionamento diante daquela questão. Para ele, a guarda de Pedro Jorge deveria ficar com a tia Danielle e não com os avós Celina e Henrique: “a tia era bem mais tranquila, era mais maleável. Ela também era brava, era rígida, mas era bem mais maleável com ele [Pedro Jorge]”. Em sua fala, Diego deixou claro que, a seu ver, o principal impedimento para que os avôs ficassem com a guarda dessa criança não era outra coisa senão o autoritarismo de Celina: “a avó de Pedro Jorge é muito chata, pega muito no pé dele”; “aquela vó dele é o cão [...] quer transformar aquela casa num regime militar”. Interessante observar que há certa similaridade entre essa descrição que Diego faz de Celina e aquela que ele realizou em relação ao seu avô paterno: em ambas as descrições, torna-se evidente a grande rejeição que Diego apresenta em relação à postura autoritária. Dito isso, é possível se conjecturar que, caso Celina tivesse uma postura mais maleável frente ao neto, muito provavelmente o entrevistado não veria qualquer problema em Pedro Jorge ficar sob a sua guarda e de seu marido. Nesse sentido, tomando a sua avó materna

enquanto referência, o entrevistado nos diz: se a postura educacional de Celina fosse outra, “*se fosse a criação que eu tive com minha vó... seria bom pra ele [Pedro Jorge]*”.

Diego informou que seus pais são divorciados, mas ressaltou que a relação entre eles é muito boa e que eles ainda mantêm uma convivência bastante acentuada. Por motivos profissionais, seu pai teve de se mudar para Campina Grande e Diego o acompanhou, enquanto sua mãe e sua irmã ficaram em Londrina. Apesar desse distanciamento físico, o entrevistado afirmou que tanto ele quanto seu pai têm contato assíduo com sua mãe e sua irmã, haja vista que eles se visitam constantemente. Mesmo morando com o pai, Diego revelou que ainda mantém uma cumplicidade maior com a sua mãe. Nesse sentido, é sintomático que tenha sido justamente para essa que ele se abriu sobre sua homossexualidade. Ainda que seu pai desconfie sobre sua condição sexual, Diego disse que “*ele não sabe oficialmente*”: “*eu ainda sou meio receoso de falar e ele meio que surtar*”; “*pela criação que ele teve, eu acho que ele não aceitaria*”. Quanto à reação de sua mãe diante de tal revelação, o entrevistado enfatizou que tudo “*foi super tranquilo*”, que ela “*super aceitou numa boa*”. De fato, ao narrar como foi uma das primeiras conversas que teve com a sua mãe acerca de sua homossexualidade, o entrevistado deixou evidente quão receptiva ela se mostrou em relação a essa sua condição, inclusive manifestando interesse em saber detalhes sobre o relacionamento que ele mantinha com um rapaz:

Quando eu cheguei no sul, no primeiro dia que eu cheguei, a gente saiu, a gente foi num bar que a gente adora lá. Aí foi eu, ela [mãe], uma amiga nossa e a Natália [irmã]. Menino, eu fiquei com uma vergonha. A minha mãe e a amiga dela perguntaram tudo o que você imaginar, mas tudo, tudo: como eu conheci ele; como foi... Eu não sabia onde enfiava a minha cara mais...

Diego está namorando há algum tempo e tem levado muito seriamente essa relação, chegando até a fazer algumas projeções futuras sobre vir a morar com seu parceiro. No entanto, vale ressaltar que esses projetos se mostram muito pouco definidos, o que é bastante compreensível tendo em vista que tanto Diego quanto seu namorado, primeiramente, ainda são muito jovens – respectivamente, 20 e 22 anos –, em período de plena dedicação escolar – Diego finalizou apenas o ensino médio e seu namorado ainda está cursando uma faculdade. Em segundo lugar, ambos são ainda totalmente dependentes de seus pais, inclusive financeiramente, ou seja, eles ainda não têm infraestrutura para formar um lar. Obviamente, considerando essa conjuntura, a própria ideia de ter filhos é algo extremamente vago: “*filho não é prioridade*”, ponderou o entrevistado. De toda forma, quando o questionamos se ele já se imaginou na condição de pai, tivemos a seguinte resposta: “*eu acho que assim, até mesmo*

no futuro, talvez pela minha condição de ser gay... tipo, isso é uma coisa ainda muito vaga... se a adoção, entre casais heteros, já é complicada, gay então é um milhão de vezes mais. Então, é uma coisa que você acaba não pensando muito". Além do mais, Diego deixou claro que, para ele, o fundamental é o relacionamento em si, a vida a dois. Ele quer ter a liberdade de viajar, sair e se divertir com seu companheiro, sem maiores preocupações, e a existência de um filho acabaria limitando, em sua perspectiva, essa liberdade justamente devido aos cuidados e atenção que esse filho demandaria.

Interessante observar que a questão de ter ou não filhos já havia sido discutida entre o entrevistado e seu namorado, o qual expressou grande desejo em ser pai. Devido a essa vontade de seu parceiro, Diego comentou que tem sido levado a cogitar uma possível paternidade: *"estou sendo acostumado a pensar em ter filhos. Eu não quero, eu não sou afim de ter filhos, mas meu namorado falou que vai ter filhos, que quer ser pai. Então, eu estou sendo acostumado à ideia de ter filhos"*. Inclusive, durante as conversas entre eles, Diego e seu parceiro chegaram mesmo a discorrer sobre qual seria a via mais apropriada à paternidade: *"é uma coisa que a gente até conversou. A gente adotaria um filho"*, revelou o entrevistado. Alguns fatores se mostraram determinantes à opção deles pela adoção: primeiramente, por serem homossexuais homens, Diego e seu namorado não veem o processo gestatório de uma criança como um elemento fundamental à condição de pai e, em segundo lugar, eles estão sendo motivados por uma intenção humanitária e social, a saber, dar um lar a uma criança desamparada. Nesse sentido, Diego comentou: *"a gente quer adotar uma criança que seja mais velha"*. Isso porque, *"nesses lares de adoção, existem muitas crianças que têm dois, três, quatro, cinco, seis anos de idade, que tão loucos para serem adotados, mas todo mundo só quer levar o bebezinho, para já criar do seu jeito, da sua forma. A gente não [quer isso]!"*.

A partir dessa sua exposição, perguntamos ao entrevistado, tomando como referência o enredo da telenovela *Fina Estampa*, o que ele pensava sobre a questão da fertilização *in vitro*. Em sua resposta, Diego deixou evidente seu posicionamento favorável à existência desse método reprodutivo, demonstrando entender a necessidade que algumas mulheres têm de passar pelo processo da gestação: *"acredito eu que toda mulher quer ter, sim, um filho. Quer ter essa sensação [da gravidez]", "ela quer passar por toda aquela etapa da barriga crescer, de amamentar..."*. Fazendo uma comparação geral sobre qual seria a melhor via para se ter um filho, a fertilização *in vitro* ou a adoção, Diego expressa que não pensa em termos de certo e errado a decisão por uma ou outra dessas vias: *"eu acho que os dois caminhos são certos, depende do ponto de vista. [...] Não acho isso [a fertilização in vitro] uma coisa*

errada. Eu acho que se é o que realmente eles [os pais] querem, eu acho até certo eles fazerem isso". Pois, caso optem pela adoção apenas pela obrigação de seguirem o que moralmente acredita-se ser o "mais correto", "vão acabar não criando com tanto amor" a criança adotada. Apesar de ter uma visão mais compreensiva acerca das motivações que levam certos pais a seguirem o caminho da fertilização *in vitro*, Diego ainda vê a adoção como um caminho mais interessante de todo modo: "eu acho que tem tanta criança que precisa ser adotada, que quer ser adotada, pra você optar por gerar um filho".

Já que a adoção foi escolhida por Diego como o caminho que futuramente ele seguirá com vistas à realização de sua possível paternidade, não é de se estranhar que a sua percepção acerca dos laços que unem os pais a um filho ultrapasse a perspectiva puramente genética. Para o entrevistado, o princípio fundamental que define a relação pais-filhos é de natureza afetiva:

Não tenho aquela coisa de que: "ah, tem que ter o meu sangue, senão não é o meu filho legítimo". Não, não tenho esse problema. Eu acho que, a partir do momento que você dá o seu nome... Pra mim um pai é quem dá o nome, quem cria e quem cuida do filho. Não é só a pessoa que fez. Eu acho que é quem cuida e cria o filho, sim, que é o pai.

Com base nessa sua percepção, podemos compreender o posicionamento de Diego em relação a um dos principais assuntos que marcaram o enredo de *Fina Estampa*: a definição da maternidade de uma criança gerada via fertilização *in vitro*. Tal problema foi posto da seguinte maneira por aquela narrativa novelesca: a verdadeira mãe da criança (Vitória) seria a mulher que planejou a sua gestação e a carregou em seu útero (Esther) ou a mulher que doou o material genético para sua concepção (Beatriz)? A resposta do entrevistado foi imediata: "a mãe é Esther"; "a partir do momento que você gera um filho com amor, que você curte aquela gravidez. Isso é ser mãe. Não é porque o seu material genético está nessa criança que é mãe. Não. Eu acho que mãe é mais: mãe é quem dá o amor, quem cria, quem cuida desse filho, é a mãe".

No enredo de *Fina Estampa*, a maneira como o personagem Crodoaldo foi construído, no que diz respeito à sua homossexualidade, com excessivos trejeitos efeminados, foi inicialmente rejeitada por Diego: "eu não gosto do Crô. Porque eu acho que... às vezes as atitudes que ele tem, aquele jeito dele... Tipo, eu como sou gay, eu sei que... às vezes, essas coisas são o que acaba generalizando: 'todo viado é daquele jeito'". Embora, o entrevistado tenha entendido que, dada a função cômica assumida por Crodoaldo no enredo novelesco, muito provavelmente não haja a intenção de retratar seriamente, por meio dele, a condição homossexual – "naquele caso, aquele jeito dele é mais como zoação, não realmente como um

gay”, ponderou Diego –, ainda assim, ele não gostou da “*imagem que isso passa*”, muito provavelmente porque receia ser associado, enquanto homossexual, a imagem efeminada daquele personagem e, conseqüentemente, correr o risco de ser alvo de zombarias semelhantes às que esse sofre: no enredo de *Fina Estampa*, Crodoaldo é vítima de constante *bullying* por parte de um grupo de pessoas que treinam vôlei na praia onde ele normalmente faz caminhadas com os cachorros de sua patroa.

Com o desenrolar da trama novelesca, a antipatia de Diego pelo personagem Crodoaldo parece que foi gradativamente diminuindo ao ponto dele afirmar: “*Crodoaldo é divertido*”. Mas aqui cabem algumas considerações sobre as condições que possibilitaram essa reorientação no posicionamento do entrevistado: 1) como já dissemos, dentre os gêneros ficcionais favoritos de Diego, tanto no cinema quanto na televisão, encontra-se a comédia. Com efeito, seu gosto pelo cômico lhe fez ter simpatia por aqueles personagens e situações, mostrados no enredo de *Fina Estampa*, que tinham como sua principal característica a comicidade. Daí, não é de se estranhar que, mesmo apresentando uma imagem razoavelmente problemática aos olhos do entrevistado, o personagem Crodoaldo, devido ao seu tom chistoso, tenha lhe conquistado em última instância; 2) ao que tudo indica, em relação à sua homossexualidade, Diego nunca passou por processos discriminatórios ou mesmo por situações vexatórias, nos quais o seu comportamento fosse foco de zombarias por apresentar aspectos efeminados. O que é bastante compreensível, tendo em vista que o entrevistado, em certa medida, está conformado, em termos comportamentais e estéticos, ao padrão heteronormativo dominante. Nesse sentido, Diego nos dá indícios do quão bem ele incorporou esse padrão ao expor a sua imagem ideal de uma figura masculina: “*eu acho que homem... pintaria uma pessoa com barba, cabelo curto, uma roupa mais social – uma calça alfaiataria, uma camisa social, um sapato, talvez um blazer... –, uma postura mais séria...*”. Vale ressaltar que essa descrição, mais do que uma idealização, correlaciona-se diretamente à maneira como o entrevistado percebe a si mesmo e também ao seu pai, que é talvez sua principal referência masculina¹⁹⁴. Muito provavelmente por nutrir essa autoimagem, Diego não consiga se vê, concretamente, vivenciando situações discriminatórias, semelhantes àquelas pelas quais passou o personagem Crodoaldo, cujos trejeitos efeminados eram ridicularizados pelos outros. Nesse sentido, aquele receio de ser associado aos homossexuais efeminados, os quais são normalmente alvo de humilhações públicas, e que está na base de

¹⁹⁴ É precisamente essa autoimagem que, por um lado, impede Diego de se identificar, em termos estéticos e comportamentais, com o personagem Crodoaldo e, por outro lado, leva-o a identificar-se com o personagem heterossexual Antenor, o qual se enquadra naquela sua imagem de homem ideal: “*em questão de imagem, [eu] seria meio Antenor*”, disse Diego.

sua prévia rejeição em relação à Crodoaldo, até o momento, em termos práticos, não encontrou razão de ser, tornando-se assim um sentimento relativamente fraco se comparado ao seu gosto pelo cômico. Com isso, queremos dizer que aquele sentimento de rejeição que Diego apresentou em relação ao personagem Crodoaldo, por causa de seu comportamento efeminado, foi em grande medida suplantado pelo sentimento de simpatia que tal personagem lhe despertou, no decorrer da narrativa novelesca, devido ao seu caráter excessivamente cômico.

Resumo das lógicas de percepção, pensamento e sentimento que guiaram o processo receptivo

A análise do comportamento receptivo de Diego frente à telenovela *Fina Estampa* nos permitiu chegar aos seguintes resultados:

- Diante da impostura do personagem Antenor, o qual mentiu aos seus colegas de universidade sobre sua real condição econômica, fingindo ter um padrão de vida elevado quando na realidade seu status era de classe baixa, Diego se posicionou de maneira bastante compreensiva, inclusive apontando as razões que levaram aquele personagem a agir de tal forma. Buscando entender essa postura compreensiva do entrevistado, constatamos que ela foi motivada por percepções e sentimentos constituídos a partir de experiência similar àquela vivida por Antenor: a permanência de Diego num ambiente social elitizado, mesmo após a falência de sua família, levou-o a manter, ainda que apenas no nível da aparência, um estilo de vida que não condizia inteiramente com sua condição econômica atual;
- Devido à relação de cumplicidade que Diego mantém com sua mãe e o sentimento de admiração que essa sempre lhe despertou, podemos dizer que ela se tornou um de seus principais referenciais. Assim, tendo em vista que a figura materna nunca lhe foi algo problemático, o entrevistado não conseguiu se projetar e, assim, se posicionar firmemente em relação ao sentimento de vergonha que o personagem Antenor nutria por sua mãe, Griselda, por essa apresentar modos um tanto grosseiros;
- Dentre as personagens de *Fina Estampa*, Tereza Cristina foi a que suscitou em Diego maior simpatia. Isso se deu por dois motivos: 1) Tereza Cristina apresentou certos traços de personalidade que remeteram o entrevistado à imagem de sua própria mãe. Destarte, os bons sentimentos que Diego nutre em relação a essa figura familiar foram despertados, de certa forma, por aquela personagem; 2) por ter um gosto acentuado pela comédia, Diego se sentiu envolvido pelo tom relativamente cômico de Tereza Cristina;

- O estilo de vida elitizado de Tereza Cristina despertou os gostos classistas de Diego, o qual passou a se projetar na condição daquela personagem. Tendo em vista a queda no padrão de vida da família de Diego – de classe média alta à classe média –, é possível se conjecturar que aquele processo projetivo revele o desejo do entrevistado em voltar a ocupar o mesmo status econômico de outrora;
- Diego demonstrou grande aversão à postura autoritária da personagem Celina no que concerne à criação e à educação de seu neto, Pedro Jorge. Por isso, ele torceu bastante para que Danielle, tia dessa criança, ficasse com a sua guarda. Imergindo nas experiências do entrevistado, percebemos que sua aversão ao autoritarismo remonta à sua problemática relação com seu avô paterno, em relação ao qual Diego manifestou certa repulsa justamente devido à sua postura autoritária;
- Frente à discussão em torno do método da fertilização *in vitro*, Diego se posicionou de maneira bastante favorável, pois percebe o imenso desejo que muitas mulheres têm de gerar uma criança, mas deixou claro que, no momento em que quiser experienciar a paternidade, irá seguir a via da adoção. Constatamos que essa orientação comportamental de Diego está fundamentada em dois fatores: 1) por ser homem e homossexual, o processo gestatório de uma criança não é visto pelo entrevistado como um elemento fundamental à definição da condição de pai. Por isso, a adoção lhe parece ser o melhor caminho para ter um filho; 2) ao escolher a adoção como via à paternidade, Diego também deixou expressa uma intenção humanitária e social, a saber, dar um lar a uma criança desamparada;
- Na disputa pelo direito de maternidade de uma criança, gerada via fertilização *in vitro*, entre as personagens Esther e Beatriz – respectivamente, a mulher que gestou a criança e aquela que doou o óvulo que possibilitou sua gestação –, Diego se posicionou a favor da primeira, deixando claro que assume essa postura por considerar que a condição de mãe não é definida pela genética, mas sim pela afetividade. Essa percepção do entrevistado está ancorada na experiência que ele tem, enquanto homem e homossexual, acerca de suas próprias possibilidades à paternidade, dentre as quais predomina justamente aquela que estabelece os vínculos entre pais e filhos pela via afetiva e não genética: a adoção;
- O personagem homossexual Crodoaldo, devido aos seus excessivos trejeitos efeminados, foi inicialmente rejeitado pelo entrevistado. Apesar de ser homossexual, Diego é relativamente adaptado ao padrão comportamental e estético heteronormativo. Estando assim disposto, ele receia que a imagem daquele personagem possa ser generalizada pelas demais pessoas, tornando-se a figura padrão que definiria a condição de todos os homossexuais. Com

o desenrolar da narrativa novelesca, a orientação extremamente cômica dada a Crodoaldo acabou mobilizando, aos poucos, o gosto acentuado que Diego tem pela comédia, fazendo com que, em última instância, o entrevistado desenvolvesse certa simpatia por aquele personagem.

4.1.6. *Maria*

Maria, 49 anos, nasceu no seio de uma família de condições financeiras bastante precárias: sendo sua mãe dona de casa, a renda familiar basicamente provinha dos trabalhos realizados pelo seu pai, o qual sempre exerceu funções de baixa remuneração, tais como pedreiro e curtidor. Durante praticamente toda sua infância e juventude, Maria acompanhou o relacionamento conflituoso de seus pais e isso a marcou profundamente: *“eu não tive uma vida assim... devido meu pai não ser bom pra minha mãe. Você vai ser feliz vendo seu pai maltratando sua mãe?”*, lamentou a entrevistada. No entanto, Maria deixou claro que, não apenas sua mãe, mas também ela e seus irmãos eram maltratados pelo seu pai: *“ele maltratava a família”*. Esse ambiente familiar desarmonioso foi extremamente traumático para a entrevistada, marcando a primeira fase de sua vida, o que a fez guardar uma imagem de bastante sofrimento acerca desse período: *“eu tenho um histórico de vida que você diz: ‘menina, como você sofreu!’”*, relatou Maria em tom de tristeza.

Tendo em vista esse contexto desafortunado, Maria passou a projetar a ideia de felicidade na única possibilidade de futuro que seu meio social patriarcalista lhe dispunha, a saber: o casamento. A entrevistada incorporou tão bem essa condição que, em sua própria percepção, casar se tornou sua principal e única meta de vida. Assim, aos 21 anos, ela contraiu matrimônio com um rapaz de mesma idade. Hoje, casada há quase três décadas, Maria nos diz: *“o casamento foi tudo na minha vida. Minha vida, minha felicidade, foi meu casamento. Hoje eu posso dizer assim: ‘hoje eu sou feliz porque eu me casei’”*. Apesar de perceber que, como todo casamento, o seu passa por altos e baixos, ela tem uma certeza: *“eu comecei a viver depois que casei. Graças a Deus por ter me dado uma benção que é meu esposo”*. E completou: *“por isso que o casamento pra mim é tudo”*.

Essa experiência de Maria em torno do casamento nos leva a compreender o seu firme posicionamento em prol da manutenção dessa instituição social. Tal orientação comportamental ficou patente na maneira como ela se posicionou frente à relação marital, exposta na narrativa de *Fina Estampa*, entre os personagens Esther e Paulo. Esses estavam passando por uma crise em seu relacionamento em decorrência de um conflito de opiniões

quanto à presença ou não de filhos no contexto do casamento. Pelo que nos informa o enredo da referida telenovela, Paulo descobriu que era infértil desde o início de sua relação com Esther e, ambos, acabaram se habituando ao fato de que não poderiam ter filhos consanguíneos. Depois de anos vivendo sem a perspectiva da maternidade, Esther, cujos óvulos já se encontravam envelhecidos, resolveu tentar o método da fertilização *in vitro* utilizando material genético alheio, mas seu marido se posicionou inteiramente contra essa investida da esposa. No entanto, sua vontade de passar pela experiência da maternidade foi tamanha que Esther a colocou como prioridade em sua vida, acima mesmo do seu próprio casamento.

Essa atitude de Esther não foi bem recebida por Maria: *“eu não concordei com aquela parte dela. Assim, eu entendo o lado dela de querer ser mãe, mas...”*. Isso porque a entrevistada sustenta a percepção de que, para a concepção de um filho *“tem de ter uma concordância de ambos”*: *“teria que fazer o quê? Chegar a um diálogo, os dois, uma conversa: ‘o que é que a gente vai fazer agora? Como é que a gente pode fazer? Tem esse meio, esse e esse. O que é que você acha?’*. E ela [Esther] nada, tomou a decisão própria de fazer a fertilização”. Em termos comparativos, Maria relatou que, fora a gestação de seu primeiro filho, a gravidez do segundo foi inteiramente planejada e de comum acordo com seu marido. Ela revelou que se passaram quase oito anos entre uma gravidez e outra, pois a segunda só ocorreu, em suas palavras, *“quando meu esposo disse: ‘agora eu quero’*”. Na verdade, Maria foi praticamente intimada pelo seu companheiro: *“meu esposo dizia: ‘não quero’*. Ele dizia: *‘se você quiser, se você inventar, não conte comigo não’*. Eu já sabia a minha responsabilidade, que eu não ia contar com ele. Por que que eu ia querer? A criança já vinha sendo rejeitada”. Assim, ela concluiu: *“eu vou querer isso prum filho meu. Ele tem que vir e ser recebido com muito carinho de ambos”*. Importa ressaltar que, em nenhum momento, Maria demonstrou se sentir subserviente ao seu marido por ter esperado seu aval para poder engravidar. Na verdade, em sua percepção, ao assumir tal postura, ela apenas teve o bom senso de considerar que *“se o filho é os dois que vão criar, tem que ter uma concordância”*.

Sobre a separação dos personagens Esther e Paulo, a entrevistada falou com um tom de lamentação: *“eu achava um amor bonito o deles. E hoje tá aquela coisa”*. Como já dissemos, Maria supervaloriza o casamento. Para ela, esse está acima de tudo, inclusive da vontade de ter filhos. Quando questionada se assumiria a mesma postura daquela personagem, optando pela maternidade em detrimento de sua relação, ela foi direta: *“eu manteria meu casamento”*.

Ao discorrer sobre toda essa problemática acerca da gravidez de Esther, Maria deixou transparecer sua aversão ao procedimento da fertilização *in vitro*: “*eu não sou muito... eu não concordo com esse negócio de fertilização não*”. Na constituição desse posicionamento da entrevistada em relação a tal método de reprodução medicamente assistida, conseguimos constatar a atuação determinante de percepções religiosas: “*minha concepção é que: se você tiver de ter filho, Deus vai te abençoar e você vai ter. É permissão de Deus você ter o filho. Eu acho que esse negócio de fertilização não condiz muito com... sei lá*”, expôs Maria, concluindo que: “*se você não teve, meu amigo, se conforme, aceite. Deus não quer que você tenha um filho. Deus sabe o que dá a cada um de nós, o que a gente merece*”¹⁹⁵. Imergindo na experiência religiosa da entrevistada, constatamos que, apesar de ter sido criada dentro dos preceitos católicos, Maria atualmente segue a vertente cristã-protestante, tendo se convertido a essa religião durante seu casamento – dois anos após a conversão de seu marido. Seus filhos também são adeptos dessa mesma vertente religiosa e, inclusive, ministram aulas em escola dominical. A vida religiosa da entrevistada parece ser bem intensa: dos três cultos realizados, semanalmente, pela sua igreja, ela frequenta dois. Mas ressalta que só não vai ao terceiro, pois nesse dia está na casa do seu pai, que se encontra em estado de cegueira, para prestar-lhe assistência. Com base nesse panorama, podemos concluir que a religião é parte fundamental da vida de Maria e, por isso, contribuiu enormemente na formação da sua visão de mundo.

Não apenas no que concerne à temática da fertilização *in vitro*, mas em relação a diversos outros assuntos presentes na telenovela *Fina Estampa*, a leitura realizada por Maria esteve constantemente atravessada por sua percepção religiosa do mundo. Tal percepção foi desencadeada, de modo mais nítido, nas cenas de conotação mística envolvendo os personagens Dona Zilá, Amália e Luana. Numa determinada cena, por exemplo, vemos Dona Zilá, falecida recentemente, incorporando em Luana com o intuito de ajudar Amália, sua aprendiz, a decifrar o caderno de receitas que havia deixado para ela como herança. Diante dessa sequência de imagens, Maria se posicionou, de maneira categórica, no seguinte sentido:

Quem morre, ele fica no descanso. Ele morreu e tá dormindo, tá no descanso. Ele não volta. Aí é onde tá toda confusão. Porque diz-se que ele [o demônio] pega um ser, por exemplo, minha mãe, ela morreu... aí pra que possa me abalar e eu aceitar aquilo ali, mais ou menos, aí ele vai usa a minha mãe, a imagem da minha mãe, pra aparecer. Que não é de Deus isso. Eu não acho que seja de Deus esse negócio. Porque não diz-se “quem

¹⁹⁵ Ao dizer isso, Maria está reproduzindo alguns ensinamentos correntes em sua religião, a saber: “nenhum deles [pardais] cai no chão sem o consentimento do Pai [Deus] de vocês” (Mt 10:29); “o Pai de vocês sabe do que é que vocês precisam” (Mt 6:8). Cf. BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Op. cit.

*dorme tá no descanso”? A alma, ela não vem não. É por isso que eu não acredito nisso.*¹⁹⁶

Mais do que apenas exprimir sua descrença em relação às cenas com essa conotação mística, a entrevistada tendeu a mudar de canal quando tais cenas foram transmitidas pela narrativa novelesca supracitada, tamanha sua aversão àquele tipo de realidade, que para ela seria demoníaca. De um modo geral, observamos que as percepções religiosas de Maria levavam-na a rejeitar justamente aqueles temas, cuja abordagem se distanciava daquela empreendida pela doutrina cristã-protestante – na forma como essa é seguida pela instituição religiosa da qual ela faz parte.

Nesse sentido, as percepções religiosas de Maria também orientaram o seu posicionamento no que diz respeito à questão da homossexualidade: “*Deus deixou o homem e a mulher*”; “*tudo o que tá fora dos princípios [bíblicos], eu sou contra*”. Assim, a entrevistada disse não aprovar a homossexualidade “*por questões bíblicas*”, mas ressalta: “*respeito, cada qual tem a sua opção. É a escolha da pessoa, não tenho nada a ver. Sou contra, assim, diante da palavra de Deus. O que Deus abomina, a gente tem que abominar. É bíblico. Mas é a opção da pessoa. Respeito*”. Paradoxalmente, o personagem Crodoaldo, assumidamente homossexual, é um dos que Maria mais gostou no enredo de *Fina Estampa*: “*eu gosto muito do Crô [risos]*”. No entanto, vale ressaltar que o tom chistoso desse personagem determinou tal aceitação. Isso porque, dentre os aspectos que Maria ressaltou como sendo os que mais lhe agradam, no contexto de uma telenovela, está em primeiro lugar, precisamente, a comédia. Nesse sentido, não é estranho que a comicidade, que atravessou o comportamento e as situações envolvendo aquele personagem, tenha chegado a ofuscar, de fato, qualquer relevância que a sua condição homossexual viesse a ter para a entrevistada. Tanto que, em todos os momentos em que Crodoaldo foi mencionado durante nossos encontros, Maria prontamente começava a rir: “*eu acho ele [Crodoaldo] divertido, aquela doidice dele... Ele é uma pessoa que... ele é um homossexual, mas ele não é depravado, ele é divertido...*”, comentou a entrevistada.

Essa imagem de depravação, que Maria atribui aos homossexuais, parece ter se constituído através do seu convívio com pessoas, que têm essa orientação sexual, cujo

¹⁹⁶ Essa percepção acerca da incomunicabilidade dos vivos com os mortos se sustenta nas seguintes referências bíblicas: “os mortos não sabem nada [...] porque a lembrança deles cairá no esquecimento [...] eles nunca mais participarão de nada que se faz debaixo do sol. [...] porque no mundo dos mortos, para onde você vai, não existe ação, nem pensamento, nem ciência, nem sabedoria” (Ec1 9:5-6,10); “Os olhos de quem me vê, não me enxergarão mais. Teus olhos me procurarão, mas eu já não existirei. Como nuvem que passa e se desfaz, quem desce ao túmulo nunca mais subirá; nunca mais retornará à sua casa, e sua morada nunca mais o reverá” (Jó 7:8-10); “Não se dirijam aos necromantes, nem consultem adivinhos, porque eles tornariam vocês impuros” (Lv 19:31). Cf. BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Op. cit.

comportamento é completamente desregrado – “*fala palavrão*”, “*não respeita ninguém*”. Dentre essas pessoas, a entrevistada destacou um homossexual sob a alcunha de Bárbara: “*misericórdia! Quando aquele homem passava aí. Misericórdia! A tal da Bárbara. Você podia entrar, porque, se te respondesse, podia ter certeza de que os piores palavrões ele falava*”. Devido a exemplos como esse, Maria enfatizou: “*em si, os homossexuais, eles gostam de palavrão, eu acho. Podem ter aqueles mais recatados, que não mostra ser. Mas aquele que é todo... bem divertido, todo solto, aquele gosta de chamar palavrão*”.

Em um determinado momento do enredo de *Fina Estampa*, o personagem Crodoaldo foi agredido fisicamente por um grupo de rapazes que sempre o humilhavam, de modo verbal, quando ele estava a caminhar pela praia. Vendo tal cena, Maria se mostrou comovida e razoavelmente indignada com a postura daqueles rapazes: “*eu achei que não precisava daquilo não... de agredir ele [Crodoaldo]. Pra mim foi uma agressão, tanto verbal como física*”. Logo em seguida, ela enfatizou, novamente, o direito à diferença que todos os indivíduos têm: “*eu acho que era pra ter direito de ser [o que quiser]... ninguém deve tá... passou uma pessoa ou mal vestida ou como ele mesmo [Crodoaldo] e você tá zoando da cara dele. Eu acho isso errado. Eu acho que cada qual tem direito de ser o que quiser, contanto que respeite o outro*”. Como é possível se perceber claramente, mesmo considerando o comportamento homossexual algo que vai de encontro aos preceitos bíblicos, a entrevistada assume a postura de que cada indivíduo tem livre arbítrio, devendo esse direito ser respeitado.

No entanto, esse comportamento tolerante da entrevistada logo evidenciou suas limitações: inconscientemente, Maria nos deu, em diversos momentos, indícios de que sua rejeição à homossexualidade tende a fazer com que ela desfavoreça os sujeitos com essa orientação em situações de concorrência com heterossexuais. Um exemplo, nesse sentido, pôde ser observado quando Crodoaldo desafiou um time de heterossexuais, formado justamente pelos rapazes que o humilharam naquela outra ocasião, para uma partida de vôlei contra seu time, formado unicamente por homossexuais. Em relação a essa partida de vôlei, Maria confessou, em tom de riso, que estava torcendo pelo time dos heterossexuais: “*apesar d’eu gostar de Crô, eu tava torcendo mais pelos outros. Não sei explicar porque eu tava. Como tinha que escolher um, torcer por um, era eles [o time de heterossexuais]*”. O que levou Maria a preterir o time de Crodoaldo no contexto dessa competição, mesmo sendo esse personagem um dos que ela mais gosta, foi justamente a condição homossexual dos seus integrantes. Enfim, as crenças religiosas de Maria, responsáveis por sua rejeição à homossexualidade, foram os determinantes cruciais do seu posicionamento contra o time de Crodoaldo.

Dentre os personagens da telenovela *Fina Estampa*, Maria deixou claro que Griselda era a que lhe despertava maior simpatia. Como forma de justificar seu grande apreço por essa personagem, a entrevistada lhe apontou algumas qualidades que, a seu ver, eram admiráveis: “*gosto de Griselda, pelo jeito dela... determinada, disposta...*”; “*Griselda é uma boa mãe... carinhosa, cuidadosa...*”. Logo percebemos que essa admiração de Maria por Griselda tinha por base o estabelecimento de um processo identificatório entre elas, o que ficou patente na própria fala da entrevistada: “*eu tenho um pouquinho de Griselda, assim, de querer tá sempre fazendo o que é certo... isso aí, eu tenho um pouco dela: usar de honestidade, só aceitar o que é certo, não aceitar erro de filho*”. Afora esses, outros pontos de identificação foram constatados entre elas...

Conforme o enredo de *Fina Estampa*, depois de ter sido abandonada pelo seu marido, Griselda praticamente criou seus filhos sozinha, assumindo inteira responsabilidade pelo provimento e educação deles. Observando-se sua postura de vida, facilmente se percebe que Griselda tem um caráter profundamente íntegro e isso acabou se refletindo na maneira como ela criou seus filhos, corrigindo-os firmemente sempre que se desviavam do caminho que ela acreditava ser o mais correto. Diferentemente dessa personagem, Maria tem um casamento bastante estabilizado e um marido que nunca faltou com a sua obrigação de prover sua família. No entanto, apesar de ter ressaltado o quanto seu marido “*é uma benção*”, a entrevistada revelou que ele é “*uma pessoa tão boa, [que] ele não tem nem jeito de reclamar com um filho*”. Tal postura inerte de seu marido é vista pela entrevistada como algo bastante problemático: “*eu acho um erro*”. Isso fez com que ela assumisse, completamente, a criação dos filhos: “*a responsabilidade está todinha em cima de mim. Eu que eduquei, eu que corriji, eu que dei amor. De tá me preocupando, de tá ensinando [...]. Meu marido não*”, relatou a entrevistada. Nesse contexto, Maria acredita ser possível que, vez ou outra, ela tenha sido um pouco rígida demais na criação de seus filhos, justamente para compensar a presença inexpressiva do seu marido nesse sentido: “*eu fui bem... meu esposo não, era aquela coisa... Eu acho que é por isso que eu peguei a responsabilidade dele junto com a minha. Talvez eu tenha sido mais dura*”. De acordo com ela, seus filhos sentiram essa rigidez na forma como foram criados, mas nunca discordaram dela quanto à educação que receberam, pelo contrário:

Às vezes, meus meninos brincam comigo [dizendo] que sou uma general: “tá certo general”. Mas eu creio que eu criei meus filhos certo. Às vezes, eu cheguei a pensar: “será que eu fui rude demais?”. [Mas] Aí eu vi meus filhos dizendo assim: “mãe eu agradeço à senhora pela forma como a senhora me criou, meio às vezes grossa, mas hoje eu sou o que eu sou graças a Deus e a senhora por saber ter me educado”.

É precisamente no que diz respeito à atitude de ambas, Maria e Griselda, em assumir completamente a responsabilidade na educação de seus filhos, criando-os com pulso forte de modo a evitar que se desviassem do bom caminho, que podemos estabelecer, de certa forma, mais uma aproximação entre elas. Enfim, por ter experiências relativamente similares as de Griselda, Maria concluiu: *“eu me sinto um pouco Griselda”*.

Tamanha foi a sua identificação com essa personagem, que a entrevistada ficou fortemente indignada e comovida quando um dos filhos de Griselda, o que se chama Antenor, lhe desrespeitou: ele sentia uma vergonha enorme da mãe devido ao seu comportamento nenhum pouco refinado, chegando até a renegá-la, num dado momento da trama novelesca, por esse motivo. Diante disso, Maria foi objetiva em sua fala: *“pra mim, um filho que tenha vergonha do pai ou da mãe, ele é um mau-caráter”*; *“eu não suporto aquilo. Eu fico doente [com] a falta de respeito com a mãe que se dedicou tanto a ele”*. E seguiu enfatizando: *“respeito acima de tudo. Eu não admito filho meu levantar a voz pra mim, porque eu acho isso uma falta de respeito. Eu acho. Porque hoje em dia acabou o respeito”*. Para explicar a importância do respeito que um filho deve aos seus pais, Maria se apoiou em sua base religiosa: *“minha gente, pai e mãe é uma coisa sagrada. Tem que ter respeito. É tanto que respeitar, honrar, pai e mãe é mandamento¹⁹⁷. O quanto é sério. [...] É princípio de Deus e eu vou pelos princípios de Deus, custe o que custar”*.

A personagem Griselda, em meados do enredo novelesco, ganha na loteria. Fato esse que transformou radicalmente sua condição de vida, embora, em termos comportamentais, ela tenha se mantido simples nas suas atitudes cotidianas. Para a entrevistada, essa situação foi crucial à evidenciação do caráter incorruptível daquela personagem e mostrou que existem pessoas que são mais humildes na maneira como se portam, mesmo que suas condições financeiras lhes permitam comportar-se de modo mais ostensivo: *“tem aquela [pessoa] que já é mais simples: tem status, tem dinheiro, mas ela permanece daquele jeito simples”*, observou Maria. A partir de seu cotidiano, a entrevistada nos ofereceu um exemplo nesse sentido: ela comentou que o patrão de seu esposo, apesar de ter um padrão de vida relativamente elevado, se comporta da maneira mais humilde possível, ao ponto de *“se você chegar lá junto, na loja lá, você não sabe quem é dono nem quem é funcionário”*. No entanto, a crença da entrevistada na possibilidade de um indivíduo não se deixar corromper pela sua ascensão econômica se fundamenta na percepção que ela tem de si mesma:

¹⁹⁷ “Honre seu pai e sua mãe: desse modo, você prolongará sua vida, na terra que Javé seu Deus dá a você” (Ex 20:12). Cf. BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Op. cit.

Eu digo por mim, se eu chegasse a ter isso aqui [faz sinal de dinheiro], eu ia continuar a pessoa... Lógico, a gente vai ter dinheiro, você vai querer comprar uma roupa melhor – aquelas extravagâncias não, eu não gosto. Sou bem simples mesmo, é de mim mesmo. Eu acho que eu poderia ter o dinheiro que fosse, mas botar coisas extravagantes... é de mim, não gosto.

De fato, Maria cresceu numa família de classe baixa e, por isso, seus hábitos apontam para um estilo de vida bastante humilde: “*eu fui criada na simplicidade*”, revelou a entrevistada. Atualmente, ela se encontra numa condição socioeconômica pouco mais elevada – classe média baixa –, mas garantiu: “*pela simplicidade que eu fui criada, que eu sempre fui... eu fui criança, eu fui adolescente, eu sempre permaneci a mesma coisa. Eu poderia agora, no momento que eu vivo hoje, eu poderia andar bem melhor. Mas eu não me sinto bem*”. É precisamente esse princípio da humildade que Maria procura passar aos seus filhos: “*vamos à minha filha. Hoje eu posso dar aquilo que minha mãe não pôde me dar. Mas só que eu não dou só o melhor a ela não, eu dou o fraco pra ela entender que não é só o bom que ela vai poder usar. Ela tem que aceitar o fraco também, nas minhas condições*”, enfatizou Maria. Nesse ponto, ela faz uma pequena crítica à postura assumida pela personagem Griselda na educação de seu filho Antenor: “*ele tinha proteção. Ele tinha o danonezinho light¹⁹⁸ dele lá... aquela coisa toda... aquela proteçõzinha que a gente vê que tinha muito com ele*”. Esse tipo de criação com regalias não é bem visto pela entrevistada, a qual acredita que se os pais não impuserem limites às vontades de um filho, esse se tornará uma pessoa que “*tende a querer o melhor, o melhor, o melhor, mesmo que o pai não possa [dar]*”.

Por fim, um último aspecto do comportamento receptivo de Maria frente à telenovela *Fina Estampa* vale ser mencionado. A entrevistada, logo nos primeiros meses de exibição da referida telenovela, foi perdendo o interesse por essa narrativa. Sua assistência, já bastante dispersa, devido ao seu costume de alternar constantemente entre os canais, se tornou ainda mais pontual: Maria acompanhou *Fina Estampa* cerca de três vezes por semana, mantendo a atenção apenas no que concerne àqueles pontos do enredo novelesco que realmente lhe agradavam. Segundo a entrevistada, sua dispersão em relação àquela narrativa foi motivada pelo que ela definiu como sendo “*muita maldade*” no contexto da disputa entre vilões e mocinhos. De fato, Maria tem predileção pelos aspectos mais amenos e descontraídos de uma telenovela, sendo o humor aquele que lhe desperta maior interesse, seguido do romance. Apesar do enredo de *Fina Estampa* ter um ar cômico razoavelmente acentuado, a forma como

¹⁹⁸ A entrevistada faz referência aqui ao fato de que, durante o café da manhã, enquanto os demais filhos de Griselda não apresentavam nenhuma preferência alimentar, comendo os alimentos que estavam disponíveis à mesa, Antenor fazia questão de tomar iogurte light e Griselda sempre procurava lhe satisfazer esse desejo.

essa comicidade atravessava a relação vilão-mocinho não parece ter amenizado a carga maniqueísta que tanto desagradava à entrevistada.

Resumo das lógicas de percepção, pensamento e sentimento que guiaram o processo receptivo

A análise do comportamento receptivo de Maria frente à telenovela *Fina Estampa* nos permitiu chegar aos seguintes resultados:

- Quando a personagem Esther decidiu fazer uma *fertilização in vitro*, com vistas a realizar seu sonho de experimentar a maternidade, mesmo contra a vontade de seu marido, o que acabou custando-lhe seu casamento, Maria se posicionou inteiramente contra essa decisão daquela personagem, deixando claro que, se estivesse no lugar dela, nunca iria privilegiar a experiência da maternidade em detrimento de sua relação conjugal. Isso porque, dada sua educação patriarcalista, suas crenças religiosas e a sensação de libertação que seu próprio casamento lhe trouxe – já que, graças a esse, ela se distanciou do cotidiano familiar turbulento que tanto a fez sofrer durante a primeira fase de sua vida –, Maria tem uma percepção muito favorável em relação à instituição do matrimônio, tendendo a se posicionar sempre em prol da sua preservação;
- A entrevistada tem uma visão de mundo marcadamente religiosa, decorrente de seu constante convívio com a doutrina cristã-protestante: além de seu ambiente familiar ser formado, em sua totalidade, por pessoas – marido e dois filhos – que têm essa orientação religiosa, Maria ainda frequenta dois dos três cultos realizados pela igreja da qual faz parte. Em relação ao enredo de *Fina Estampa*, percebemos que as percepções religiosas de Maria normalmente foram mobilizadas, de maneira mais acentuada, quando os assuntos tratados naquela narrativa apresentavam enquadramentos que iam de encontro à doutrina cristã-protestante e/ou não estavam plenamente conforme essa crença. Nesse sentido, a entrevistada se posicionou contra o método da fertilização *in vitro*, contra as representações que tinham uma conotação mística e contra a homossexualidade, acusando-os de serem práticas que se distanciam da “palavra de Deus”;
- Frente ao personagem homossexual Crodoaldo, Maria apresentou diferentes posicionamentos, cada um deles orientados por percepções e sentimentos distintos, que iam da plena aceitação à relativa rejeição frente àquele personagem: 1) devido ao seu caráter cômico acentuado, esse personagem acabou despertando o gosto que Maria tem pela comédia, levando-a a sentir grande simpatia por ele e, assim, a desconsiderar sua condição homossexual, a qual ela não aceita por causa de suas crenças religiosas; 2) tendo em vista sua

simpatia por Crodoaldo, como também sua percepção religiosa acerca do livre arbítrio, Maria reprovou a atitude de alguns rapazes que o agrediram devido à sua homossexualidade, enfatizando que cada indivíduo tem liberdade de ser como quiser, não cabendo aos outros condená-lo; 3) num dado momento do enredo novelesco, quando Crodoaldo desafiou um time de heterossexuais, formado justamente pelos rapazes que o agrediram, para uma partida de vôlei contra seu time, composto somente por homossexuais, a entrevistada deixou transparecer sua reprovação à homossexualidade, motivada por suas percepções religiosas, ao dizer que estava torcendo pelo time dos heterossexuais, mesmo gostando muito de Crodoaldo;

- Do amplo leque de personagens que compunham o enredo de *Fina Estampa*, foi com Griselda que Maria mais se identificou, o que explica o enorme sentimento de simpatia que ela demonstrou por tal personagem. Constatamos que esse processo identificatório entre Maria e Griselda se estabeleceu tanto no que diz respeito ao fato de ambas terem assumido, por motivos distintos, a inteira responsabilidade pela educação de seus filhos como também pela postura hierárquica que elas adotaram perante esses, corrigindo-os rigidamente sempre que se desviavam do caminho que elas acreditavam ser o melhor;
- Foi justamente por se identificar com Griselda e também por sustentar a percepção de que que pai e mãe são figuras sagradas – inclusive amparadas pela lei divina – que Maria se mostrou extremamente indignada frente à situação na qual aquela personagem foi desrespeitada e renegada pelo seu filho Antenor;
- O fato da personagem Griselda ter ganho na loteria, mas ter se mantido relativamente modesta para o elevado padrão econômico que ela alcançou, reforçou ainda mais a percepção da entrevistada, constituída através de exemplos que ela teve em seu cotidiano, de que existem pessoas de caráter íntegro, que não se deixam corromper pelo dinheiro. Mais que isso, Maria entende os sentimentos que levaram Griselda a manter seu comportamento humilde, mesmo tendo dinheiro suficiente para se tornar uma pessoa ostensiva, isso porque ela mesma, apesar de ter tido uma relativa ascensão social, nunca modificou seus hábitos classistas, decorrentes de sua criação em um universo de classe baixa;
- Com o desenrolar do enredo de *Fina Estampa*, Maria foi perdendo o interesse em acompanhar essa narrativa tendo em vista sua forte rejeição àquilo que ela percebeu como sendo um excesso de maldades no contexto da disputa entre vilões e mocinhos. Ou seja, a entrevistada tendencialmente evita as estruturas narrativas extremamente maniqueístas que dão ênfase à comportamentos que, a seu ver, são muito cruéis.

4.1.7. Lúcia

Lúcia, 59 anos, nasceu na zona rural de Cuité, cidade interiorana do Estado da Paraíba, numa fazenda chamada Pedra D'Água. Ela permaneceu nessa localidade até os nove anos, quando seu pai resolveu se mudar para Campina Grande, objetivando dar continuidade à formação escolar dos filhos. Mesmo não tendo completado nem o ensino fundamental, Lúcia ressaltou que seu pai “*era um homem sábio*”, que via a importância da educação para o futuro de um indivíduo. Por isso, ele investiu grandemente no processo educacional de seus cinco filhos, todos os quais alcançaram à formação superior, sendo três pós-graduados. Lúcia se graduou, primeiramente, em Estudos Sociais e, logo em seguida, deslocou-se para a capital, João Pessoa, onde cursou a faculdade de Psicologia. No âmbito dessa última formação, seguiu sua longa carreira profissional, já contabilizando mais de 30 anos de atuação como psicóloga. Visando incrementar sua formação, ela também fez uma especialização em Educação.

A longa atuação na área da psicologia fez com que Lúcia desenvolvesse um olhar analítico – no sentido da psicologia – acerca do comportamento humano. Esse olhar, vez ou outra, se mostrou bastante evidente na forma como Lúcia descreveu a personalidade e as atitudes de alguns personagens da telenovela *Fina Estampa*, chegando até mesmo a lhes apontar incoerências comportamentais, decorrentes, segundo ela, de equívocos autorais na forma como tais personagens estavam sendo construídos. Foi o que observamos, por exemplo, na crítica tecida por Lúcia em relação à composição da personagem Griselda. Comentando uma determinada situação em que tal personagem tenta acudir financeiramente seu namorado às escondidas, já que esse se mostrava relutante em aceitar sua ajuda, Lúcia apontou que houve um equívoco do novelista quanto ao fato de conferir à Griselda um comportamento que não corresponde a sua personalidade:

Eu achei um absurdo tão grande aquele negócio, porque aquilo não faz parte do perfil de Griselda não. Griselda é muito transparente. Como é que Griselda vai fazer um negócio daquele escondido, não sei com quem, pra ajudar aquele rapaz? [...] Aquilo não é Griselda. Eu acho que o autor fugiu completamente da personalidade que ele quis montar praquela personagem, quando ele fez aquilo.

O mesmo tipo de análise psicológica pôde ser observado quando Lúcia descreveu o perfil do personagem René. Tomando como base o fato de que esse personagem se envolveu com duas mulheres de personalidade forte que tendem a ser dominantes numa relação conjugal, a entrevistada tece o seguinte comentário: “*analisando agora, isso é um traço de personalidade dele: ele gosta de mulheres dominadoras. [...] [Tereza Cristina e Griselda] são*

duas mulheres dominadoras, de maneiras diferentes, mas são dominadoras, todas duas. Então, ele se passa pra isso. [...] Ele é uma pessoa muito passiva”.

Lúcia trabalhou, enquanto psicóloga, durante oito anos, na Casa da Mulher, instituição voltada ao atendimento e assistência de mulheres vítimas de violência. Provavelmente devido ao convívio direto e constante com o sofrimento dessas mulheres, o posicionamento da entrevistada em relação a tal problemática não tenha assumido uma forma puramente profissional, mas também ideológica: “*eu levanto a bandeira*”, disse Lúcia acerca de seu engajamento na luta contra a violência que atravessa a vida de tantas mulheres. Com isso, não é de se estranhar que um dos aspectos que mais lhe despertou atenção, no contexto da telenovela *Fina Estampa*, foi precisamente a temática acerca da violência doméstica. Discorrendo sobre a condição da personagem Celeste, a qual sofre constantemente agressões do seu marido Baltazar, Lúcia informou que o ciclo da violência se instaura de maneira paulatina:

É aquela velha história: namora, aí um dia pega uma briga [...] aí volta: “não, eu prometo, eu não faço mais isso não” [diz o agressor]. Aí, noutro dia, vão pra um cinema: se alguém olhou pra menina, porque a menina é bonita, aí ele já não dá mais apenas o grito, ele dá o grito e, às vezes, um solavanco, uma tapa. Daí a coisa vai progredindo, progredindo...

Nesse sentido, a entrevistada ressaltou que a personagem Celeste faz muito mal em não denunciar seu marido, pois é um engano acreditar que esse possa mudar seu comportamento agressivo: “*ela, enquanto mulher vítima de violência, ela acha que isso vai passar agora, nesse momento. Eu sei que não vai*”. Muito provavelmente, essa certeza de Lúcia está baseada nos vários casos de agressão que já acompanhou em sua longa atuação profissional. Dessa forma, podemos compreender a sua intuição quanto ao desenrolar do enredo novelesco: “*aquilo ali não vai parar ali: o agressor [Baltazar], ele não só agride uma vez. Então, eu estou esperando que aquela mulher [Celeste] vá dar com os burros n’água, com certeza, voltando o romance com ele*”. De acordo com Lúcia, a mulher vítima de violência padece de uma grande fragilidade emocional, isso a impede de tomar a decisão de denunciá-lo: “*como ela foi vítima o tempo todo de violência, então a instabilidade emocional é grande demais*”, disse a entrevistada, enfatizando serem recorrentes, entre as vítimas, as seguintes falas: “*eu não acredito que vá dar certo denunciá-lo*”; “*eu tenho medo*”.

Enfim, quando a personagem Celeste teve coragem de denunciar seu marido, sendo em muito motivada pelos constantes apelos de sua filha, Lúcia se encheu de alegria, como se ela visse, através da ação daquela personagem, a realização de seu constante esforço profissional:

Achei maravilhosa a coragem que ela [Celeste] teve de denunciá-lo, porque a vida inteira a gente incentiva a mulher a fazer isso [...] e a mulher não tinha coragem, na sua grande maioria não tinha coragem. E, se ela não denunciar, nada pode ser feito, legalmente, pra levar um agressor daquele pra cadeia, como ele [Baltazar] foi.

De acordo com Lúcia, um fator primordial para a libertação da mulher, que vive sob o jugo do marido, é precisamente a conquista de sua independência financeira. Nesse sentido, para a entrevistada, boa parte da sujeição de Celeste em relação a Baltazar se dava porque “*ela não tinha estabilidade financeira pra viver sozinha*”. Nesse momento, a entrevistada nos revelou uma das suas principais orientações às mulheres vítimas de violência que a procuravam buscando ajuda: “*eu sempre digo a toda mulher que eu escuto: ‘sabe qual o seu maior tesouro? É a sua independência financeira. Não pense que um marido vai lhe dar isso, não pense que filho vai lhe dar isso. E essa independência faz você ser diferente em tudo. Todas suas atitudes são modificadas por isso aí’*”. Tais conselhos se justificavam porque Lúcia havia constatado certo padrão nos discursos dessas mulheres que a levou a seguinte conclusão: “*elas continuavam com eles porque elas precisavam da vida miserável que eles ofereciam*”. Por isso, para a entrevistada, a partir do momento em que a mulher, vítima de violência, se torna independente, ela consegue se desvencilhar das amarras que a prendiam àquela triste condição. É nesse sentido que Lúcia apreendeu o desenrolar do enredo novelesco: o processo de libertação da personagem Celeste, frente ao seu marido, foi motivado, grandemente, pela “*situação financeira equilibrada dela*”.

As percepções que Lúcia assimilou ao longo de sua jornada pelo campo da psicológica, de um modo geral, mostraram-se muito fortes na orientação de seu comportamento nos mais variados âmbitos de sua vida. Mas essa força logo evidenciou seus limites. Quando veio à tona a questão da homossexualidade, presente no contexto da telenovela *Fina Estampa* através do personagem Crodoaldo, observamos que as percepções que a entrevistada adquiriu em sua prática como psicóloga entraram em conflito com outras de suas percepções, oriundas de sua vivência no contexto religioso cristão: por um lado, guiada pelo seu olhar analítico, Lúcia sente a necessidade de compreender e aceitar as múltiplas possibilidades do comportamento sexual humano; por outro, devido a sua crença nos dogmas religiosos cristãos, ela se inclina à percepção de que o padrão sexual normal (correto) é a heterossexualidade.

Sobre sua relação com o tema da homossexualidade, Lúcia declarou: “*eu aprendi muito exercendo psicologia*”. Isso porque, vez ou outra, em sua prática profissional, a

entrevistada se deparou com situações nas quais ela teve de lidar diretamente com questões referentes àquela orientação sexual:

Pelo fato de ser psicóloga, vez em quando tem alguém que temos que escutar. [...] uma vez, uma [mulher] me disse assim: “eu estou aqui pra dizer a você que eu sou lésbica”. Aí – tu já pensaste? –, eu não aceito o lesbianismo, eu acho um pecado diante da Bíblia. Aí eu vou dizer “você está em pecado”? Eu não podia fazer uma coisa dessas. Aí eu tive que aprender, ao longo da minha vivência, a amadurecer a ideia, a saber levar, conversar e ver o ponto de vista dela porque ela é... Então, isso me ajuda hoje a ver e... nesse aspecto aí, a escolha da minha profissão foi muito importante.

No entanto, apesar da atuação de Lúcia enquanto psicóloga ter lhe conduzido a experiências que expandiram sua percepção acerca da condição homossexual, suas percepções religiosas ainda orientam, em grande medida, seu posicionamento acerca dessa problemática. Na verdade, estamos diante de dois complexos de percepções que, aparentemente, têm o mesmo peso sobre a orientação comportamental da entrevistada em situações nas quais esteja envolvido o tema da homossexualidade. Ou seja, ambos os complexos de percepções são *igualmente* ativados, mesmo sendo incompatíveis entre si no que diz respeito àquele tema, o que acaba gerando uma grande aflição¹⁹⁹ em Lúcia:

Meu Deus, como isso [a homossexualidade] é difícil na minha cabeça. Eu preciso melhorar muito enquanto ser humano. Eu digo isso toda vez: eu preciso amadurecer. Essa é uma das ideias que, na minha cabeça, não está muito clara ainda. Eu não menosprezo [os homossexuais], assim, no sentido de tratar mal. Acho pessoas maravilhosas, prestativas, educadas – muito mais educadas do que muitos homens [heterossexuais] que eu conheço... infinitamente mais educados –, que sabem lidar com você, que sabem entrar, que sabem sair. Mas o fato em si... meu Deus, quando eu penso... fechou aqui.

Interessa ressaltar que a recepção de Lúcia em relação ao personagem Crodoaldo e a sua condição homossexual, a princípio, não pareceu estar significativamente orientada pelo conflito de percepções acima descrito. O que se percebeu é que a entrevistada sentia certa simpatia por aquele personagem, principalmente por achá-lo engraçado, apesar de, ao mesmo tempo, se vê um pouco incomodada com seus trejeitos exagerados – justamente aqueles aspectos que o tornavam chistoso. Essa postura sutilmente contraditória, assumida por Lúcia, pode ser explicada da seguinte forma: apesar dos trejeitos de Crodoaldo, de certa maneira, incomodar a entrevistada, provavelmente porque isso deixava patente a sua condição homossexual, esse aspecto se mostrava, em última instância, relativizado pela comicidade que o cercava. Ou seja, podemos dizer que o tom cômico daquele personagem, de fato, tendeu a

¹⁹⁹ “Quando cada situação social é percebida, apreciada, julgada, avaliada a partir de dois pontos de vista opostos e concorrentes, a ambivalência cria o sofrimento” (LAHIRE, 2002, p. 43).

desviar a atenção de Lúcia da questão homossexual nele implícita. A própria fala da entrevistada corrobora essa nossa interpretação: “*o personagem dele está sendo escrito mais pra ele ser mais engraçado, mais cômico. Eu acho que ele não está muito focado em analisar as questões homossexuais*”, disse Lúcia. Aqui, importa mencionar que o gênero comédia é um dos que a entrevistada mais gosta, sendo inclusive recorrente em suas escolhas fílmicas. Consequentemente, não é de se estranhar que o tom cômico do personagem Crodoaldo tenha agradado Lúcia ao ponto dela ter desconsiderado sua condição homossexual, a qual por sinal também não foi problematizada significativamente durante o enredo novelesco ao ponto de se tornar uma questão de relevância aos olhos da entrevistada. Ou seja, não houve um ambiente propício ao total desencadeamento do conflito de percepções supracitado.

O mesmo não podendo ser dito, a título de comparação, quanto ao posicionamento de Lúcia no que diz respeito à abordagem da temática homossexual desenvolvida no contexto de outra telenovela, chamada *Insensato Coração*²⁰⁰, a qual ela também acompanhou. No enredo dessa telenovela o processo de autodescoberta de um dos personagens (Eduardo), no que diz respeito a sua homossexualidade, foi posto em alto relevo entre os principais temas tratados naquela narrativa, enfocando principalmente a forma como a sua mãe (Sueli) e os seus amigos se posicionaram em relação a sua condição sexual. Sobre o posicionamento assumido por essa mãe quanto à homossexualidade de seu filho, Lúcia expôs o seguinte comentário:

Eu queria ter a grandeza daquela mulher pra entender a homossexualidade daquela maneira. Eu não tenho. Até porque, eu sou religiosa. E isso aí influencia demais, entendeu. E eu leio, e eu vejo que a Bíblia fala algumas coisas sobre isso... até muito duras sobre isso. Claro que eu não maltrato. Claro que eu não trato com desdém. Absolutamente. Respeito. Mas pra mim é muito difícil aceitar. Aquela mãe... aí como eu queria ter a grandiosidade daquela mãe, pra chegar àquele ponto: “meu filho vai ser feliz com aquele moço”. E, assim, acatar...

Como podemos perceber através da fala acima, quando a temática acerca da homossexualidade foi abordada de maneira séria, ou seja, sem qualquer tom cômico que pudesse de alguma forma sobrepujá-la, criou-se a situação perfeita ao desencadeamento daquele conflito interior que deixa Lúcia tão angustiada. Enfim, fica patente o quanto as percepções religiosas da entrevistada, apesar de contrabalançadas por suas percepções oriundas do campo da psicologia, se mostram fortes o suficiente para dificultar que seu processo de aceitação da condição homossexual se efetive.

²⁰⁰ *Insensato Coração* foi uma telenovela veiculada pela Rede Globo em 2011, no horário das 21h. Para maiores informações acerca dessa produção ficcional Cf. *Insensato Coração*. Novelas. Entretenimento. Programas. **Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/insensato-coracao.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2014

Aqui, interessa mencionar, mesmo que em linhas gerais, o trajeto experiencial que possibilitou a entrevistada assimilar percepções religiosas tão imperativas. Lúcia nasceu num ambiente predominantemente católico, mas não demorou muito para que ela e toda sua família se convertessem ao protestantismo. Um dos indícios da forte adesão de Lúcia a essa vertente religiosa está no fato dela ser uma assídua frequentadora de seus cultos. No entanto, a entrevistada ressalta que não se prede a instituição religiosa em si, vinculando-se a essa apenas por via da fé num Deus comum: *“religião pra mim é bobagem, eu acho que as igrejas só fizeram espantar as pessoas delas. Eu sou apaixonada por Jesus Cristo, meu grande amigo, meu confidente diário”*. Se as amarras institucionais não se fazem tão fortes, o mesmo não pode ser dito em relação às amarras doutrinárias: *“eu leio muito a Bíblia. Então, toda a minha crença está fundamentada em princípios Bíblicos. Tá fora dela, eu descarto completamente, não quero nem saber”*.

Dito isso, é possível se compreender a forte rejeição que Lúcia demonstrou em relação ao fenômeno da incorporação, que esteve presente de maneira pontual no enredo de *Fina Estampa*, já que tal fenômeno envolve crenças que vão totalmente de encontro a seus princípios religiosos. Nesse sentido, vejamos a forma como Lúcia interpretou uma determinada cena em que a personagem Luana incorporou Dona Zilá, falecida em condições misteriosas:

Na realidade, eu não aceito aquele comportamento. Eu não aceito porque eu creio noutras coisas. Eu creio que Dona Zilá jamais voltaria pra incorporar naquela menina [Luana]. Porque, na minha concepção, está destinado ao ser humano morrer e ir pra outra... e lá Deus vai determinar... Não volta. Não tem essa história de ir e voltar, esse trânsito. Na minha concepção, isso não existe. [...] Como eu não creio, eu quero até distância. Nem vejo direito aquele personagem.

Baseando-se em suas crenças religiosas, Lúcia expôs a seguinte explicação para o processo de incorporação acima mencionado: *“eu acredito que existem demônios e que demônios são capazes de fazer isso [incorporar em certos indivíduos], assim, numa boa: chega, ilude todo mundo, dar uma de bonzinho, etc. A comunicação de vivos com mortos, eu não acredito que ela aconteça porque a Bíblia é muito clara [nesse sentido]”*. E concluiu, elaborando e respondendo a seguinte questão: *“por que é que tem pessoas que ouvem vozes de pessoas que morreram? Eu creio que são demônios [agindo] para enganá-las e tê-las como [suas] seguidoras pelo resto da vida”*.

A fluência com que Lúcia respondia prontamente a todas as questões relacionadas à telenovela *Fina Estampa* é um indício claro do alto grau de assistência que ela lhe destinou. Mesmo quando a questionamos sobre certos aspectos daquela narrativa que, de alguma forma,

lhe causavam aversão, percebemos que a entrevistada conseguiu comentá-los sem maiores dificuldades, demonstrando que, embora superficialmente, havia prestado alguma atenção em cada um deles. Interessa mencionar que, apesar de Lúcia ter relatado que acompanhou a referida telenovela cerca de quatro vezes por semana, os capítulos que lhe escapavam eram recuperados através da leitura dos resumos semanais publicados em revistas, jornais e/ou sites da internet. Longe de ser pontual, essa busca por informações acerca das produções novelescas é uma prática realizada por Lúcia de maneira bastante recorrente, sendo um aspecto importante da forma como ela assiste telenovelas. Mais que isso, tal prática revela seu grande interesse por essas narrativas ficcionais e, em última instância, indica que a assistência de telenovelas lhe é uma atividade bem habitual.

Nesse sentido, confessando-se uma assídua espectadora de telenovelas, assim como sua mãe, Lúcia diz já vir acompanhando, desde muito tempo, as narrativas novelescas nos principais formatos em que essas foram veiculadas aqui no Brasil: desde as radionovelas – *“eu comecei a ver novela em rádio”* –, passando pelas fotonovelas, através de revistas como *Sétimo Céu* e *Contigo* – *“ah, fotonovela, eu trocava com as vizinhas: eu lia essa, ela lia aquela”* –, até as telenovelas atuais – *“hoje, eu assisto telenovela porque faz parte do papo com as amigas [risos]”*. O aspecto romântico dessas narrativas é o que mais lhe chama atenção – *“eu sou uma boba romântica”*, enfatizou Lúcia. Importa mencionar que, nesse sentido, o mesmo se verificou em relação ao seu consumo de ficção cinematográfica: a entrevistada tem predileção pelos filmes do gênero romance.

No que diz respeito à telenovela *Fina Estampa*, o romantismo de Lúcia pôde ser constatado na forma como ela percebia a relação entre os personagens Esther e Paulo, cujo casamento passou por uma grande crise que culminou em sua dissolução. Lúcia sempre deixou evidente o quanto admirava a união daqueles personagens e o quanto torcia para que eles se reconcilhassem: *“aquele relacionamento, no início, era muito perfeito, era muito bonito. Eram companheiros de fato”*. Por isso, ela enfatizou: *“eu torço pra que eles fiquem juntos”*. A entrevistada justificou seu posicionamento em prol do reenlace matrimonial de Esther e Paulo, ressaltando que *“existiam sentimentos muito fortes que moldaram todo esse relacionamento”* e *“quando existe algum sentimento, deve-se lutar, lutar, até o fim”*. Além disso, havia proximidade de comportamento e de interesses entre tais personagens, ou seja, havia *“uma base muito bem feita”* para o estabelecimento de um bom casamento: *“a finesse”; “a maneira de se comportar”; “o mesmo tipo de trabalho”; “quer dizer, existe realmente toda uma parceria. Então, de fato, eles formam um casal”*. De acordo com Lúcia, a inexistência desse tipo de proximidade entre os parceiros resulta num relacionamento frágil e com poucas

perspectivas de futuro. Nesse sentido, pensando a forma como têm se configurado as relações amorosas na atualidade, a entrevistada lamentou o fato de que a grande preocupação das pessoas em viver o presente, sem qualquer preocupação com o futuro, tem as impedido de estabelecer laços mais consistentes, os quais só se firmariam com o passar do tempo e, conseqüentemente, com o estabelecimento de metas de vida partilhadas: *“eu vejo que a maioria das pessoas não leva um relacionamento a sério. Primeiro, eu acho que, na cabeça da maioria das pessoas, elas não têm um relacionamento para resto da vida... como eu penso em ter, como minha mãe teve”*, concluiu Lúcia. De certa maneira, Esther e Paulo tinham um casamento que, aos olhos da entrevistada, parecia resgatar esse ideal de um relacionamento longo, daí sua torcida para que eles se reconcilhassem. Sendo assim, obviamente, quando Esther e Paulo reataram seu casamento, a entrevistada comemorou: *“foi maravilhoso. Porque ali tem uma base muito bem feita, ali existiam laços muito firmes que se amarraram outra vez”*.

É interessante o fato de que, quando tece algumas considerações acerca de seu próprio casamento, Lúcia o faz nos mesmos termos em que tinha avaliado a união entre os personagens Esther e Paulo. Isto é, o mesmo tipo de estrutura basilar, apontado como pilar de sustentação da relação desses personagens, é reconhecido pela entrevistada no cerne de seu matrimônio. Nesse sentido, ela admitiu que pode até não viver uma história de amor tão perfeita quanto a que Esther e Paulo viviam no início da telenovela, mas vive *“uma história boa”*. Assim, comparando-se a personagem Esther, no que diz respeito à primeira fase de seu casamento, Lúcia concluiu: *“é, eu me vejo um pouco assim”*. De fato, em nenhum momento das entrevistas realizadas, Lúcia demonstrou que tenha passado ou mesmo estivesse passando por quaisquer problemas graves em seu casamento. Pelo contrário, em relação a esse, ela sempre apresentou um ar de satisfação e de plena realização.

Nesse momento, algumas informações acerca do casamento de Lúcia se fazem relevantes para que possamos compreender melhor o que ela entende como sendo *“uma base muito bem feita”* para o estabelecimento de uma relação matrimonial duradoura. Lúcia se casou aos 34 anos, depois de aproximadamente três anos de namoro – segundo a entrevistada, é necessário que haja, antes do casamento, um período *“para se conhecer melhor”* e, com isso, perceber as afinidades do casal. Com tal idade, ela já havia terminado seus estudos e dado início a sua carreira como psicóloga. Paralelamente a essa bem definida situação profissional, podemos dizer que Lúcia já apresentava certa maturidade em suas concepções e metas de vida que lhe deram segurança para investir num relacionamento a dois. Em suma, seu casamento aconteceu não apenas motivado pelo impulso da paixão, mas principalmente

pela certeza de que se tratava de uma relação bem estruturada, baseada em interesses comuns: “*porque casamento é de cabeça, é de ideias, é de coração*”, destacou a entrevistada. Observemos que tal percurso biográfico funcionou como lente por meio da qual Lúcia enxergou a história dos personagens Esther e Paulo. Sua leitura romântica acerca da vida desse casal, mais do que uma projeção utópica (*virtual*), se baseia na experiência (*real*) de seu próprio casamento, percebido enquanto pleno e feliz. Como um indício dessa felicidade conjugal, constata-se que atualmente, com quase 25 anos de relacionamento, Lúcia e seu marido ainda viajam juntos frequentemente, conhecem variados lugares do mundo – atividade essa propiciada por uma condição financeira bastante estável (classe média) –, partilham, enfim, momentos cruciais que ajudam a reforçar a visão romântica que a entrevistada nutre sobre uma vida a dois. Enfim, trata-se aí de uma experiência conjugal bastante similar àquela vivida pelos personagens Esther e Paulo na primeira fase da telenovela. Similitude essa que permitiu Lúcia estabelecer, mesmo que indiretamente, uma identificação entre seu casamento e o daqueles personagens.

Em relação à separação dos personagens Esther e Paulo, essa ocorreu devido a um desentendimento quanto à geração de filhos. Esther sempre sonhou em vivenciar a maternidade, mas dado que ela e seu marido eram inférteis, a única solução que lhe pareceu possível para a realização de tal sonho encontrava-se na fertilização *in vitro*, utilizando material genético alheio (doador). Paulo foi inteiramente contra a realização desse procedimento, mas sua esposa, movida pelo forte desejo de gestar um filho e experienciar a condição de mãe, não lhe deu ouvidos, iniciando o processo de fertilização mesmo que a custo de seu casamento. Sobre essa situação, Lúcia comentou: “*ela optou por um filho e perder um casamento, perder um grande amor. Quem tem o casamento que ela tinha... é uma doidice... Porque o relacionamento, dela com ele, era maravilhoso. Eles se entendiam, eles se complementavam. Eram, de fato, companheiros. E ela perder tudo isso...*”. Com essas palavras, Lúcia deixou transparecer o quão importante é, para ela, a relação conjugal. Importância essa que, num certo sentido, se sobrepõe, inclusive, ao desejo por vivenciar a maternidade: “[é difícil] *porque você vai ter de optar entre um relacionamento com a pessoa que você ama e ter um filho. Que no caso dela nem é um filho genético, nem é a continuidade dela. Não é. Eu não sei se eu faria uma coisa dessa não. Porque ter um filho meu, é outra história*”, refletiu Lúcia. Com isso, vemos surgir uma diferença comportamental básica entre a entrevistada e aquela personagem: contrariamente à Esther, cujo desejo por ser mãe, não importando as condições, se colocava acima de qualquer coisa, Lúcia tendencialmente não abriria mão do seu relacionamento em prol da maternidade, a não ser que se tratasse de um

filho consanguíneo. De toda forma, ao tomar o diálogo como princípio básico para existência de um relacionamento harmonioso – posicionamento esse que está de acordo com sua condição de psicóloga –, Lúcia nos levou a crer que, antes de tomar qualquer posição em relação à geração de filhos, ela buscava chegar a um consenso com seu marido. Nesse sentido, lembremos que é devido a existência dessa base consensual que a entrevistada entende um casamento como sendo bem estruturado. Somente com tal suporte estrutural, filhos teriam um impacto positivo num casamento: *“eu acho que filho é muito bom quando você está estruturado para tê-los, em todos os aspectos: financeiramente, psicologicamente e emocionalmente”*, ponderou Lúcia.

Sobre a fertilização *in vitro* como via à maternidade, Lúcia viu com bons olhos tal avanço da medicina: *“eu já via essa gravidez assistida, assim, muito interessante. Uma forma de tornar, a mulher, mãe... aquela que sonha”*. Seus conhecimentos, sobre tal procedimento, se devem a conversas com uma de suas irmãs, formada em medicina – *“eu tenho uma irmã que é médica e aí a gente conversava sobre isso”* – e também por ter acompanhado casos, em sua família, de mulheres que optaram pela fertilização *in vitro*. Amparada por todo esse conhecimento, Lúcia acredita que, caso tivesse passado por problemas para engravidar – hoje, ela tem dois filhos gêmeos de 22 anos –, talvez viesse a optar por aquele procedimento – *“acho que eu teria um filho via fertilização”* –, contanto que o material genético utilizado fosse seu e do seu marido. Caso a única possibilidade fosse a utilização de material genético alheio, Lúcia tenderia a descartar a possibilidade da fertilização, optando pela via da adoção: *“nesses termos, eu iria adotar, porque, de toda maneira, não teria nada, geneticamente falando, meu nem dele [esposo]. Então, por que passar por todo o processo?”*. Quando a questionamos sobre o porquê da adoção não ser sua primeira opção à vivência da maternidade, a entrevistada falou de maneira temerosa: *“eu acho muito complicado esse negócio da adoção”*. Essa percepção se deve ao fato de que Lúcia tem uma amiga que passou por uma experiência complicada com sua filha adotiva: *“eu tenho uma amiga que adotou uma criança e quando a menina estava com quatro anos, de repente a menina teve uma convulsão e ela não sabia o que tava acontecendo, porque não tinha o histórico familiar da menina”*. Essa história realmente parece ter tido um grande impacto sobre a percepção de Lúcia quanto à adoção, dado o seu seguinte comentário: *“eu acho isso um dos problemas: de doenças que possa estar carregando, etc., etc., que você não tem conhecimento. E, assim, também traços comportamentais que vem também de família, que você não sabe o que ela vem trazendo. Eu acho isso um problema”*.

Resumo das lógicas de percepção, pensamento e sentimento que guiaram o processo receptivo

A análise do comportamento receptivo de Lúcia frente à telenovela *Fina Estampa* nos permitiu chegar aos seguintes resultados:

- A problemática acerca da violência doméstica contra a mulher, tratada através dos personagens Celeste e Baltazar, mobilizou todo um complexo de percepções, conhecimentos e sentimentos que Lúcia adquiriu durante sua atuação, enquanto psicóloga, junto a mulheres vítimas de violência. O constante contato com os relatos dessas vítimas fez com que Lúcia desenvolvesse uma determinada percepção sobre a conjuntura que envolve esse tipo de violência: suas causas, seus principais personagens e as possíveis soluções para essa problemática. Foi justamente tal percepção que conduziu toda leitura que Lúcia realizou acerca da relação conturbada do casal ficcional, Celeste e Baltazar;
- Frente à questão da homossexualidade, Lúcia tende a mobilizar dois complexos de percepções conflitantes entre si: de um lado, estão as percepções que ela adquiriu através de sua vivência no campo da psicologia e que a orientam no sentido da aceitação em relação à pluralidade sexual humana; de outro, estão suas percepções religiosas, decorrentes de sua vinculação à religião cristã-protestante, que levam-na a rejeitar, enquanto pecado, práticas sexuais que se desviem do padrão heteronormativo. Esse conflito de percepções não se mostrou plenamente no posicionamento de Lúcia frente ao personagem homossexual Crodoaldo. Isso porque o caráter acentuadamente cômico que foi conferido a esse personagem, ao longo de todo o enredo novelesco, acabou confluindo com o gosto da entrevistada pela comédia, levando-a a desconsiderar, enquanto um problema, a questão da homossexualidade nele contida;
- O fenômeno da incorporação, representado em *Fina Estampa* através das personagens Luana e Dona Zilá, se chocou com as percepções religiosas de Lúcia, amparadas em crenças que negam a boa procedência daquele fenômeno, pois o relacionam a forças demoníacas. Desse modo, o comportamento receptivo da entrevistada, em relação àquela representação, foi marcado pelo distanciamento, ou seja, ela evitou acompanhar seu desenrolar durante a narrativa novelesca;
- As questões em torno do casamento dos personagens Esther e Paulo desencadearam o romantismo de Lúcia, amparado na sua bem-aventurada experiência conjugal. Por vivenciar um casamento feliz, Lúcia acabou tomando-o inconscientemente enquanto parâmetro quando avalia a consistência dos relacionamentos amorosos alheios. Foi justamente a partir desse

ponto de vista que a entrevistada se posicionou em relação ao casal ficcional Esther e Paulo, cuja relação ela julgou ser sólida o suficiente – já que tinha por base elementos estruturais similares aos que sustentavam seu próprio casamento – e, por isso, capaz de superar quaisquer problemas, inclusive uma separação;

- A temática da fertilização *in vitro*, envolvendo os personagens Esther e Paulo, mobilizou certos conhecimentos que Lúcia havia adquirido tanto através de conversas com uma de suas irmãs, profissional da área de medicina, quanto por ter presenciado casos em sua família de pessoas que aderiram àquele tipo de procedimento. Amparada em tais conhecimentos, Lúcia acabou nutrendo uma boa impressão em relação à fertilização *in vitro*, o que a impulsionou a afirmar que, caso tivesse sido necessário, teria enveredado por essa via à maternidade. Mas ela fez uma ressalva: o material genético a ser utilizado deveria ser tanto seu quanto do seu marido – colocando-se, assim, numa posição contrária a assumida pela personagem Esther –, caso contrário, optaria pela adoção, já que a criança não teria seus genes de toda forma. Vale mencionar que a adoção não seria sua primeira opção à maternidade devido ao seu receio, fundamentado num caso que presenciou, de que a criança adotada possa trazer problemas hereditários.

4.2. Apontamentos sobre a recepção novelesca e seus determinantes

Como é possível se perceber a partir das análises que foram expostas, todas as leituras realizadas pelos telespectadores pesquisados acerca da telenovela *Fina Estampa* foram totalmente orientadas por lógicas de percepção, pensamento e sentimento que eles adquiriram através de suas trajetórias sociais. Isso ocorreu porque, mesmo se tratando de um universo ficcional, a realidade exposta naquela narrativa, sob diversos aspectos, remeteu os entrevistados às suas próprias realidades, as quais se constituíram, assim, enquanto ponto de vista a partir do qual as situações e os personagens novelescos foram interpretados. Em outras palavras, as percepções, pensamentos e sentimentos dos telespectadores foram mobilizados pelo enredo novelesco pois esse continha diversos elementos que eram bastante familiares àqueles sujeitos justamente porque, em alguma medida, faziam parte de suas próprias experiências.

De um modo geral, constatamos que o processo de mobilização dos aparatos perceptivos, cognitivos e sentimentais dos telespectadores pela telenovela *Fina Estampa* apresentou três variações que podem ser descritas da seguinte maneira: 1) em alguns momentos, os aparatos individuais mobilizados estavam em *concordância* com as

representações novelescas, isso porque as estruturas que conformavam tais representações de certa forma confluíam com aquelas que estavam na base daqueles aparatos – nesse sentido, ver, por exemplo, o caso de Juliana que, motivada pelos seus sentimentos maternos, aprovou a postura da personagem Esther quando essa, indo de encontro à vontade de seu marido, resolveu dar continuidade ao seu projeto de ser mãe, e também o caso de Maria que, a partir de sua própria experiência classista, demonstrou compreender a postura da personagem Griselda em manter-se modesta mesmo com a elevação de seu nível econômico; 2) noutros momentos, percebemos que as percepções, pensamentos e sentimentos dos telespectadores se mostravam *discordantes* em relação a alguns aspectos do enredo de *Fina Estampa*, o que ocorreu devido à incompatibilidade entre certas estruturas que estavam na base desses aspectos novelescos e as estruturas a partir das quais se desenvolveram os repertórios daqueles sujeitos – isso foi visto, por exemplo, na situação em que Laura criticou, a partir de sua visão de educadora, à ênfase negativa que se deu, na referida telenovela, ao descaso da personagem Solange em relação aos estudos, e também na postura antipática de Fernando e Diego em relação ao personagem homossexual Crodoaldo, o qual foi lido por aqueles telespectadores a partir de um ponto de vista heteronormativo; e, por fim, 3) foi verificado, em alguns momentos, que, diante de certas representações novelescas, percepções, pensamentos e sentimentos distintos e conflitantes foram, ao mesmo tempo, desencadeados nos telespectadores, lhes despertando certa angústia. Isso aconteceu porque tais representações se conectavam a dimensões incompatíveis da realidade daqueles sujeitos – foi justamente o que vimos no caso de Sílvia quando essa teve de se posicionar em relação ao tema da homossexualidade, que fora representado através do personagem Crodoaldo. Nesse sentido, Sílvia mobilizou tanto suas percepções religiosas, as quais levam-na a se posicionar de modo contrário a condição homossexual, quanto os bons sentimentos que ela nutre em relação aos seus irmãos homossexuais, sentimentos esses que a impulsionam à aceitação daquela condição. Ou seja, há um conflito interno em Sílvia quanto à questão da homossexualidade.

Um dado importante a se ressaltar, quanto às lógicas de percepção, pensamento e sentimento que guiaram as leituras e interpretações dos telespectadores entrevistados em relação ao enredo da telenovela *Fina Estampa*, é o fato de que tais lógicas carregam as marcas das relações de poder nas quais aqueles sujeitos estão inseridos. Em outras palavras, os aparatos perceptivos, cognitivos e sentimentais, assimilados pelos telespectadores através de suas experiências nas esferas familiar, escolar, laboral, religiosa, etc., estão estruturados de acordo com as hierarquias sociais e os regimes de legitimidade desses contextos sociais:

segundo Lahire (2004, p. 335), é nos universos sociais “que os atores podem fazer a aprendizagem de uma relação, dominante ou dominada, com as formas de cultura legítimas, e com o dinheiro, com as instituições oficiais”, enfim, com os demais atores com os quais estão conectados de alguma forma. Para as consciências individuais, tal aprendizagem das relações de poder resulta no desenvolvimento de categorias de percepção dessas relações (BOURDIEU, 2010). No processo receptivo de *Fina Estampa*, essas relações de poder “aprendidas” puderam ser verificadas, por exemplo, na maneira como os entrevistados se posicionaram frente aos personagens e as situações novelescas, aprovando-os ou reprovando-os de acordo com o grau de legitimidade que lhes atribuíam. Nesse sentido, seguem dois exemplos: ao enaltecerem a hierarquia entre pais e filhos, enquanto discorriam sobre os personagens Griselda e Antenor – respectivamente, mãe e filho –, Fernando e Maria deixaram evidente a percepção patriarcalista que nutrem acerca dessa relação familiar, percepção essa que eles assimilaram através da educação tradicional que receberam em suas famílias; por terem tido uma formação escolar tradicional, inclusive seguindo carreira no campo da educação, Laura e Fernando tendem a atribuir maior valor (legitimidade) às profissões que têm como base o ensino formal, não vendo com bons olhos aquelas atividades que abdicam desse tipo de formação. Foi justamente a partir desse ponto de vista que aqueles telespectadores reprovaram o comportamento da personagem Solange, a qual estava deixando as atividades escolares em segundo plano para se dedicar a carreira de cantora de *funk*.

Em suma, tendo em vista os resultados apresentados pelas sete imagens sociológicas desenvolvidas, podemos dizer que as principais contribuições que a perspectiva relacional traz para a compreensão dos processos receptivo-midiáticos são as seguintes: 1) ela possibilita perceber que as leituras e interpretações que os sujeitos fazem dos discursos midiáticos são orientadas pelas lógicas de percepção, pensamento e sentimento que esses sujeitos inconscientemente assimilaram através de suas trajetórias experienciais pelos mais variados espaços de socialização; 2) nesse sentido, ela vai além dos comportamentos racionais captados pelas perspectivas tradicionais da comunicação, já que, ao considerar o nível inconsciente dos processos receptivos, permite alcançar a dimensão emocional do comportamento dos receptores; e, por fim, 3) ao invés de pensar as relações de poder que conformam os processos receptivos a partir dos efeitos que os discursos midiáticos podem ter sobre o receptor, assim como fazem os paradigmas tradicionais da comunicação, a perspectiva relacional imerge nos contextos sociais dos receptores de modo a alcançar as relações de poder nas quais eles estão imersos e que tendem a estruturar as percepções, pensamentos e sentimentos que lhes orientam em seus comportamentos receptivos. Com isso, os processos

de dominação, resignação e resistência passam a ser vistos não como resultado de uma determinada comunicação, mas como produto da estrutura social que sustenta essa comunicação.

5. ARRANJOS CONFIGURACIONAIS ENTRE PRODUÇÃO E RECEPÇÃO NOVELESCAS: EXPONDO RELAÇÕES

Por fim, chegamos ao ponto culminante de nosso estudo: a análise configuracional do processo comunicativo estabelecido entre produtores e receptores da telenovela *Fina Estampa*. Através dessa análise, buscaremos apreender os arranjos configuracionais que fundamentam os acordos, desacordos e influências entre aqueles sujeitos comunicantes. Feito isso, estaremos evidenciando, em última instância, o nível estrutural que determina as orientações de uma comunicação.

Em síntese, o que será feito nas próximas linhas é uma comparação entre as percepções do novelista Aguinaldo Silva acerca de certos temas que ele abordou no enredo de *Fina Estampa* e as percepções dos telespectadores, selecionados para a presente pesquisa, quanto a esses mesmos temas, com o intuito de apontar *concordâncias* e *discordâncias* entre elas. Considerando que tais sujeitos constituíram suas percepções a partir das experiências que vivenciaram nas configurações sociais de que fazem parte, buscaremos demonstrar que aquelas concordâncias e discordâncias perceptivas verificadas entre eles estão diretamente relacionadas, respectivamente, às semelhanças e diferenças estruturais entre suas experiências sociais, o que implica a existência de *confluências* e *divergências* configuracionais entre eles.

Nesse momento, vale ressaltar que, do ponto de vista metodológico, a comparação de percepções que será realizada aqui, com o objetivo de se compreender as orientações de um processo comunicativo, é um dos diferenciais de nossa abordagem relacional frente às orientações analíticas seguidas pelos paradigmas tradicionais da comunicação. Ainda mais porque pensamos as percepções dos sujeitos comunicantes (produtores e receptores) em termos disposicionalistas, ou seja, enquanto resultado de suas trajetórias experienciais pelos mais variados espaços de socialização.

5.1. Convergências configuracionais

Ao compararmos as visões de mundo que orientaram o novelista Aguinaldo Silva na composição de algumas das representações presentes no enredo da telenovela *Fina Estampa* com as que estiveram na base dos posicionamentos assumidos pelos telespectadores frente àquelas representações novelescas, verificamos que elas coincidiram em determinados pontos. Como poderemos verificar logo a seguir, tais coincidências entre as visões de mundo daqueles sujeitos comunicantes ocorreram, precisamente, devido ao fato desses sujeitos estarem inseridos, até certo ponto, nas mesmas configurações sociais e, conseqüentemente, terem em

comum certas experiências, o que os levou a partilhar certas lógicas de percepção, pensamento e sentimento acerca de determinados aspectos da realidade.

a) *Sobre a relação entre pais e filhos*

Quando compôs a relação da personagem Griselda com seus três filhos – Quinzé, Antenor e Amália –, o novelista Aguinaldo Silva tinha em mente uma determinada estrutura familiar na qual predomina certa hierarquia entre pais e filhos: *“faço questão de sempre colocar os filhos chamando Griselda de ‘senhora’, e chamo a atenção dos meus colaboradores quando se esquecem disso nas falas. É uma volta aos velhos costumes. Gosto de ver essa hierarquia familiar num momento em que as crianças estão soltas demais”*, expõe Aguinaldo²⁰¹. Tal representação foi muito bem aceita pelos telespectadores Fernando e Maria, os quais demonstraram não apenas compreender como também deixaram evidente que valorizam essa relação hierarquicamente estruturada entre pais e filhos:

- *“Eu ainda tenho aquela visão de filho que tem que respeitar muito a mãe, que tem um certo tom de voz pra se dirigir à mãe, que a mãe tem uma autoridade maior, ou seja, quando ela fala o filho escuta e não rebate”*, disse Fernando;

- *“Eu não admito filho meu levantar a voz pra mim, porque eu acho isso uma falta de respeito”*. *“Pai e mãe é uma coisa sagrada. Tem que ter respeito”*, enfatizou Maria.

Essa notória concordância entre os posicionamentos de Aguinaldo, Fernando e Maria, quanto ao modo como deve se organizar a relação pais-filhos, se explica pelo fato deles terem sido criados no âmbito de famílias que estruturalmente eram bastante similares entre si, o que os levou a desenvolver as mesmas percepções no que concerne ao ordenamento familiar: tanto o novelista Aguinaldo Silva quanto os telespectadores Fernando e Maria cresceram, como já tivemos oportunidade de expor, em contextos familiares em que a relação entre pais e filhos se configurava, em certa medida, segundo o padrão patriarcalista, entendido nesse trabalho enquanto uma estrutura hierárquica, na qual os pais assumem uma posição superior aos filhos, devendo esses obedecer-lhes em tudo, sob pena de serem castigados²⁰².

²⁰¹ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEIER, Bruno. A heroína dos novos tempos. Op. cit., p. 152.

²⁰² Talvez o primeiro sociólogo a traçar os contornos dessa relação patriarcal entre pais e filhos tenha sido Freyre (2006, p. 180): trata-se de uma relação na qual “a autoridade [é] exercida pelo adulto sobre o párvulo, no interesse real ou ostensivo da educação, ou da moralização do menino”. Podendo essa autoridade dos pais se materializar sob a forma de castigos físicos sobre o filho caso esse se dê “a afoitezas de respondão”, não guardando, assim, “dos mais velhos uma distância de inferior, de subordinado, de subserviente”.

Esse padrão patriarcalista foi de tal modo absorvido por aqueles sujeitos que eles chegam mesmo a encará-lo enquanto estrutura adequada e, por isso, necessária ao bom desenvolvimento familiar. Isso ficou bastante evidente quando Aguinaldo, Fernando e Maria manifestaram um grande descontentamento frente às mudanças estruturais pelas quais têm passado as relações entre pais e filhos ao longo das gerações no sentido de uma flexibilização de seu aspecto hierárquico: segundo observa Montandon (2005, p. 486), tem havido “um deslocamento nas relações de autoridade pais/filhos, de um modelo baseado na imposição e no controle a outro fundamentado na participação e na negociação”. Vejamos, através de suas próprias palavras, como Aguinaldo, Fernando e Maria têm percebido essa nova conjuntura:

- *“Em geral, os pais têm sido muito lenientes com a educação dos filhos. Enveredamos por um caminho estranho, em que o imperador da casa é a criança. É ela quem comanda, e é intocável. Disseminou-se a ideia de que ela não pode ser corrigida quando está errada. Acredito ser esse um erro fatal”*, advertiu Aguinaldo. E mais: segundo esse novelista, é em decorrência dessa mudança na relação pais-filhos que hoje se vê, por exemplo, *“mães que levam empurrões das filhas e até apanham delas”*, *“meninas de 13 anos grávidas”*. Tudo isso, sendo *“o resultado da absoluta complacência dos pais”*²⁰³;

- Na visão de Fernando, hoje em dia, *“os filhos querem ter mais razão do que os pais”* e isso se deve, segundo ele, ao fato de os pais estarem *“dando liberdade demais pra os filhos”*. Para Fernando, *“os pais devem impor mais sua autoridade”*, caso contrário, *“os filhos podem crescer sem nenhum senso de limites”*;

- Aos olhos de Maria, a hierarquia é fundamental à manutenção de uma postura respeitosa dos filhos em relação aos pais. Nesse sentido, para aquela telespectadora, é por estar se abandonando essa noção de hierarquia que *“hoje em dia acabou o respeito. É uma raridade filho respeitar, saber tratar uma mãe”*. *“Você, às vezes, pode dizer assim: ‘não, mas nós hoje estamos num mundo mais flexível e os pais devem fazer mais as vontades dos filhos’. Não é assim. Os pais não devem fazer todos os gostos dos filhos”*, ressaltou Maria.

O fundamental a se perceber nessas falas de Aguinaldo, Fernando e Maria é o fato de que, ao se posicionarem criticamente frente à contemporânea flexibilização da tradicional hierarquia entre pais e filhos, eles estavam partindo de um ponto de vista, o de suas próprias experiências familiares, em que tal hierarquia é encarada enquanto necessária à estrutura familiar. Por isso, em seus discursos, aqueles sujeitos deixam evidente o valor que dão à

²⁰³ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEIER, Bruno. A heroína dos novos tempos. Op. cit., p. 152.

autoridade dos pais sobre os filhos, o que pressupõe práticas disciplinares e corretivas daqueles em relação a esses.

b) Sobre a emancipação feminina

Ao conceber as personagens Griselda e Vilma enquanto mulheres independentes e reconhecidas por seu bom desempenho profissional em áreas que outrora eram predominantemente da alçada masculina – a primeira realiza serviços gerais relacionados à alvenaria, hidráulica, eletricidade, etc., e a segunda é taxista –, o romancista Aguinaldo Silva estava apenas materializando o conjunto de percepções que adquiriu através de sua vivência numa sociedade em que as mulheres têm conseguido paulatinamente reposicionar-se na estrutura social: *“as mulheres estão mudando, inclusive fisicamente. Estão ficando mais poderosas do que eram. Vai chegar um momento em que elas vão ser mais fortes que os homens em todos os sentidos. Como sou uma pessoa muito atenta, sinto essa transformação”*, asseverou o romancista²⁰⁴.

De fato, o que se percebe é que a sociedade gradativamente tem se distanciado do padrão patriarcalista, no qual a mulher era comumente limitada ao espaço doméstico enquanto o homem dominava a esfera pública, em direção a um padrão mais igualitário em que a mulher tem a oportunidade de ascender, de forma legítima, a algumas das mesmas posições sociais ocupadas pelos homens, principalmente no mercado de trabalho. Sobre essa mudança estrutural, especificamente no que diz respeito à realidade do mercado trabalhista brasileiro, Madalozzo (2011, p. 8) nos informa que, “nas últimas décadas, foi marcante o aumento constatado na participação das mulheres no mercado de trabalho. Segundo dados do IBGE, em 1950, somente 13,6% das mulheres em idade ativa [aquelas com dez anos ou mais] participavam do mercado de trabalho. Em 2009, esse percentual era de 52,7%”. Aquela autora ressaltou ainda, com base em dados fornecidos pelo IBGE, que houve, nos últimos 20 anos (1989-2009), uma crescente inserção da mulher em espaços laborais que tradicionalmente eram dominados por homens.

Por também estarem presenciando e, em certa medida, sendo diretamente afetadas por esse reposicionamento da mulher na estrutura social, em específico, no que diz respeito ao mercado de trabalho, as telespectadoras Sílvia e Laura – a primeira atua na área de administração e a segunda no campo da educação – compartilham com o romancista Aguinaldo

²⁰⁴ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEMÓRIA GLOBO. Autores. Op. cit., p. 55.

Silva a percepção de que as mulheres têm conquistado, ao longo dos anos, uma maior igualdade e independência em relação aos homens:

- Na visão de Sílvia, *“as mulheres, hoje, são mais chefes de família do que antigamente. Antes era só o homem que bancava a casa, hoje não... [...] Hoje, elas estão bancando a casa, estão mantendo seus filhos, vão à luta sem depender dos homens”*. E mais: *“as mulheres, hoje, estão tomando todas as faixas de mercado [...] mesmo na construção civil, oficina mecânica...”*. Essa nova situação da mulher no espaço social é recebida por Sílvia com muito entusiasmo: *“eu acho isso um máximo, a mulher tá em todas as áreas. [...] E tudo o que a mulher se empenha em fazer, faz e faz bem feito”*;

- Para Laura, a maneira como se apresenta o mercado de trabalho na atualidade mostra que *“não existem espaços laborais próprios aos homens e outros próprios às mulheres. Tem espaços destinados a pessoas inteligentes e preparadas, independente de ser homem ou ser mulher”*. Mesmo no que diz respeito àquelas atividades que requerem maior força física e que, por isso, eram atribuídas aos homens, normalmente vistos enquanto mais fortes do que as mulheres, Laura observa: *“o que se percebe é que a mulher tem crescido muito, tem se preparado mais e tem assumido essas profissões com louvor, não deixando a desejar”*.

Sílvia e Laura expressaram esses posicionamentos justamente quando faziam suas leituras acerca das personagens Griselda e Vilma, cujas condições de vida elas viam enquanto representação verídica da atual situação em que se encontra a mulher brasileira:

- *“É a realidade do Brasil. Tem tantas mulheres, como elas [Griselda e Vilma], exercendo não somente as profissões que elas exercem, mas também em outras profissões, em todos os seguimentos da sociedade: a mulher policial; a mulher que trabalha num carro de bombeiro; a mulher que trabalha numa obra... coisas que antes era só homem. A mulher provou que ela é capaz”*, disse Sílvia.

- *“Elas [Griselda e Vilma] são o reflexo dessas mulheres independentes e batalhadoras que estão sempre brigando pra ter uma vida melhor, pra dar aos filhos uma vida melhor”*, observou Laura.

Como é possível se perceber, essa compreensão de Sílvia e Laura em relação à condição das personagens Griselda e Vilma está em relativa sintonia com as percepções de Aguinaldo Silva que orientaram a construção dessas personagens. Em outras palavras, há entre esses sujeitos uma certa concordância de percepções quanto à realidade de muitas mulheres na atual conjuntura.

c) *Sobre a violência doméstica e familiar contra a mulher*

Comparando a problematização da violência doméstica e familiar contra a mulher que foi realizada pelo novelista Aguinaldo Silva no enredo de *Fina Estampa*, através dos personagens Celeste e Baltazar, com a que foi desenvolvida pelas telespectadoras Lúcia e Laura, quando essas se posicionaram frente à relação conflituosa daqueles personagens novelescos, percebemos que ambas as problematizações seguiram praticamente a mesma orientação, a saber: os homens não têm o direito de agredir às suas companheiras em hipótese alguma, devendo ser punidos caso assim procedam. Logo abaixo, seguem os posicionamentos de Aguinaldo Silva e das telespectadoras Lúcia e Laura que apontam nesse sentido:

- Aguinaldo Silva, depois de confessar-se “*um feminista emérito que há 28 anos enaltece e apregoa o progresso das mulheres*” em seus trabalhos televisivos, revelou que nunca, em uma de suas telenovelas, deixaria que “*uma mulher fosse vítima de violência doméstica sem dar ao autor da violência o devido castigo*”²⁰⁵;

- De acordo com a telespectadora Lúcia, “*a agressão contra a mulher é, exatamente, o poder que o homem acha que tem sobre a mulher*”. Ela ainda revelou que, durante sua atuação enquanto psicóloga na Casa da Mulher, buscava sempre incentivar as mulheres vítimas de violência a denunciar seus agressores: “*a vida inteira a gente incentiva a mulher a fazer isso*”;

- Se colocando no lugar da personagem Celeste, a telespectadora Laura comentou: “*eu teria vergonha de mim se eu apanhasse de um companheiro. Não teria vergonha das outras pessoas não, teria de mim mesma. No outro dia, eu acho que eu não era capaz de olhar no espelho*”. E completou enfatizando que a mulher, ao sofrer agressões de seu companheiro, deve se amparar na “*Lei Maria da Penha e denunciar e botar a boca no trombone. Enfim, ter coragem*”.

O importante a se perceber em tais posicionamentos, os quais deslegitimam a dominação do homem sobre a mulher, é o fato de que eles se sustentam na percepção de que esses dois sujeitos são iguais. Por implicitamente apresentarem essa percepção, o autor da supracitada telenovela e aquelas telespectadoras nos levam a conjecturar que eles vêm assimilando as profundas transformações nas relações de poder entre os sexos que estão acontecendo nas redes de interdependência social de que fazem parte: a mulher, outrora completamente subjugada ao domínio do homem, tem gradativamente se reposicionado em relação a esse no sentido de uma igualdade de poderes. Para utilizar os termos elisianos,

²⁰⁵ Postagem de Aguinaldo Silva. In. **Aguinaldo Silva Digital**. 05 out. 2011. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=3770>>. Acesso em: 26 out. 2012.

percebe-se que a *balança de poder* entre o homem e a mulher está apresentando certa tendência ao equilíbrio igualitário. Nesse sentido, a entrada da mulher no mercado de trabalho, por vezes assumindo atividades outrora predominantemente masculinas, assim como evidenciamos nas linhas precedentes, é um dos fortes indícios de que realmente existe uma tendência nas relações sociais à igualdade de poderes entre os sexos. Da mesma forma, a Lei 11.340, de 7 de agosto de 2006, conhecida como Lei Maria da Penha²⁰⁶, que deslegitima e pune os atos de discriminação e violência contra a mulher, pode ser considerada uma das principais materializações institucionais do balanceamento nas relações de poder entre homens e mulheres.

5.2. Divergências configuracionais

Além de concordâncias, também verificamos a ocorrência de discordâncias perceptivas entre o novelista Aguinaldo Silva e alguns telespectadores entrevistados no que concerne a certos aspectos da realidade desenvolvida no enredo de *Fina Estampa*. Tais discordâncias se sustentam no fato de que esses sujeitos estão inseridos em configurações sociais que nem sempre são partilhadas por todos eles, o que levou um a ter experiências diversificadas em relação aos outros e, conseqüentemente, a incorporar estruturas sociais distintas daquelas assimiladas pelos demais. Foi precisamente essa diferença entre as estruturas incorporadas por Aguinaldo e as assimiladas pelos referidos telespectadores que os levou a sustentar, em alguns momentos, percepções distintas e/ou opostas em relação à certas questões.

Logo abaixo, expomos algumas dessas discordâncias perceptivas constatadas entre aqueles sujeitos comunicantes, buscando explicá-las por meio da análise das estruturas sociais que lhes dão sustentáculo:

a) Sobre a homossexualidade

Apesar de terem apresentado certa simpatia pelo personagem Crodoaldo, devido aos seus aspectos cômicos, as telespectadoras Sílvia, Maria e Lúcia deixaram claro que não

²⁰⁶ Cf. BRASIL. Lei n. 11.340, de 7 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm>. Acesso em: 11 jul. 2014.

aprovavam sua homossexualidade, tendo em vista que essa condição está em desacordo com os preceitos bíblicos:

- “*Pela Bíblia [a homossexualidade] é errado... como eu sigo a Bíblia, eu acho que é errado*”, comentou Sílvia;

- “*Eu acho [a homossexualidade] um pecado diante da Bíblia*”, disse Lúcia;

- Fazendo referência ao texto bíblico, Maria enfatizou que “*Deus deixou o homem e a mulher*” para que se unissem e se perpetuassem, sendo apenas essa relação a que Ele abençoou. Depois de fazer essas considerações, Maria se posicionou da seguinte maneira em relação à homossexualidade: “*tudo o que tá fora dos princípios [bíblicos], eu sou contra*”.

Em linhas gerais, esses posicionamentos contrários à condição homossexual são orientados por uma percepção heteronormativa acerca das relações humanas, ou seja, eles se sustentam no pressuposto de que apenas o comportamento heterossexual seria o normal, sendo todas as demais formas de sexualidade encaradas enquanto desviantes e, por isso, abomináveis. Aquelas telespectadoras incorporaram e/ou reforçaram essa percepção através de suas experiências em espaços de socialização em que predominavam as religiões cristãs-protestantes, das quais elas são adeptas desde muito tempo. Tais religiões emergem, no contexto social, como algumas das principais instituições sociais reprodutoras da heteronormatividade justamente porque sustentam uma doutrina que “concebe o padrão heterossexual como divinamente ordenado, expressão da *vontade de Deus*, concedendo aos desvios da norma o lugar da *antinatureza*” (NATIVIDADE; OLIVEIRA, 2004, p. 4).

Outros três telespectadores que entrevistamos, Fernando, Diego e Juliana – os dois primeiros são homossexuais e a terceira é heterossexual –, embora não tenham apresentado qualquer oposição à homossexualidade, no que diz respeito ao seu aspecto propriamente sexual, deixaram evidente, ao rejeitaram os trejeitos efeminados do personagem Crodoaldo, que também tendem a reproduzir, pelo menos em termos estético-comportamentais, o padrão heteronormativo:

- De acordo com Fernando, o personagem Crodoaldo, “*fortalece no seio social aquela imagem de que o gay é aquela coisa tipificada, que dá pinta, que exagera no figurino, que tem valores e gostos duvidosos. Para mim [é] o que fica, na realidade, na cabeça das pessoas*”. E ressaltou: “*é assim que os preconceitos passam de geração a geração, de geração a geração, por causa das figuras que são colocadas*”. Por fim, Fernando concluiu: “*eu preferiria que ele [Crodoaldo] fosse menos pintoso, assim, que ele fosse menos carregado nas cores*”;

- Ao justificar sua rejeição em relação ao personagem Crodoaldo, Diego disse: *“eu não gosto do Crô. Porque eu acho que... às vezes as atitudes que ele tem, aquele jeito dele... Tipo, eu como sou gay, eu sei que... às vezes, essas coisas são o que acaba generalizando: ‘todo viado é daquele jeito’”*;

- Sobre o comportamento efeminado de alguns homossexuais, Juliana confessou: *“a única coisa que eu não gosto muito, assim... [...] eu acho que eles [homossexuais], generalizando, são muito... buscaram aparecer de forma errada”*; *“falou em alegria demais, nessa coisa de se mostrar demais e começar a querer se produzir, essas coisinhas, aí já não gosto”*; *“não gosto de delicadeza em homem. Sabe aquela coisa de ‘é muito metrossexual’? Não, não, não e não. Pra mim tem que ter jeito de homem, bem grosseiro assim”*; *“se você tá igualando demais com o estilo feminino – como tem hoje muito deles [homens] estarem muito vaidosos –, aí foge... deixa de ser diferente para começar a ser igual. E não presta. Tem que ser diferente. Tem que ter os opostos”*.

Por terem sido criados num contexto predominantemente heteropatriarcal, Fernando, Diego e Juliana acabaram assimilando certos padrões perceptivos heteronormativos que se caracterizam por uma rígida diferenciação estético-comportamental, baseada no sexo biológico, entre homens e mulheres: o homem é percebido como um ser fisicamente forte, de comportamento mais grosseiro e sóbrio em suas vestimentas (modelo de virilidade); já a mulher é relacionada à fragilidade, às atitudes delicadas e exuberante nos modos de se vestir (modelo de feminilidade). Destarte, foi precisamente por desvirtuar essas diferenciações, já que apresentava características atribuídas ao sexo feminino, que Crodoaldo terminou sendo estigmatizado por aqueles telespectadores.

Diferentemente dos dois grupos de telespectadores citados, o jornalista Aguinaldo Silva, assumidamente homossexual, atravessou certas redes de sociabilidade – com especial ênfase nas relações contínuas que ele manteve com ativistas do movimento homossexual brasileiro²⁰⁷ – através das quais foi levado a problematizar, em diversos sentidos, o padrão heteronormativo dominante até alcançar uma percepção um tanto mais complexa acerca das possibilidades dos indivíduos no que diz respeito a sexo, gênero e sexualidade: *“sempre discuti essa mania de compartimentar as pessoas: ‘Fulano é isso e não pode deixar de ser. Beltrano é aquilo’. Nós somos ambíguos demais para aceitar uma classificação e não sair*

²⁰⁷ Dentre esses ativistas do movimento homossexual brasileiro, que faziam parte do círculo de relações de Aguinaldo Silva, podemos citar, por exemplo, o cenógrafo e figurinista Darcy Penteado, o escritor e jornalista João Silvério Trevisan e o advogado João Antônio Mascarenhas. Todos esses vieram a fazer parte, juntamente com Aguinaldo, do conselho editorial do jornal *Lampião da Esquina*, voltado à discutir questões relacionadas às minorias sociais, com ênfase nos grupos homossexuais.

dela jamais”, observou Aguinaldo²⁰⁸. Nesse sentido, não é à toa que esse novelista demonstre certo incômodo em relação às representações que se fazem dos homossexuais de acordo com o padrão heteronormativo: “*eu estava muito incomodado com a maneira como o homossexualismo vinha sendo tratado nas novelas. Os casais homossexuais pareciam casais heterossexuais de classe média, eles se comportavam de forma careta*”²⁰⁹. Por isso, seguindo uma via contrária, Aguinaldo tende a construir, em suas telenovelas, personagens homossexuais que, de certa maneira, se desviam daquele padrão. No entanto, ao assim proceder, ele acaba esbarrando, como pudemos verificar, na percepção heteronormativa que ainda predomina entre alguns telespectadores, mesmo entre aqueles de orientação homossexual. Aguinaldo demonstra ter consciência disso: “*os chamados gays pintosos – tem essa palavra que se usa pra esses gays que são mais efeminados –, eles são discriminados até pelos outros gays [...] Eu acho isso uma coisa terrível porque esses gays que abominam o Crô, eles anseiam por parecer heterossexuais. [...] Eles acham que o Crô os prejudica*”, analisou o novelista²¹⁰.

b) Sobre a fertilização in vitro

Ao abordar a fertilização *in vitro* no enredo de *Fina Estampa*, expondo desde os aspectos propriamente técnicos desse método reprodutivo até o impacto que ele tem na vida dos sujeitos que o utilizam, o novelista Aguinaldo Silva demonstrou estar sintonizado com a atual conjuntura acerca da reprodução humana, a qual fora profundamente transformada pelos avanços da biotecnologia.

Com uma breve mirada sobre a situação da fertilização *in vitro* no contexto nacional, é possível se vislumbrar alguns dos aspectos estruturais que tornaram esse método reprodutivo tão significativo aos olhos de Aguinaldo, levando-o a ampliar sua percepção acerca das possibilidades reprodutivas do ser humano. Dessa forma, atentemos para o seguinte cenário: no Brasil, desde o nascimento do primeiro bebê fruto de fertilização *in vitro*, em meados da década de 1980, a demanda por esse método veio aumentando gradativamente, o que impulsionou a abertura de diversas clínicas de reprodução humana assistida pelo país. Falando em termos numéricos, no ano de 2011 – período no qual a telenovela *Fina Estampa* foi produzida e veiculada –, contabilizavam-se cerca de 120 clínicas dessa natureza em todo

²⁰⁸ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEMÓRIA GLOBO. Autores. Op. cit., p. 66.

²⁰⁹ Idem, p. 65.

²¹⁰ Entrevista com Aguinaldo Silva (Vídeo). In. **Roda Viva**. Op. cit.

território nacional²¹¹. Através dessa infraestrutura, alcançou-se um resultado bastante significativo: por ano, no país, ocorrem cerca de 4,5 mil nascimentos decorrentes de fertilização *in vitro* – um número razoável, considerando-se a média mundial que é de 350 mil nascimentos²¹².

Foi precisamente a partir de suas percepções sobre as novas possibilidades da reprodução humana, constituídas através de sua vivência nesse contexto marcado pelas conquistas da biotecnologia, que Aguinaldo Silva desenvolveu a história da personagem Esther, uma mulher que, beirando os 50 anos, decidiu realizar, por meio da fertilização *in vitro*, seu sonho de vivenciar a maternidade: “o que me inspirou a abordar o assunto [da fertilização *in vitro*] é que ele afeta um número enorme de mulheres que têm mais de 50 anos e que descobriram que podem ter filhos”, disse Aguinaldo²¹³. Como é possível se perceber, esse novelista tem em mente precisamente a realidade daquelas mulheres que, por diversos motivos, pessoais ou profissionais, acabam adiando a experiência da maternidade a ponto de ultrapassarem a idade mais propícia à gravidez por vias naturais – até os 35 anos –, só restando-lhes aderir ao método da fertilização *in vitro* se realmente desejarem vivenciar o processo gestatório. Se para as mulheres de até 40 anos, a fertilização *in vitro* pode ser normalmente realizada utilizando seus próprios óvulos, com uma chance média de 30 a 40% de ser bem-sucedida, após tal idade, essa chance cai para 20%, chegando a menos de 5% aos 42 anos (DENTILLO, 2012). Por isso, para mulheres a partir dos 45 anos, a fertilização *in vitro* passa a ser realizada com óvulos decorrentes de doação. É precisamente esse o caso da personagem Esther, a qual teve de recorrer a um banco de gametas com vistas a viabilizar sua gravidez.

A abordagem positiva que Aguinaldo Silva deu à fertilização *in vitro* no enredo de *Fina Estampa*, evidenciando-a enquanto um método profícuo que possibilita à mulher realizar o sonho de poder gerar um filho, não foi bem recebida pelos telespectadores Fernando, Laura e Maria. Vejamos abaixo os seus posicionamentos:

- Na visão de Fernando, não é algo benéfico “uma telenovela, que é o horário mais visto pela população, que pode mostrar tanta coisa bonita, que pode estimular tanta coisa legal pras pessoas, vir falar de uma coisa que é tão pouco acessível e que às vezes, dependendo da

²¹¹ Cf. ANVISA. 5º Relatório do Sistema Nacional de Produção de Embriões - SisEmbrio. Brasília, 2012.

²¹² Cf. FERTILIZAÇÃO *in vitro* já gerou 5 milhões de bebês. **O Dia Online**, Rio de Janeiro, 27 jul. 2012. Ciência e Saúde. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/portal/cienciaesaude/fertilizacao-in-vitro-já-gerou-5-milhões-de-bebês-1.468072>>. Acesso em: 11 jul. 2014.

²¹³ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. SOUTO, Luiza. Novela vai discutir fertilização *in vitro*. **Folha de São Paulo Online**. São Paulo, 07 ago. 2011. Folha Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708201123.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

região, é até mesmo irreal". E mais: segundo Fernando, não se deve idealizar tanto o método da fertilização *in vitro*, pois esse não apresenta qualquer garantia de sucesso, tendo em vista que os embriões podem não vingar. Afora esses aspectos, Fernando ressalta ainda que o método da fertilização *in vitro* perde boa parte de seu valor, enquanto via à maternidade, quando se considera que *"existem tantas e tantas crianças aí, nas mais diversas faixas etárias, esperando por esse momento [de ser adotadas], esperando que alguém se apaixone por elas"*. Diante dessa realidade, Fernando defende que, optando pela fertilização *in vitro*, *"você não fez serviço social algum, não houve crescimento espiritual"*. Agora, seguindo pelo caminho da adoção, *"do ponto de vista humano, é [algo] tão mais bonito. Do ponto de vista prático, é tão mais fácil"*;

- Já Laura fez o seguinte questionamento: *"pra que fazer fertilização in vitro se tem tanta criança desassistida e precisando de família?"*. Logo em seguida, ela enfatizou: *"eu apoio mais a adoção do que a fertilização in vitro. Tem criança demais precisando de apoio. Tem criança demais sem ter quem olhe por elas. Então, eu acho que não tem que vir mais criança, tem que apoiar as que já estão aqui, adotar as que já estão aqui"*;

- *"Eu não concordo com esse negócio de fertilização não"*, afirmou Maria. Ao justificar esse seu posicionamento, Maria deixa evidente o ponto de vista religioso a partir do qual avalia aquele método reprodutivo: *"se você tiver de ter filho, Deus vai te abençoar e você vai ter. É permissão de Deus você ter o filho"*. *"[Mas] se você não teve, meu amigo, se conforme, aceite. Deus não quer que você tenha um filho. Deus sabe o que dá a cada um de nós, o que a gente merece"*. Por isso, concluiu Maria, *"eu acho que esse negócio de fertilização não condiz muito com... sei lá"*.

Apesar de terem em comum o fato de serem relativamente desfavoráveis ao método da fertilização *in vitro*, esses três posicionamentos foram motivados por distintas percepções, constituídas através de experiências vivenciadas em diferentes redes de interdependência:

- Tendo em vista sua inserção, enquanto enfermeiro, no campo da saúde, podemos dizer que o ponto de vista a partir do qual Fernando avalia o método da fertilização *in vitro* é, de certa forma, o de um especialista: mesmo não atuando diretamente na área da reprodução humana assistida, Fernando tem um conhecimento especializado que o leva a perceber, com maior acuidade, as condições estruturais de um procedimento médico como a fertilização *in vitro*. Por isso, ele fala com tanta segurança acerca das limitações que envolvem esse método reprodutivo, destacando, nesse sentido, sua baixa disponibilidade em certas regiões do país, seus altos custos e sua possibilidade de insucesso. De fato, no que diz respeito ao nível de disponibilidade da fertilização *in vitro*, constata-se que, das 120 clínicas de reprodução

assistida existentes no Brasil, mais de 50% estão concentradas na região Sudeste ao passo que no Norte, por exemplo, esse número não chega nem a 2%²¹⁴. Em relação aos custos que envolvem uma fertilização *in vitro*, em 2012, eles variavam de 15 mil a 20 mil reais²¹⁵, o que acaba circunscrevendo a utilização desse método às classes mais abastadas, já que é impensável para um trabalhador brasileiro de classe baixa, que sobrevive com um salário mínimo de 622 reais – valor referente ao ano de 2012²¹⁶ –, custear um procedimento tão oneroso. Por fim, quanto à possibilidade de insucesso da fertilização *in vitro*, observa-se que “as chances de gravidez com esse procedimento variam de 30 a 60% por transferência de embrião. Isto quer dizer que, de cada cem pacientes que recebem embriões, entre trinta e sessenta terão gravidez”²¹⁷. Todas essas limitações, que envolvem a fertilização *in vitro*, são percebidas por Fernando enquanto aspectos fundamentais que não devem ser desprezados numa discussão acerca desse método, caso contrário corre-se o risco de idealizá-lo. É precisamente isso que, aos olhos de Fernando, aconteceu no enredo de *Fina Estampa*: o modo como a fertilização *in vitro* foi abordada nessa telenovela deu a entender que se tratava de um procedimento simples e de pronto acesso, quando na realidade não é. Nesse sentido, para Fernando, a representação novelesca sobre aquele método se mostrou menos informativa e mais propagandística. E, segundo ele, se era pra incentivar alguma prática juntos àquelas pessoas que sonham em ser pais, então que a telenovela supracitada tivesse abordado a adoção, tendo em vista sua maior acessibilidade e, afora isso, sua importância social como meio de oferecer um lar às crianças desassistidas;

- Diferentemente de Fernando, Laura não se mostrou desfavorável à fertilização *in vitro* por ter percebido alguma insuficiência e/ou limitação nesse método reprodutivo, mas sim por encará-lo enquanto um forte contraponto à adoção enquanto via à paternidade. Preocupada com o enorme contingente de crianças desassistidas que necessitam urgentemente de uma família, Laura deixou evidente que sua antipatia pela fertilização *in vitro* se deve ao fato de

²¹⁴ Cf. ANVISA. 5º Relatório do Sistema Nacional de Produção de Embriões - SisEmbrio. Op. cit.

²¹⁵ Cf. DENTILLO, Daniel Blasioli. Cresce demanda por tratamento de infertilidade, mas o acesso é ainda caro e seletivo. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 64, n. 4, out./dez. 2012. Disponível em <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252012000400005&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em 11 jul. 2014

²¹⁶ Tomamos como parâmetro o ano de 2012 tendo em vista que os dados coletados durante o processo de produção e recepção novelesca estão situados nesse contexto temporal, ou seja, é a partir dessa conjuntura que falam os sujeitos de nossa pesquisa. Sobre o valor do salário mínimo apontado, cf. BRASIL. Decreto n. 7.655, de 23 de dezembro de 2011. Regulamenta a Lei no 12.382, de 25 de fevereiro de 2011, que dispõe sobre o valor do salário mínimo e a sua política de valorização de longo prazo. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Decreto/D7655.htm>. Acesso em: 11 jul. 2014.

²¹⁷ Informação obtida junto ao Dr. Jorge Haddad Filho, médico especialista em reprodução humana. Cf. HADDAD FILHO, Jorge. Por que há insucesso na fertilização *in vitro*? In. **Blog SPDM (Associação Paulista para o Desenvolvimento da Medicina)**. São Paulo, 11 set. 2013. Disponível em: <<http://www.spdm.org.br/blog/por-que-ha-insucesso-na-fertilizacao-in-vitro/>>. Acesso em: 13 jul. 2014.

que, a seu ver, para cada criança que nasce por meio desse método, uma outra deixou de ser adotada. Tal preocupação de Laura em relação às crianças desamparadas, sentimento esse que orienta seu posicionamento em prol da adoção e, conseqüentemente, sua rejeição à fertilização *in vitro*, se estabeleceu principalmente através de sua longa experiência no campo da educação, atuando enquanto orientadora educacional de uma escola pública. Nesse contexto profissional, além do assíduo contato que Laura mantém com crianças e jovens em situação de risco, o que a tornou sensível à condição de extrema carência desses sujeitos, ela ainda tem acesso, como parte do repertório informacional necessário ao exercício de sua profissão, a diversos dados sobre a condição da infância e juventude na sociedade, através dos quais constatou a existência de um elevado número de crianças e jovens completamente desassistidas – o que explica sua ênfase na grande dimensão desse problema: “*tem criança demais precisando de apoio*”. Assim, tendo ampla consciência e estando sentimentalmente envolvida com a realidade das crianças e jovens carentes, Laura tende a ver com bons olhos e a apoiar todos os mecanismos que, direta ou indiretamente, dão assistência a esses sujeitos – a exemplo da adoção –, ao passo que tende a problematizar e a rejeitar aquelas práticas que, de acordo com sua percepção, se mostram um obstáculo à plena efetivação e/ou ampla disseminação daqueles mecanismos – a exemplo da fertilização *in vitro*;

- Maria, por sua vez, encara o método da fertilização *in vitro* a partir de um ponto de vista religioso, percebendo-o enquanto uma prática que vai de encontro à vontade de Deus. Por estar inserida, desde muito tempo, no contexto cristão-protestante, Maria acabou incorporando certa visão de mundo, ancorada na doutrina bíblica, que a leva a perceber os fenômenos naturais como obra da providência divina, a qual deve ser respeitada pelo homem. Nesse sentido, para aquela telespectadora, é incorreto que o homem se oponha, seja de que forma for, àquilo que é o desejo de Deus e que se materializa na ordem natural das coisas. Assim, por encarar a impossibilidade da procriação por vias naturais como algo que se dá segundo os desígnios do Senhor, Maria tende a reprovar qualquer tentativa do homem em modificar artificialmente tal condição. Por isso, ela rejeita a fertilização *in vitro*, justamente por se tratar de um método que busca superar aquilo que é produto da vontade de Deus.

Em suma, pelo que foi exposto, temos que: 1) houve um desacordo entre a representação novelesca, construída pelo novelista Aguinaldo Silva, acerca da fertilização *in vitro* e os posicionamentos assumidos por Fernando, Laura e Maria em relação a esse método reprodutivo; 2) apesar desses três telespectadores coincidirem no que diz respeito ao fato de serem, todos eles, desfavoráveis à fertilização *in vitro*, seus posicionamentos variaram em seus conteúdos, justamente porque distinguem-se quanto às estruturas que os motivaram.

c) Sobre o misticismo

De maneira bastante pontual, o enredo de *Fina Estampa* trazia algumas representações de fenômenos sobrenaturais, tais como a premonição e a incorporação. Pela maneira fantasiosa e superficial como tais fenômenos foram abordados naquela narrativa, ou seja, sem nenhuma preocupação em evidenciar as possíveis culturas, crenças e lógicas que lhes dão sustentáculo, podemos dizer que Aguinaldo Silva não tinha qualquer intenção em construir uma representação realística/verídica. Na verdade, ao inserir tais elementos sobrenaturais em sua telenovela, aquele novelista estava apenas utilizando um recurso estilístico que se tornou tão presente em suas narrativas: o realismo fantástico – estilo que se caracteriza, em linhas gerais, pela exploração do fabuloso e/ou extraordinário como algo cotidiano. Por meio desse recurso estilístico, Aguinaldo sempre procurou introduzir, de alguma forma, em suas produções novelescas “o universo rural das histórias fantásticas, das fábulas, da falsa sabedoria do brasileiro”²¹⁸ que ele havia assimilado durante sua infância na pequena cidade interiorana de Carpina, onde ele nasceu: “lá sempre havia uma figura misteriosa”, contou o novelista²¹⁹. Foi precisamente com esses contornos fantásticos que Aguinaldo concebeu, para o enredo de *Fina Estampa*, as personagens Dona Zilá, uma senhora de ares místicos que manipulava ervas com o objetivo de fazer cosméticos naturais, e Luana, uma garota de programa que descobre que tem o dom da premonição e da incorporação, chegando inclusive a incorporar Dona Zilá, depois que essa faleceu em condições misteriosas.

Essas duas personagens, com todos os aspectos místicos que as cercavam, foram totalmente rejeitadas pelas telespectadoras Lúcia e Maria, as quais chegavam até a mudar de canal ou dispersar a atenção quando surgiam cenas em que tais personagens estavam presentes. A principal alegação que ambas as telespectadoras apresentaram para tamanha rejeição foi o fato de que o misticismo, que envolve Dona Zilá e Luana, ia totalmente de encontro às suas crenças religiosas. Nesse sentido, vejamos as falas das referidas telespectadoras no que diz respeito, especificamente, ao momento em que Luana incorporou Dona Zilá:

- “Eu não aceito porque eu creio noutras coisas. Eu creio que Dona Zilá jamais voltaria pra incorporar naquela menina [Luana]. Porque, na minha concepção, está destinado ao ser humano morrer e ir pra outra... e lá Deus vai determinar... Não volta”, afirmou Lúcia. Para essa telespectadora, o fenômeno da incorporação só pode ser explicado da seguinte maneira:

²¹⁸ Entrevista com Aguinaldo Silva. In. MEMÓRIA GLOBO. Autores. Op. cit., p. 57.

²¹⁹ Idem, p. 45.

“eu acredito que existem demônios e que demônios são capazes de fazer isso [incorporar em certos indivíduos], assim, numa boa: chega, ilude todo mundo, dar uma de bonzinho, etc. A comunicação de vivos com mortos, eu não acredito que ela aconteça porque a Bíblia é muito clara [nesse sentido]”. Por fim, Lúcia concluiu: “como eu não creio, eu quero até distância. Nem vejo direito aqueles personagens”;

- Maria, por sua vez, disse o seguinte: “quem morre, ele fica no descanso. Ele morreu e tá dormindo, tá no descanso. Ele não volta”. Por isso, segundo Maria, o espírito incorporado nunca poderia ser de uma pessoa falecida. Na verdade, a incorporação seria uma obra do demônio: “porque diz-se que ele [o demônio] pega um ser, por exemplo, minha mãe, ela morreu... aí pra que possa me abalar e eu aceitar aquilo ali, mais ou menos, aí ele vai usa a minha mãe, a imagem da minha mãe, pra aparecer”. Por isso, ela conclui, “eu não acho que seja de Deus esse negócio [a incorporação]. Porque não diz-se ‘quem dorme tá no descanso’? A alma, ela não vem não. É por isso que eu não acredito nisso”.

Como é possível se perceber, a cena em que Luana incorporou Dona Zilé não foi apreendida pelas referidas telespectadoras como uma construção fantástica, mas sim enquanto representação realística que reflete certas crenças as quais elas se opõem com base no corpus doutrinário de suas religiões. Lúcia e Maria são adeptas do cristianismo em sua vertente protestante, o que explica o fato delas partilharem praticamente a mesma concepção religiosa acerca do fenômeno da incorporação, a saber: trata-se de uma obra demoníaca.

Segundo nos expõe Nogueira (2002), desde os seus primórdios, há uma tendência no cristianismo a demonizar as práticas e crenças que escapam ao seu credo: diante da impossibilidade de anular o poder das crenças pagãs, as quais sempre se faziam presentes, de uma forma ou de outra, no imaginário social, “o Cristianismo pôde apenas reduzi-las à condição de crenças deformadas, considerando que mesmo aqueles que as cultuavam de boa-fé, estavam cultuando o Demônio” (p. 38). Nesse sentido, conclui aquele autor que, para a afirmação do cristianismo, foi de crucial importância a figura do Demônio, “cuja atividade incorporava-se nos comportamentos divergentes e auxiliava a coletividade no reconhecimento e repúdio dos mesmos” (p. 103). No contexto brasileiro, essa tendência à demonização das crenças ditas pagãs tem sido apontada por alguns estudos (ORO, 1996; MINA, 2004) como fortemente presente nas religiões cristãs de orientação protestante, principalmente em seus posicionamentos frente às religiões afro-brasileiras.

Foi justamente por pertencerem a esse universo religioso que Lúcia e Maria acabaram incorporando certos esquemas perceptivos, de caráter maniqueísta, que as levam a perceber o universo religioso do outro – ou seja, aquele cujos comportamentos e crenças lhes são

estranhas – enquanto dominado por forças do mal (demoníacas) ao passo que encaram seu próprio universo como espaço governado pelas forças do bem (divinas). Por isso, aos seus olhos, o fenômeno da incorporação, enquanto comportamento espiritual distante da doutrina cristã, é percebido como obra do Demônio.

5.3. Considerações acerca do impacto da produção sobre a recepção novelesca e vice-versa

Na análise de um processo comunicativo-midiático, além das convergências e divergências entre os sujeitos comunicantes, é importante também considerar as influências que possivelmente esses sujeitos podem exercer uns sobre os outros. Essas influências têm sido, ao longo dos anos, uma das principais preocupações dos estudos comunicacionais funcionalistas e marxistas precisamente por ser um dos pontos cruciais através do qual eles puderam explorar a problemática da determinação que envolve o nexos mídia-indivíduo. Entretanto, por desconsiderarem, em maior ou menor medida, as estruturas que constituem os indivíduos e os orientam em suas práticas comunicacionais, estruturas essas que os inter-relacionam e que, por isso, possibilitam a própria emergência de uma comunicação entre eles, tais estudos ainda não conseguiram apreender plenamente nem as condições de possibilidade nem o modo como se dão as influências interindividuais na comunicação midiática. De um modo geral, eles tendem a permanecer na superfície do processo comunicacional, analisando a situação de interação comunicativa e os efeitos dos fluxos informacionais entre os sujeitos comunicantes. Destarte, como vimos no primeiro capítulo, alguns estudos apregoaram serem os *media* dotados de um grande poder de persuasão, o que os tornava capazes de influenciar profundamente os receptores de suas mensagens, determinando-lhes o comportamento. Em via contrária, outros estudos relativizaram a influência midiática sobre os receptores justamente porque percebiam esses sujeitos enquanto elementos ativos que, além de se apropriarem conscientemente dos produtos da mídia segundo seus próprios termos, podiam mesmo influenciar o próprio processo de produção midiática por meio de *feedback*.

As análises que empreendemos acerca da relação entre os processos de produção e de recepção da telenovela *Fina Estampa* trouxeram resultados que nos permitem realizar algumas reformulações e desfazer algumas dessas afirmações que vinham sendo feitas acerca das influências interindividuais que se dão no âmbito da comunicação midiática. Assim, uma primeira consideração a ser feita, com base em nossa pesquisa, é a seguinte: não é possível se compreender, a contento, as influências que os sujeitos comunicantes exercem uns sobre os outros se desconsiderarmos as estruturas sociais incorporadas por eles, durante variados

processos de socialização, e que definem suas visões de mundo, as quais os orientam em suas práticas comunicacionais e funcionam como um filtro que apurará qualquer informação que lhes chegue. Isso significa que todo e qualquer processo de influência que pode ocorrer entre sujeitos comunicantes está amplamente condicionado às percepções prévias desses sujeitos.

Como pudemos demonstrar através da análise do processo produtivo novelesco, as informações (*feedback*) que chegavam até o novelista Aguinaldo Silva, sobre o comportamento do público frente às suas narrativas, eram por ele interpretadas (filtradas) a partir de um complexo de percepções decorrente de suas experiências sociais pregressas. Sendo assim, qualquer modificação que, porventura, Aguinaldo veio a fazer em suas telenovelas, tendo em vista determinado comportamento da audiência, esteve profundamente condicionada pela forma como ele apreendeu esse comportamento à luz daquele complexo perceptivo. Foi o que vimos quando, por exemplo, Aguinaldo decidiu mudar os rumos do personagem Juvenal Antena, presente na telenovela *Duas Caras*, de modo a ajustá-lo melhor ao que ele compreendia como sendo os anseios do público com base nas percepções que tinha acerca da realidade desse público.

No que concerne ao processo receptivo novelesco, constatamos que a assimilação da telenovela *Fina Estampa* pelos telespectadores entrevistados se deu nos mesmos termos da assimilação do discurso do público pelo novelista Aguinaldo Silva: todas as leituras que os receptores fizeram acerca dos discursos presentes naquela telenovela foram orientadas pelas lógicas de percepção, sentimento e pensamento que eles haviam assimilado durante suas trajetórias nos mais variados espaços de socialização. Nesse sentido, relembremos alguns exemplos: o reajustamento social do personagem Leandro por meio do esporte foi interpretado por Laura com base nas percepções que ela adquiriu através de sua experiência profissional na área da Educação; o desejo da personagem Esther em ser mãe despertou os sentimentos maternos de Juliana e Sílvia, as quais vivenciavam, de maneira intensa, a maternidade em seu cotidiano familiar; a vergonha que o personagem Antenor sentia em pertencer à classe baixa mobilizou as percepções classistas de Diego, oriundo de uma família de classe alta que, devido a sérios problemas financeiros, perdeu seu elevado padrão de vida, etc.

De um modo geral, em nossas análises, não conseguimos verificar qualquer indício de redirecionamentos significativos nas visões de mundo dos produtores e receptores da telenovela *Fina Estampa* decorrentes da comunicação estabelecida entre eles. Na verdade o que se constatou foi que cada um dos sujeitos comunicantes tendeu *inconscientemente* a ajustar, às suas percepções já estabelecidas, o discurso que havia recebido do outro. Além

disso, como já tivemos oportunidade de expor, percebemos também que quando os sujeitos comunicantes se deparavam com discursos que se distanciavam demais de suas visões de mundo ou mesmo entravam em conflito com essas, eles tendiam a recusá-los. Lembremos alguns exemplos nesse sentido: as telespectadoras Lúcia e Maria recusaram a representação, desenvolvida na supracitada telenovela, acerca do misticismo, por ser essa uma realidade que entra em conflito com suas visões de mundo religiosas, constituídas através de suas experiências no âmbito de religiões de orientação cristã-protestante; o novelista Aguinaldo Silva, contrariando as demandas que lhe são feitas por certos grupos homossexuais, normalmente recusa-se a compor representações homoafetivas que estejam sempre enquadradas nos padrões heteronormativos, tendo em vista as percepções complexas sobre sexo, gênero e sexualidade que ele acabou desenvolvendo na convivência com ativistas do movimento homossexual brasileiro.

Essas constatações empíricas nos permitem afirmar que quando um discurso é produto de percepções ancoradas em estruturas sociais que não correspondem minimamente às estruturas dos universos sociais que estão na base das percepções dos sujeitos que o recebem, tal discurso não conseguirá produzir, sobre esses, nenhum efeito significativo. Com isso, distanciamo-nos tanto da ideia de que os *media* teriam irrestrita capacidade de manipular comportamentalmente os receptores – tão cara aos paradigmas comunicacionais que apregoam a supremacia da mídia sobre o indivíduo – quanto da concepção de os produtores realizam suas criações orientados menos por suas visões de mundo e mais pelas demandas provenientes do público e de outras instâncias – ideia essa implícita ou explicitamente defendida pelos paradigmas comunicacionais que se inclinam a ver o receptor enquanto o elemento determinante da comunicação midiática.

Se nossos dados tendem a inviabilizar a afirmação de que um sujeito, somente através de seu discurso, pode influenciar o comportamento de outro, de modo a orientá-lo num determinado sentido, independentemente das estruturas sociais em que esse outro esteja inserido, isso não significa que eles neguem a possibilidade de que existam influências entre os sujeitos comunicantes durante uma determinada comunicação. Eles apenas dão indícios de que essas influências se dão de outra forma. Ao imergirmos nas estruturas que possibilitaram e orientaram o processo comunicativo entre produtores e receptores da telenovela *Fina Estampa*, percebemos que as influências entre aqueles sujeitos se deram no sentido de *reforçar* 1) comportamentos já estabelecidos e 2) mudanças comportamentais em andamento.

O primeiro caso ocorre sempre que os sujeitos se deparam com discursos que são compatíveis estruturalmente com suas visões de mundo e que, por isso, tendem a reforçá-las.

Nesse sentido, podemos dizer, por exemplo, que as telespectadoras Laura e Sílvia encontraram nas personagens Griselda e Vilma representações que reforçaram suas percepções sobre a atual condição da mulher no mercado de trabalho. Já o segundo caso se verifica nos momentos em que os sujeitos estão passando por alguma mudança em suas visões de mundo, ocasionada por profundas transformações nas estruturas sociais em que se inserem, e os discursos que lhes chegam, de alguma maneira, interferem em tal mudança. Esse tipo de influência discursiva pôde ser vislumbrado, por exemplo, quando a telespectadora Lúcia, a qual passa por uma relativa instabilidade em seu posicionamento em relação à homossexualidade, encontrou na postura compreensiva e anuente da personagem Sueli frente à condição homossexual do seu filho, representação essa presente na telenovela *Insensato Coração*, um tipo de postura que ela própria gostaria de ter. Ou seja, trata-se de uma representação que tende a reforçar, mesmo que minimamente, certo processo de aceitação da homossexualidade pelo qual Lúcia vem, aos poucos, se encaminhado²²⁰. Com isso, podemos dizer que o discurso midiático não funcionou aí como causa necessária e suficiente de uma mudança comportamental, mas como um elemento que pode estimular ou incrementar tendências que se deram de outra maneira, a saber: a partir de mudanças estruturais na experiência cotidiana.

²²⁰ “A telenovela funciona como o *outro*, a referência na qual é possível espelhar-se, buscar modelos e parâmetros para conformar ações, escolhas e condutas” (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002, p. 192).

CONCLUSÃO

Ao término deste trabalho, podemos dizer que nossa tentativa de superar a dicotomia entre mídia e indivíduo, estabelecida pelas perspectivas tradicionais da comunicação, não foi uma tarefa fácil. Isso porque estávamos lidando com uma determinada maneira de pensar os processos comunicativos que, por já se mostrar profundamente arraigada no âmbito das análises comunicacionais, havia estabelecido as principais categorias de análise de tais processos, as quais estavam impregnadas de um substancialismo redutor que nos impedia de perceber a realidade da comunicação para além de um complexo fragmentado de elementos isolados. Dessa forma, para que aquela dicotomia pudesse ser desfeita, era fundamental ressignificar tais categorias, o que pressupôs, para utilizar os termos elisianos, um esforço peculiar de pensamento, tendo em vista que as dificuldades que tivemos de enfrentar provinham de hábitos mentais específicos que se achavam demasiadamente arraigados na consciência de cada um de nós.

Em última instância, esse processo de ressignificação de categorias nada mais foi do que um exercício de repensar a comunicação midiática a partir de um outro ponto de vista, a saber, a *perspectiva relacional*. Perspectiva essa que envolve dois conceitos basilares: *configuração* e *disposição*. O primeiro conceito nos permitiu compreender que a mídia, enquanto uma instituição social, não é um sistema plenamente autônomo que se encontra para além dos indivíduos. Na verdade, ela é o produto da rede de interdependências formada pelos indivíduos. Olhar para essas redes de interdependência nos levou também a constatar que os sujeitos comunicantes, outrora vistos enquanto elementos isolados nas posições de produtores e receptores, estavam estruturalmente conectados uns aos outros. No que concerne ao conceito de disposição, ele nos conduziu à percepção de que os esquemas práticos e perceptivos que os sujeitos mobilizam em seus comportamentos comunicacionais são decorrentes de suas experiências nos mais variados espaços de socialização. Sendo essas experiências vividas na condição de interdependência social, os esquemas práticos e perceptivos assimilados se mostram socialmente partilhados, possibilitando assim a mútua compreensão entre os sujeitos. Em suma, os conceitos de configuração e disposição nos permitiram alcançar as *relações estruturais* que possibilitam e orientam a comunicação entre indivíduos.

Através do estudo empírico acerca do processo comunicativo estabelecido entre produtores e receptores da telenovela *Fina Estampa* pudemos perceber, na prática, o enorme

alcance heurístico da perspectiva relacional no contexto de uma análise comunicacional. Num primeiro momento, quando analisamos a produção da referida telenovela, pudemos perceber que o processo produtivo, longe de ser uma atividade mecânica guiada por uma lógica sistêmica que se encontra para além dos produtores, está profundamente orientada pelas lógicas de percepção, pensamento e sentimento que esses profissionais adquiriram através de suas trajetórias experienciais. Consequentemente, aquela imagem de sujeitos alienados em relação ao produto de seu trabalho, tão cara às perspectivas tradicionais da comunicação, não foi verificada. Na verdade, o que encontramos foi produtores que, em seu trabalho criativo, deixavam, de modo mais ou menos inconsciente, suas marcas naquilo que produziam. E mais: por termos olhado para o processo produtivo novelesco buscando alcançar as redes de interdependência que o sustentavam, observamos que a separação funcional das atividades produtivas – concepção da sinopse, criação de figurinos, elaboração dos cenários, etc. – não significava, como pressupunha as perspectivas tradicionais, um distanciamento entre os profissionais envolvidos naquelas atividades. Além de termos constatado a existência de um diálogo criativo entre esses profissionais, notamos que havia, entre eles, certa partilha de referenciais, fruto de um conjunto de experiências em comum – em comum porque vividas na condição de interdependência social. Isso nos ajudou a perceber e compreender os elos que unem os sujeitos a despeito de qualquer divisão mecanicista do trabalho criativo.

Num segundo momento, ao observarmos, a partir da perspectiva relacional, o processo receptivo da telenovela *Fina Estampa*, alcançamos certos dados sobre a recepção midiática que, até então, eram relativamente descurados pelas perspectivas tradicionais da comunicação. Em primeiro lugar, verificamos que as leituras e interpretações que os telespectadores faziam acerca do texto novelesco eram totalmente orientadas por certas lógicas de percepção, pensamento e sentimento que eles haviam incorporado durante seus processos de socialização. Ou seja, em nenhum momento, o processo receptivo foi determinado por princípios que escapavam a realidade dos receptores, assim como acreditavam as perspectivas tradicionais. Em segundo lugar, por considerarmos o nível inconsciente dos processos receptivos, pudemos perceber o envolvimento marcadamente emocional dos telespectadores em relação aos personagens e situações novelescos. Nesse sentido, fomos além dos comportamentos puramente racionais tão enfatizados pelas perspectivas tradicionais, preocupadas unicamente com o nível consciente dos processos receptivos.

Por fim, buscando compreender as orientações do processo comunicativo estabelecido entre os produtores e receptores de *Fina Estampa*, verificamos que os acordos, desacordos e influências que se deram entre esses sujeitos dependiam diretamente da maneira como se

apresentavam as relações estruturais entre eles, ou seja, estavam diretamente associados aos arranjos entre as redes de interdependência das quais eles faziam parte: quanto maior a confluência entre suas redes de interdependência, maior o nível de concordância e influência entre os sujeitos comunicantes; quanto maior a divergência entre tais redes, mais intensas as discordâncias e menor o grau de influência entre esses sujeitos. Importa ressaltar que esse é um dado novo que nos leva a uma outra visão acerca das orientações da comunicação midiática, distinta daquelas apresentadas pelas perspectivas tradicionais. Tais perspectivas, por estarem presas à superfície da comunicação, ou seja, encerradas na conjuntura da situação de interação comunicativa e atentas somente aos efeitos dos fluxos informacionais entre os sujeitos, tendiam a perceber, de um modo geral, os encaminhamentos da comunicação estabelecida como sendo determinados ora pela irrestrita capacidade que o discurso midiático teria de orientar os comportamentos individuais ora pela atividade consciente do receptor seja em resistir ao discurso midiático seja em interferir, por meio de *feedback*, no seu processo produtivo. O que nossos dados demonstraram é que o fator determinante à orientação de uma comunicação não está na superfície da consciência, não está nas intenções conscientes dos sujeitos comunicantes quando buscam dominar e/ou resistir às ações uns dos outros, mas sim na ordem estrutural que aqueles sujeitos inconscientemente tendem a reproduzir em seus comportamentos comunicativos justamente por tê-la incorporado através de seus processos de socialização. Diante disso, é possível se afirmar, parafraseando Elias (1994), que é desta maneira que a comunicação avança, é desta maneira que a comunicação perfaz seu trajeto: de planos emergindo, mas não planejada; movida por propósitos, mas sem finalidade²²¹.

Um último ponto ainda deve ser considerado, apesar de não termos levado à fundo uma discussão sobre as relações de poder que atravessam os processos comunicativo-midiáticos, isso não significa que elas não tenham estado presentes em nossas análises. Todas as vezes que apontamos a maneira como os sujeitos se posicionavam hierarquicamente uns em relação aos outros, todas as vezes que indicamos os modos como os sujeitos reproduziam, através de seus comportamentos comunicativos, o ordenamento social no qual haviam se desenvolvido, estávamos tratando de relações de poder. Só por isso já é possível se constatar que a perspectiva relacional que adotamos não busca apreender as relações de poder que atravessam os processos comunicativos considerando unicamente os efeitos causados pelos fluxos comunicacionais sobre os sujeitos comunicantes, assim como o faziam as perspectivas tradicionais. O que a

²²¹ Originalmente, essa ideia se encontra da seguinte forma no texto elisiano: “é dessa maneira que a sociedade humana avança como um todo: é dessa maneira que toda a história da humanidade perfaz seu trajeto: de planos emergindo, mas não planejada, movida por propósitos, mas sem finalidade” (ELIAS, 1994, p. 59).

perspectiva relacional propõe é a imersão nas redes de interdependência social em que estão conectados os sujeitos comunicantes a fim de alcançar as relações de poder que nelas se desenvolvem e que estruturam as percepções, pensamentos e sentimentos que orientam esses sujeitos em seus comportamentos comunicativos. Dessa forma, os processos de dominação, resignação e resistência deixam de ser compreendidos como resultado de uma determinada comunicação, como acreditavam as perspectivas tradicionais, e passam a ser encarados enquanto produto da estrutura social que sustenta os processos comunicativos.

Por tudo que foi exposto, é possível se dizer que, em nosso trabalho, o que procuramos evidenciar, para utilizar uma expressão de Junqueira (2009), foram as *relações ocultas* que sustentam e orientam os processos comunicativo-midiáticos. Enfim, eis a palavra de ordem deste trabalho: *relação*.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In. COHN, Gabriel (org). *Comunicação e indústria cultural*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1975a, p. 287-295.
- ADORNO, Theodor. A televisão e os padrões da cultura de massa. In. ROSENBERG, Bernard; WHITE, David M (orgs.). *Cultura de massa: as artes populares nos Estados Unidos*. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 546-562.
- ADORNO, Theodor. Televisão, consciência e indústria cultural. In. COHN, Gabriel (org). *Comunicação e indústria cultural*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1975b, p. 346-354.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ALENCAR, Mauro. Como a história sai do papel e vira imagem. In. _____. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004, p. 68-87.
- ALEXANDER, Jeffrey. O novo movimento teórico. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 2, n. 4, jun. 1987.
- ALTHUSSER, Louis. *A favor de Marx*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- ANVISA. 5º Relatório do Sistema Nacional de Produção de Embriões - SisEmbrio. Brasília, 2012.
- ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. In. _____. *Aristóteles: Metafísica; Ética a Nicômaco; Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 47-236. (Coleção Os Pensadores)
- BARROS FILHO, Clóvis de; MARTINO, Luís Mauro S. *O habitus na comunicação*. São Paulo: Paulus, 2003.
- BERNARDO, André; LOPES, Cintia. *A seguir, cenas do próximo capítulo: as histórias que ninguém contou dos 10 maiores autores de telenovela do Brasil*. São Paulo: Panda Books, 2009, p. 34.
- BERTALANFFY, Ludwig von. *Teoria geral dos sistemas: fundamento, desenvolvimento e aplicações*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. São Paulo: Paulus, 1990. Edição Pastoral.
- BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas linguísticas. In. ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983a, p. 156-183 (Grandes cientistas sociais, 39).
- BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. In. ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983b, p. 46-81 (Grandes cientistas sociais, 39).
- BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalianas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *O senso prático*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 11. ed. Campinas: Papirus, 2011.
- BOURDIEU, Pierre; SAYAD, Abdelmalek. A dominação colonial e o saber cultural. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 26, p. 41-60, jun. 2006.

- CAMBIAGHI, Arnaldo Schizzi; CASTELLOTTI, Daniella Spilborghs. Congelamento de óvulos. **Revista Feminina**, Rio de Janeiro, v. 35, n. 1, jan. 2007, p. 11-14
- DEFLEUR, Melvin; BALL-ROKEACH, Sandra. *Teorias da comunicação de massa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993
- DENTILLO, Daniel Blasioli. Cresce demanda por tratamento de infertilidade, mas o acesso é ainda caro e seletivo. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 64, n. 4, out./dez. 2012. Disponível em <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252012000400005&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em 11 jul. 2014
- DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In. BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge (Org.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2006.
- DURKHEIM, Émile. *L'évolution pédagogique en France* - Tome I: Des origines à la renaissance. Paris: Alcan, 1938.
- DURKHEIM, Émile. *Da divisão do trabalho social*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- ELIAS, Norbert. *Escritos & Ensaios 1: Estado, processo, opinião pública*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ELIAS, Norbert. *Introdução à sociologia*. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador – Volume 1: uma história dos costumes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2011.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador – Volume 2: formação do estado e civilização* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- FEARING, Franklin. A comunicação humana. In. COHN, Gabriel (org). *Comunicação e indústria cultural*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1975, p. 56-82.
- FREITAG, Barbara. *A teoria crítica: ontem e hoje*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004
- FREYRE, Gilberto. O pai e o filho. In. _____. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 16. ed. São Paulo: Global, 2006, p. 176-205.
- GIDDENS, Anthony. *A constituição da sociedade*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Unesp, 1993.
- GOMES, Itania. *Efeito e recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media*. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.
- GRAMSCI, Antonio. *Selections from the prison notebooks*. New York: International, 1971.
- GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980
- HADDAD FILHO, Jorge. Por que há insucesso na fertilização in vitro? In. Blog SPDM (Associação Paulista para o Desenvolvimento da Medicina). São Paulo, 11 set. 2013. Disponível em: <<http://www.spdm.org.br/blog/por-que-ha-insucesso-na-fertilizacao-in-vitro/>>. Acesso em: 13 jul. 2014.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

- HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003a, p. 365-381.
- HALL, Stuart. Reflexões sobre o modelo de Codificação/Decodificação: uma entrevista com Stuart Hall. In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003b, p. 333-364.
- JACKS, Nilda; ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. *Comunicação & Recepção*. São Paulo: Hacker, 2005.
- JOWETT, Garth S.; O'DONNELL, Victoria. *Propaganda and Persuasion*. 5. ed. Thousand Oaks: SAGE, 2012.
- JUNQUEIRA, Lília. *Desigualdades sociais e telenovelas: relações ocultas entre ficção e reconhecimento*. São Paulo: Annablume, 2009.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: O que é “Esclarecimento”? (*Aufklärung*). In: _____. *Textos seletos*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 63-71.
- KATZ, Elihu. Communications research since Lazarsfeld. **Public Opinion Quarterly**, Oxford, v. 51, n.4, Part 2: Supplement - 50th Anniversary Issue, p. S25-S45, 1987.
- KATZ, Elihu. Mass communications research and the study of popular culture: an editorial note on a possible future for this journal. **Studies in Public Communication**, Chicago, v. 2, p. 1-6, 1959.
- KATZ, Elihu. O estudo da comunicação e a imagem da sociedade. In: COHN, Gabriel (org). *Comunicação e indústria cultural*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1975, p. 155-161.
- KATZ, Elihu. The two-step flow of communication: an up-to-date report on an hypothesis. **Public Opinion Quarterly**, Oxford, v. 21, n. 1, p. 61-78, 1957.
- KATZ, Elihu; BLUMLER, Jay; GUREVITCH, Michael. Usos y gratificaciones de la comunicación de masas. In: MORAGAS y SPÁ, Miquel de (org.). *Sociología de la comunicación de masas II: estructura, funciones y efectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985, p. 127-171.
- KATZ, Elihu; GUREVITCH Michael; HAAS, Hadassah. On the use of the mass media for important things. **American Sociological Review**, Chicago, v. 38, p. 164-181, abr. 1973.
- LAHIRE, Bernard. *A cultura dos indivíduos*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- LAHIRE, Bernard. *Homem plural: os determinantes da ação*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- LAHIRE, Bernard. Patrimônios individuais de disposições: Para uma sociologia à escala individual. **Sociologia, Problemas e Práticas**, Lisboa, n. 49, p. 11-42, set./dez. 2005.
- LAHIRE, Bernard. Por uma sociologia disposicionalista e contextualista da ação. In: JUNQUEIRA, Lília. *Cultura e classes sociais na perspectiva disposicionalista*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010, p. 17-36.
- LAHIRE, Bernard. *Retratos sociológicos: disposições e variações individuais*. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- LAHIRE, Bernard. *Sucesso escolar nos meios populares: as razões do improvável*. São Paulo: Ática, 1997.

- LASSWELL, Harold D. A estrutura e a função da comunicação na sociedade. In. COHN, Gabriel (org). *Comunicação e indústria cultural*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1975, p. 105-117.
- LAZARSFELD, Paul F.; MERTON, Robert K. Comunicação de massa, gosto popular e ação social organizada. In. COHN, Gabriel (org). *Comunicação e indústria cultural*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1975, p. 230-253.
- LAZARSFELD, Paul. *Radio and the printed page: an introduction to the study of radio and its role in the communication of ideas*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1940.
- LAZARSFELD, Paul. Remarks on Administrative and Critical Communications Research. **Studies in Philosophy and Social Science**, New York, v. 9, p. 2-16, 1941.
- LE BON, Gustave. *Psicologia das multidões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- LOPES, Maria Immacolata V.; BORELLI, Silvia Helena; RESENDE, Vera. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus, 2002.
- LOPES, Maria Immacolata V.; OROZCO, Gómez (coord). *Memória social e ficção televisiva em países ibero-americanos: anuário Obitel 2013*. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- MADALOZZO, Regina. *Mulheres: um diagnóstico da participação feminina na economia brasileira*. São Paulo: Walmart Brasil, 2011. Disponível em: <<http://www.walmartbrasil.com.br/sustentabilidade/relatorios-e-cases/>>. Acesso em: 11 jul. 2014.
- MAIGRET, Éric. *Sociologia da comunicação e das mídias*. São Paulo: Senac, 2010.
- MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 5. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana. **Dialogos de la Comunicación**, Lima, n. 17, jun. 1987, p. 46-59.
- MARTÍN-BARBERO, Martín. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In. SOUSA, Mauro Wilton de (org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 39-68.
- MARX, Karl. Introdução. In. _____. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 37-64.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MARX, Melvin H.; HILLIX, William A. *Sistemas e teorias em psicologia*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- MEMÓRIA GLOBO. *Autores: histórias da teledramaturgia – Livro 1*. São Paulo: Globo, 2008.
- MEMÓRIA GLOBO. Como são feitas as novelas e minisséries. In. _____. *Guia ilustrado TV Globo: Novelas e minisséries*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010, p. 7-31.
- MEMÓRIA GLOBO. *Dicionário da TV Globo*, v. 1: programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- MEMÓRIA GLOBO. *Entre tramas, rendas e fuxicos*. São Paulo: Globo, 2007.

- MERTON, Robert K. *Sociologia: teoria e estrutura*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MINA, Andréia Mendes de Souza. Pentecostalismo e alteridade: a demonização do outro no discurso da Assembléia de Deus. **Revista Esboços**, v. 11, n. 11, p. 83-92, 2004.
- MONTANDON, Cléopâtre. As práticas educativas parentais e a experiência das crianças. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 26, n. 91, p. 485-507, maio/ago. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v26n91/a10v2691.pdf>>. Acesso em: 26 out. 2012.
- NATIVIDADE, Marcelo Tavares; OLIVEIRA, Leandro de. Algumas tendências recentes nos discursos evangélico e católico sobre a homossexualidade. **Sexualidade, Gênero e Sociedade**, ano XI, n. 22, p. 1-5, dez. 2004. Disponível em: <<http://www.clam.org.br/pdf/n22.pdf>>. Acesso em: 26 out. 2012.
- NEGRÃO, Walter. O processo de criação da telenovela. In: LOPES, Maria Immacolata V. (org.). *Telenovela: Internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004, p. 205-221.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto. **O Diabo no imaginário cristão**. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.
- OGURI, Lúcia Maria B.; CHAUVEL, Marie Agnes; SUAREZ, Maribel C. O processo de criação das telenovelas. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 38-48, jan./mar. 2009.
- ORO, Ivo Pedro. *O outro é o demônio: uma análise sociológica do fundamentalismo*. São Paulo: Paulus, 1996.
- OROZCO, Guillermo. *Televisión y audiências: un enfoque cualitativo*. Madrid: Ediciones de La Torre, 1996.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A rebelião das massas*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- 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*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PARSONS, Talcott. O conceito de sistema social. In: CARDOSO, Fernando Henrique; IANNI, Octávio. *Homem e sociedade: leituras básicas de sociologia geral*. 12. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1980, p. 47-55.
- PAVLOV, Ivan P. *Reflexos condicionados e inibições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972.
- RICHARDSON, Roberto Jarry. *Pesquisa social: métodos e técnicas*. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2009.
- RILEY Jr., John W.; RILEY, Matilde W. A comunicação de massa e o sistema social. In: COHN, Gabriel (org). *Comunicação e indústria cultural*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1975, p. 118-154.
- RÜDIGER, Francisco. A Escola de Frankfurt. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera V. (orgs.). *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 131-150.
- SHANNON, Claude L.; WEAVER, Warren. *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of Illinois Press, 1949.
- SILVA, Aguinaldo. Eu já fui “rainha da primavera”!. In: _____. *Deu no blogão: crônicas*. Rio de Janeiro: Blogbooks, 2009.
- SILVA, Aguinaldo. *Lábios que beije: o romance da lapa*. São Paulo: Siciliano, 1992.

- SKINNER, Burrhus Frederic. *Ciência e comportamento humano*. 11. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- SKINNER, Burrhus. *Sobre o behaviorismo*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- TÁVOLA, Artur da. *A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo*. São Paulo: Globo, 1996.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- TÖNNIES, Ferdinand. *Comunidad y sociedad*. Buenos Aires: Losada, 1947.
- WATSON, John B. *El conductivismo*. Buenos Aires: Paidós, 1945.
- WEAVER, Warren. A teoria matemática da comunicação. In: COHN, Gabriel (org). *Comunicação e indústria cultural*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1975, p. 25-37.
- WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva – Volume I*. 4. ed. Brasília: UnB, 2000.
- WIENER, Norbert. *Cibernética e sociedade: o uso humano de seres humanos*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1968.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.
- WOLF, Mauro. Da sociologia dos emissores ao *newsmaking*. In: _____. *Teorias das comunicações de massa*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 181-269.
- WOLF, Mauro. *Teorias das comunicações de massa*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Site oficial de Fina Estampa

(**Fina Estampa**. Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa>>)

AMADURECIDA, Amália adota blazers e casaquinhos para o guarda-roupa. Estilo. **Fina Estampa**. 01 jan. 2012. Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa/Estilo/noticia/2012/01/amadurecida-amalia-adota-blazers-e-casaquinhos-para-o-guarda-roupa.html>>. Acesso em: 31 out. 2012.

BETH Filipecki destaca o colorido e a modernidade no figurino de Fina Estampa. Estilo. **Fina Estampa**. 12 ago. 2011. Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa/Estilo/noticia/2011/08/beth-filipecki-destaca-o-colorido-e-modernidade-no-figurino-de-fina-estampa.html>>. Acesso em: 31 out. 2012.

DALTON Vigh põe a mão na massa para interpretar René Velmont. Bastidores. **Fina Estampa**. 11 ago. 2011. Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa/Bastidores/noticia/2011/08/dalton-vingh-poe-mao-na-massa-para-interpretar-rene-velmont.html>>. Acesso em: 30 out. 2012.

ESTILO clássico de René alia simplicidade e conforto. Estilo. **Fina Estampa**. 10 jan. 2012. Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa/Estilo/noticia/2012/01/estilo-classico-de-rene-alia-simplicidade-e-conforto.html>>. Acesso em: 31 out. 2012.

FÃ de MMA, Rodrigo Simas comenta fase de Leandro como lutador. Bastidores. **Fina Estampa**. 14 jan. 2012. Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa/Bastidores/noticia/2012/01/fa-de-mma-rodrigo-simas-comenta-fase-de-leandro-como-lutador.html>>. Acesso em: 30 out. 2012.

LÍLIA Cabral revela o que tem em comum com Griselda: “Não abaixo a cabeça”. Bastidores. **Fina Estampa**. 15 dez. 2011. Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa/Bastidores/noticia/2011/12/lilia-cabral-revela-o-que-tem-em-comum-com-griselda-nao-abaixo-cabeca.html>>. Acesso em: 26 out. 2012.

RODRIGO Simas sua a camisa em treinamento de MMA. Bastidores. **Fina Estampa**. 20 jan. 2012. Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa/Bastidores/noticia/2012/01/rodrigo-simas-sua-camisa-em-treinamento-de-mma.html>>. Acesso em: 30 out. 2012.

SOPHIE Charlotte abre o guarda-roupa de Amália e mostra detalhes do figurino. Estilo. **Fina Estampa**. 06 nov. 2011. Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa/Estilo/noticia/2011/11/sophie-charlotte-abre-o-guarda-roupa-de-amalia-e-mostra-detalhes-do-figurino.html>>. Acesso em: 31 out. 2012.

TEREZA Cristina esbanja glamour com seus robes e camisolas de seda. Estilo. **Fina Estampa**. 10 nov. 2011. Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa/Estilo/noticia/2011/11/tereza-cristina-esbanja-glamour-com-seus-robes-e-camisolas-de-seda.html>>. Acesso em: 31 out. 2012.

Site oficial de Aguinaldo Silva

(**Aguinaldo Silva Digital**. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br>>)

Aguinaldo Silva Digital. 05 out. 2011. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=3770>>. Acesso em: 26 out. 2012.

Aguinaldo Silva Digital. 06 jun. 2011. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=2991>>. Acesso em: 25 out. 2012.

Aguinaldo Silva Digital. 06 maio 2011. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=2846>>. Acesso em: 24 dez. 2012

Aguinaldo Silva Digital. 11 set. 2011. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=3660>>. Acesso em: 25 out. 2012.

Aguinaldo Silva Digital. 17 jun. 2011. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=3063>>. Acesso em: 25 out. 2012.

Aguinaldo Silva Digital. 21 fev. 2011. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=2375>>. Acesso em: 24 out. 2012

Aguinaldo Silva Digital. 23 set. 2011. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=3722>>. Acesso em: 25 out. 2012.

Aguinaldo Silva Digital. 26 fev. 2012. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=4328>>. Acesso em: 29 out. 2012

ENTREVISTA com Lília Cabral. Entrevistas Exclusivas. **Aguinaldo Silva Digital**. 19 ago. 2011. Vídeo online (15min33), son., color., arquivo mp4. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=3508>>. Acesso em: 25 out. 2012.

ENTREVISTA com Marcelo Serrado. In. Entrevistas Exclusivas. **Aguinaldo Silva Digital**. 02 dez. 2011. Vídeo online (31min53), son., color., arquivo mp4. Disponível em: <<http://www.aguinaldosilvadigital.com.br/2010/?p=4069>>. Acesso em: 26 out. 2012.

Site Memória Globo

(**Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/>>)

Galeria de personagens. O Rei do Gado. Novelas. Entretenimento. Programas. **Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-rei-do-gado/galeria-de-personagens.htm>>. Acesso em: 13 ago. 2012.

Insensato Coração. Novelas. Entretenimento. Programas. **Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/insensato-coracao.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2014

O Outro. Novelas. Entretenimento. Programas. **Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-outro.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

Suave Veneno. Novelas. Entretenimento. Programas. **Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/suave-veneno.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

Vereda Tropical. Novelas. Entretenimento. Programas. **Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/vereda-tropical.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

Capítulos de Fina Estampa

(**Fina Estampa**. Aguinaldo Silva. Rio de Janeiro: TV Globo, 22 ago. 2011 a 23 mar. 2012, 185 cap.)

Fina Estampa. Aguinaldo Silva. Rio de Janeiro: TV Globo, 23 set. 2011, cap. 29.

Fina Estampa. Aguinaldo Silva. Rio de Janeiro: TV Globo, 24 set. 2011, cap. 30.

Fina Estampa. Aguinaldo Silva. Rio de Janeiro: TV Globo, 26 set. 2011, cap. 31.

Fina Estampa. Aguinaldo Silva. Rio de Janeiro: TV Globo, 26 dez. 2011, cap. 109.

Fina Estampa. Aguinaldo Silva. Rio de Janeiro: TV Globo, 27 dez. 2011, cap. 110.

Documentos sobre Fina Estampa

FINA Estampa: equipe da novela se encontra em reunião descontraída. Novelas. Novidades. **Rede Globo**. 03 jun. 2011. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/novidades/novelas/>>

Press Kit – Fina Estampa. Central Globo de Comunicação (CGCOM), 2011.

Revista de Decoração: as salas das novelas. Central Globo de Comunicação (CGCOM), 2011. Disponível em: <http://especial.revista.redeglobo.globo.com/decoracao/salas_das_novelas/>. Acesso em: 04 abr. 2012.

Revista Fina Estampa. Central Globo de Comunicação (CGCOM), 2011. Disponível em: <http://especial.revista.redeglobo.globo.com/fina_estampa/>. Acesso em: 04 abr. 2012. <http://especial.revista.redeglobo.globo.com/fina_estampa/2011/06/equipe-da-proxima-novela-das-nove-se-encontra-em-reuniao-descontraida.html>. Acesso em: 03 jun. 2011.

Sites e periódicos variados

CIMINO, James. “Minhas heroínas não são patricinhas fúteis, são mães coragem”, diz Aguinaldo Silva. *Fina Estampa*. Televisão e Novelas. Entretenimento. **Uol**. 06 set. 2011. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/novelas/fina-estampa/2011/09/06/minhas-heroinas-nao-sao-patricinhas-futeis-sao-maes-coragem-diz-aguinaldo-silva-sobre-griselda.htm>>. Acesso em: 06 set. 2011.

FERTILIZAÇÃO in vitro já gerou 5 milhões de bebês. **O Dia Online**, Rio de Janeiro, 27 jul. 2012. Ciência e Saúde. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/portal/cienciaesaude/fertilizacao-in-vitro-ja-gerou-5-milhoes-de-bebes-1.468072>>. Acesso em: 11 jul. 2014.

FIGURINO. **Beth Filipecki: Figurino & Arte para Teatro, Cinema e TV**. Disponível em: <<http://bethfilipecki.blogspot.com.br/p/minisseries.html>>. Acesso em: 04 dez. 2012.

FOCO Máximo com Aguinaldo Silva. **TV Foco**. 25 jul. 2012. Disponível em: <<http://tvfoco.pop.com.br/audiencia/foco-maximo-com-aguinaldo-silva/>>. Acesso em: 04 dez. 2012.

MEIER, Bruno. A heroína dos novos tempos. **Veja**, n. 46, ed. 2243, 16 nov. 2011, p. 146-153.

SOUTO, Luiza. Novela vai discutir fertilização in vitro. **Folha de São Paulo Online**. São Paulo, 07 ago. 2011. Folha Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708201123.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

Vídeos de fontes variadas

ENTREVISTA com Aguinaldo Silva. **Roda Viva**. São Paulo: TV Cultura, 12 mar. 2012. Vídeo online – 4 blocos (total 1h21min), son., color., arquivo mp4. Disponível em: <<http://tvcultura.cmais.com.br/rodaviva/aguinaldo-silva-1>>. Acesso em 14 mar. 2014.

ENTREVISTA com Eduardo Nassife. **Bonde Carioca**. Rio de Janeiro. Out. 2012. Vídeo online (57min37), son., color., arquivo flv. Disponível em: <www.bondecarioca.com.br/2012/10/entrevista-com-eduardo-nassife.html>. Acesso em: 04 jan. 2014.

ENTREVISTA com Marcelo Serrado. **Mais Você**. Rio de Janeiro: TV Globo, 18 nov. 2011. Vídeo (1h11min), son., color., arquivo mp4.

Legislação citada

BRASIL. ADI 4.277. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/geral/verPdfPaginado.asp?id=400547&tipo=TP&descricao=ADI%2F4277>>. Acesso em: 22 jun. 2014

BRASIL. ADPF 132. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/geral/verPdfPaginado.asp?id=433816&tipo=TP&descricao=ADPF%2F132>>. Acesso em: 22 jun. 2014.

BRASIL. ADPF nº 54. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/peticaoInicial/verPeticaoInicial.asp?base=ADPF&s1=54&processo=54>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

BRASIL. Decreto n. 7.655, de 23 de dezembro de 2011. Regulamenta a Lei no 12.382, de 25 de fevereiro de 2011, que dispõe sobre o valor do salário mínimo e a sua política de valorização de longo prazo. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Decreto/D7655.htm>. Acesso em: 11 jul. 2014.

BRASIL. Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. Código Penal. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del2848compilado.htm>. Acesso em: 11 mar. 2014.

BRASIL. Lei n. 11.340, de 7 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm>. Acesso em: 11 jul. 2014.

BRASIL. Portaria nº 1.220, de 11 de julho de 2007. Regulamenta o processo de classificação indicativa de obras audiovisuais destinadas à televisão e congêneres. Disponível em: <<http://portal.mj.gov.br/data/Pages/MJ6BC270E8ITEMID66914BCA346A4350800CB04EBF2D6BD7PTBRNN.htm>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

BRASIL. Projeto de Lei da Câmara n. 122, de 2006. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/atividade/materia/getPDF.asp?t=45607&tp=1>>. Acesso em: 21 jun. 2014.

APÊNDICE A

Roteiro de Observação²²² (Produção novelesca)

Objetivo: Investigar as condições e às práticas que regem a realização de uma telenovela, estando atento para os modos como as percepções, pensamentos e sentimentos dos produtores interferem em seus processos produtivos.

1. Identificar as variadas *etapas do processo produtivo de uma telenovela*, acentuando os momentos de criação;
2. Verificar a forma como se dão as *interações entre os profissionais* envolvidos no processo criativo de uma telenovela;
3. Estar atento às *hierarquias* que possivelmente possam existir no processo de produção novelesca. Nesse sentido, identificar aqueles profissionais cujas ideias influenciam, decisivamente, os rumos de uma telenovela;
4. Sondar se os profissionais do setor de criação gozam, em alguma medida, de *autonomia criativa*;
5. Investigar o processo de criação da *sinopse* e dos *roteiros*, buscando alcançar os modos como as percepções dos *autores* orientam seu processo criativo;
6. Investigar o processo de composição dos *figurinos*, buscando alcançar os modos como as percepções dos *figurinistas* orientam seu processo criativo;
7. Investigar o processo de composição da *cenografia*, buscando alcançar os modos como as percepções dos *cenógrafos* orientam seu processo criativo;
8. Investigar o processo de composição dos *personagens*, buscando alcançar os modos como as percepções dos *atores* orientam seu processo criativo;
9. Verificar em que sentido se dá a *interferência do público* sobre os encaminhamentos de uma telenovela.

²²² Esse roteiro também orientou nossas perguntas à profissional de relações públicas que nos acompanhou durante a visitação à Central Globo de Produção.

APÊNDICE B

Roteiro 1 – Entrevista com telespectadores (Recepção novelesca)

Objetivo: identificar os aspectos do enredo da telenovela *Fina Estampa* que mais têm despertado a atenção dos telespectadores.

1. Faz muito tempo que você é um(a) telespectador(a) assíduo(a) de telenovelas?
2. Com que frequência você assiste telenovela?
3. O que te impulsionou a assistir a telenovela *Fina Estampa*? Durante as chamadas, quais os aspectos dessa narrativa que te despertaram o interesse de imediato?
4. Durante o desenrolar do enredo dessa telenovela, quais os pontos que mais têm chamado a sua atenção? Por quê?
5. Quais os personagens que você mais e menos gosta? Por quê?
6. Você se identifica com algum deles? Por quê?
7. Há alguém que você conheça que te lembre algum desses personagens? Comente sobre isso.
8. Quais as situações, apresentadas até agora no enredo novelesco, que mais despertaram a sua atenção? Por quê?
9. Por acaso, você ou alguém de sua família ou algum conhecido seu já passou por situação parecida? Como você e/ou essas pessoas reagiram diante dessas situações?
10. Quais os aspectos do enredo de *Fina Estampa* que mais têm te desagradado e/ou levado sua atenção a dispersar? Por quê?

APÊNDICE C

Roteiro 2 – Entrevista com telespectadores (Recepção novelesca)

Objetivo: buscar alcançar as percepções, pensamentos e sentimentos dos telespectadores em relação aos aspectos do enredo da telenovela *Fina Estampa* que mais lhes despertaram a atenção.

1. Verificar como os telespectadores percebem as seguintes *relações pais-filhos*:
 - Griselda (mãe) – Quinzé/ Antenor/ Maria Amália (filhos)
 - Celeste e Baltazar (pais) – Solange (filha)
 - Dagmar (mãe) – Leandro e Leonardo (filhos)
 - Tereza Cristina e René (pais) – Patrícia e René Jr. (filhos)
2. Verificar como os telespectadores percebem as seguintes *relações de casais*:
 - Griselda e René;
 - Dagmar e Quinzé;
 - Esther e Paulo;
 - Tereza Cristina e René;
 - Celeste e Baltazar;
3. Verificar como os telespectadores percebem a *ascensão social* da personagem Griselda.
4. Verificar como os telespectadores percebem a situação de *violência doméstica* envolvendo os personagens Celeste e Baltazar.
5. Verificar como os telespectadores avaliam o comportamento da personagem Solange, a qual tem deixado os *estudos formais* em segundo plano para se dedicar a carreira de cantora de *funk*?
6. Verificar como os telespectadores percebem o *misticismo* que envolve as personagens Dona Zilá e Luana.
7. Verificar o que os telespectadores pensam acerca do *exercício profissional* das personagens Griselda e Vilma, as quais desempenham funções que outrora eram predominantemente da alçada masculina.
8. Verificar como os telespectadores percebem o interesse da personagem Esther em alcançar a maternidade por via da *fertilização in vitro*.
9. Verificar como os telespectadores avaliam o comportamento do personagem Antenor, o qual propôs à namorada Patrícia que ela *abortasse* o filho que eles estavam esperando.
10. Verificar o que os telespectadores pensam acerca do tipo de criação mais *autoritária* que a personagem Celina destina ao seu neto Pedro Jorge.
11. Verificar como os telespectadores percebem o personagem Crodoaldo e o que eles pensam acerca de sua *condição homossexual*.
12. Verificar como os telespectadores percebem a *disputa pela guarda* de uma criança gerada via fertilização *in vitro* entre as personagens Esther e Beatriz – respectivamente, donatária e doadora do óvulo que gerou aquela criança.

APÊNDICE D

Roteiro 3 – Entrevista com telespectadores (Recepção novelesca)

Objetivo: procurar alcançar as bases sociais das lógicas de percepção, pensamento e sentimento que orientaram os comportamentos dos telespectadores frente a alguns aspectos da telenovela *Fina Estampa* que lhes despertaram a atenção.

1. Investigar como as *relações amorosas* se apresentam no dia a dia dos telespectadores e como esses as percebem.
2. Investigar como os telespectadores vivenciam e percebem as *diferenças de gênero* em seu cotidiano.
3. Investigar as experiências diretas e/ou indiretas que os telespectadores possam ter tido com a questão da *violência doméstica e familiar contra a mulher* e, nesse sentido, observar seus posicionamentos, percepções e sentimentos acerca dessa problemática
4. Investigar como as *relações entre pais e filhos* se apresentam no dia a dia dos telespectadores e como esses as percebem.
5. Investigar as experiências familiares dos telespectadores de modo a verificar como se estruturam as *hierarquias* no âmbito de suas famílias e como eles as percebem.
6. Investigar as experiências escolares dos telespectadores, buscando perceber como se dá a relação deles com o *ensino formal*.
7. Investigar as experiências diretas e/ou indiretas que os telespectadores possam ter tido com a questão do *aborto* e, nesse sentido, observar seus pensamentos, percepções e sentimentos acerca dessa problemática.
8. Investigar as experiências sociais dos telespectadores que estão na base de seus conhecimentos, percepções e sentimentos acerca da *fertilização in vitro*.
9. Investigar se os telespectadores têm contato com homossexuais em seu cotidiano e como se relacionam com esses, buscando alcançar as bases experiências que sustentam seus pensamentos, percepções e sentimentos acerca da *homossexualidade*.
10. Investigar as *crenças religiosas* dos telespectadores e como esses as vivenciam em seu cotidiano.
11. Investigar as *condições socioeconômicas* nas quais vivem/viveram os telespectadores.

APÊNDICE E

Questionário Sociocultural (Recepção novelesca)**I. IDENTIFICAÇÃO GERAL**

1. **Data de nascimento:** ____/____/____
2. **Sexo:** () Masculino () Feminino
3. **Orientação sexual:** () Heterossexual () Homossexual () Bissexual
4. **Qual a sua naturalidade?** _____
5. **Você morou até que idade nessa região? (somente em caso de mudança)** _____
6. **Qual seu estado civil?**
 () Casado(a). Há quanto tempo? _____. Qual a idade do seu cônjuge? _____
 () Relacionamento Estável. Há quanto tempo? _____. Qual a idade do(a) parceiro(a)? _____
 () Solteiro(a). Tem namorado(a)? () Não () Sim. Qual a idade dele(a)? _____
 () Divorciado(a). Há quanto tempo? _____. Qual a idade do(a) ex? _____
 () Viúvo(a). Há quanto tempo? _____. Com que idade seu cônjuge faleceu? _____
7. **Quantas vezes você já foi casado(a) e/ou manteve relacionamentos estáveis (contando com sua atual relação)?** _____
8. **Você tem filhos?**
 () Não
 () Sim. Quantos? _____. Especifique:
 (por ordem decrescente de idade)
 - Filho 1 – M () F (). Idade: _____
 - Filho 2 – M () F (). Idade: _____
 - Filho 3 – M () F (). Idade: _____

II. FAMÍLIA

9. **Sua família nuclear é composta por quantos membros (contando com você)?** _____
10. **Você mantém contato frequente com sua família extensa?** () Não () Sim
11. **Qual a idade dos seguintes membros de sua família:**
 - Pai: _____.
 (Se já falecido, especifique a idade que tinha ao falecer e o ano do óbito: ____/____).
 - Mãe: _____.
 (Se já falecida, especifique a idade que tinha ao falecer e o ano do óbito: ____/____).
 (Irmãos por ordem decrescente de idade) (Especifique o sexo)
 - Irmão 1 – M () F (): _____.
 (Se já falecido, especifique a idade que tinha ao falecer e o ano do óbito: ____/____).
 - Irmão 2 – M () F (): _____.
 (Se já falecido, especifique a idade que tinha ao falecer e o ano do óbito: ____/____).
 - Irmão 3 – M () F (): _____.
 (Se já falecido, especifique a idade que tinha ao falecer e o ano do óbito: ____/____).
12. **Qual o nível de contato que você mantém/manteve com seus avôs?**
 - Paternos: () Alto () Médio () Baixo () Nenhum
 - Maternos: () Alto () Médio () Baixo () Nenhum
13. **Atualmente, você mora com sua família?**
 () Não
 () Sim. Com quem? (Especifique os sujeitos pelo grau de parentesco): _____
14. **Tem algum homossexual em sua família?**
 () Não
 () Sim. Quantos? _____. Qual o grau de parentesco? Especifique se você tem certeza ou apenas suspeita em relação à sexualidade desse(s) sujeito(s).
 - Sujeito 1 - M () F (): _____. () C () S
 - Sujeito 2 - M () F (): _____. () C () S
 - Sujeito 3 - M () F (): _____. () C () S

III. EDUCAÇÃO

15. Com que idade você começou a estudar? _____

16. Qual o seu grau de escolaridade?

() Sem escolaridade

() Educação pré-escolar

() Fundamental incompleto. () Em andamento

() Fundamental completo

() Médio incompleto. () Em andamento. Especifique o curso se for técnico: _____

() Médio completo. Especifique o curso se for técnico: _____

() Superior incompleto. () Em andamento. Curso: _____

() Superior completo. Curso: _____

() Pós-graduação:

- Especialização: () Completo () Em andamento () Incompleto. Curso: _____

- Mestrado: () Completo () Em andamento () Incompleto. Curso: _____

- Doutorado: () Completo () Em andamento () Incompleto. Curso: _____

- Pós-doutorado: () Completo () Em andamento () Incompleto. Área: _____

17. Qual o grau de escolaridade dos seus pais? (responder com base na classificação da questão 16)

- Mãe: _____

- Pai: _____

18. Qual o grau de escolaridade dos seus irmãos (caso tenha)? (responder com base na classificação da questão 16)

(por ordem decrescente de idade)

- Irmão 1: _____

- Irmão 2: _____

- Irmão 3: _____

19. Qual o grau de escolaridade do cônjuge/parceiro(a) (caso tenha)? (responder com base na classificação da questão 16) _____

20. Qual o grau de escolaridade dos seus filhos (caso tenha)? (responder com base na classificação da questão 16)

(por ordem decrescente de idade)

- Filho 1: _____

- Filho 2: _____

- Filho 3: _____

IV. TRABALHO

21. Qual a profissão de seu pai? _____

22. Qual a profissão de sua mãe? _____

23. Qual a profissão de seus irmãos (caso tenha)?

(por ordem decrescente de idade)

- Irmão 1: _____

- Irmão 2: _____

- Irmão 3: _____

24. Qual a sua profissão? _____

25. Qual a profissão do seu cônjuge (caso tenha)? _____

26. Qual a profissão de seus filhos (caso tenha)?

(por ordem decrescente de idade)

- Filho 1: _____

- Filho 2: _____

- Filho 3: _____

V. RELIGIÃO

27. Em qual religião você foi criado(a)? _____

28. Qual a sua atual religião? _____

29. Qual a atual religião seguida por?

- Mãe: _____
 - Pai: _____
 - Irmão 1: _____
 - Irmão 2: _____
 - Irmão 3: _____

30. Com que frequência você participa de cultos religiosos?

- () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca

31. Seu cônjuge e/ou seus filhos seguem a mesma religião que você? (se for casado(a) e/ou tiver filhos)

- () Sim

() Não. Nesse caso, qual a religião seguida pelos demais membros de sua família nuclear? (especifique as pessoas pelo grau de parentesco) _____

VI. CLASSE ECONÔMICA

32. Qual a renda mensal aproximada de sua família nuclear? (caso viva sozinho(a), especifique somente sua renda mensal) _____

VII. CONSUMO DE MÍDIA

33. Quantos televisores você tem em sua casa?

- () Nenhum () Um () Dois () Três () Mais de três

34. Você tem computador?

- () Sim () Não

35. Você é assinante de alguma revista e/ou jornal?

- () Não

- () Sim. Quais? _____

36. Com que frequência você se dedica a essas mídias?

- Jornais: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca
 - Revistas: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca
 - Livros: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca
 - Cinema: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca
 - Televisão: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca
 - Teatro: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca
 - Internet: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca

37. Com que frequência você vê filmes?

- () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca

38. Com que frequência você vê os seguintes gêneros de filme? Qual seu gosto em relação a cada um deles?

Gênero	Frequência	Gosto
Ação	() Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca	() Gosto muito () Gosto () Indiferente () Não gosto () Detesto
Animação	() Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca	() Gosto muito () Gosto () Indiferente () Não gosto () Detesto
Aventura	() Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca	() Gosto muito () Gosto () Indiferente () Não gosto () Detesto
Comédia	() Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca	() Gosto muito () Gosto () Indiferente () Não gosto () Detesto
Documentário	() Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca	() Gosto muito () Gosto () Indiferente () Não gosto () Detesto
Drama	() Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca	() Gosto muito () Gosto () Indiferente () Não gosto () Detesto
Erótico	() Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca	() Gosto muito () Gosto () Indiferente () Não gosto () Detesto
Fantasia	() Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca	() Gosto muito () Gosto () Indiferente () Não gosto () Detesto
Faroeste	() Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca	() Gosto muito () Gosto () Indiferente () Não gosto () Detesto
Ficção Científica	() Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca	() Gosto muito () Gosto () Indiferente () Não gosto () Detesto

Guerra	() Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca	() Gosto muito () Gosto () Indiferente () Não gosto () Detesto
Musical	() Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca	() Gosto muito () Gosto () Indiferente () Não gosto () Detesto
Policial	() Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca	() Gosto muito () Gosto () Indiferente () Não gosto () Detesto
Romance	() Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca	() Gosto muito () Gosto () Indiferente () Não gosto () Detesto
Suspense/Terror	() Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca	() Gosto muito () Gosto () Indiferente () Não gosto () Detesto

➤ **Especificamente sobre o consumo de telenovelas**

39. Com que frequência você assiste telenovelas?

() Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca. Obs.: _____

40. Quais os aspectos que você mais gosta nas telenovelas? Enumere por ordem de importância.

_____. Disputa entre o vilão e o mocinho

_____. Romance

_____. Comédia

_____. Temas do cotidiano

_____. Outro. Especifique: _____

41. Outras pessoas de sua família nuclear e/ou extensa costumam assistir telenovelas?

() Não

() Sim. Quem? (Especifique os sujeitos pelo grau de parentesco) _____

42. Como os sujeitos, residentes em sua casa, assistem telenovelas? () Juntos () Separados

43. Você e sua família costumam conversar, entre si, acerca das telenovelas?

- Nuclear: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca

- Extensa: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca

44. Você costuma conversar com outras pessoas (amigos, colegas de trabalho, vizinhos...) sobre telenovelas? () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca

45. Com que frequência você tem acesso a informações sobre telenovelas através das seguintes fontes?

- Programas de televisão: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca.

- Sites da Internet: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca.

- Revistas: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca.

- Jornais: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca.

- Programas de rádio: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca.

- Conversas interpessoais: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca.

➤ **Especificamente sobre o consumo da telenovela Fina Estampa**

46. Com que frequência você assistiu a telenovela Fina Estampa?

() 1 vez/semana () 2 vezes/semana () 3 vezes/semana

() 4 vezes/semana () 5 vezes/semana () 6 vezes/semana

47. Outras pessoas de sua família assistiram a telenovela Fina Estampa?

() Não

() Sim. Quem? (Especifique os sujeitos pelo grau de parentesco) _____

48. Como os sujeitos, residentes em sua casa, assistiram a telenovela Fina Estampa?

() Juntos () Separados

49. Você e sua família costumavam conversar entre si sobre as cenas da telenovela Fina Estampa?

Nuclear: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca

Extensa: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca

50. Em relação à questão anterior, quais os assuntos mais comentados?

51. Com que frequência você conversou com outras pessoas (amigos, colegas de trabalho, vizinhos...) sobre a telenovela *Fina Estampa*?

() Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca

52. Em relação à questão anterior, quais os assuntos mais comentados?

53. Com que frequência você teve acesso a informações sobre a telenovela *Fina Estampa* através das seguintes fontes?

- Programas de televisão: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca.

- Sites da Internet: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca.

- Revistas: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca.

- Jornais: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca.

- Programas de rádio: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca.

- Conversas interpessoais: () Muito () Razoavelmente () Pouco () Raramente () Nunca.

54. O que você achou dos seguintes personagens de *Fina Estampa*?

Níveis de aceitação do personagem		Personagem
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Griselda (<i>Pereirão</i>)
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	José Pereira (<i>Pereirinha</i>)
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	José Antenor
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Maria Amália
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Joaquim José (<i>Quinzê</i>)
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Teodora
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Guaracy
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Tereza Cristina
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	René
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Patrícia
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	René Júnior
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Crodoaldo (<i>Crô</i>)
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Tia Íris
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Alice
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Celeste
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Baltazar
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Solange (<i>Sol do Recanto</i>)
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Wallace
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Dagmar
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Leandro
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Leonardo
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Esther
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	

Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Paulo
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Dra. Danielle
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Beatriz (<i>Bia</i>)
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Celina (<i>avó de Pedro Jorge</i>)
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Henrique (<i>avô de Pedro Jorge</i>)
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Vilma
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Juan
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Letícia
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Carolina (<i>Carol</i>)
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Álvaro
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Zambeze
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Luana
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Vanessa (<i>sobrinha do Crô</i>)
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Ferdinand
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Rafael (<i>marido de Amália</i>)
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Zuleika
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Marcela Coutinho
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	
Início	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	Prof. Alexandre (<i>Alex</i>)
Fim	() Gostei muito () Gostei () Indiferente () Não gostei () Detestei	

Obs.: Outros personagens, que não constam nessa lista, mas que você gostaria de ressaltar:

55. De forma geral, como você avalia a telenovela *Fina Estampa*?

() Excelente () Boa () Mediana () Ruim () Péssima

56. Os principais pontos a favor de *Fina Estampa*: _____

57. Os principais pontos contra *Fina Estampa*: _____
