

Telenovela:

do
analfabetismo
visual
à
alfabetização
pela
palavra

MARIA DE LOURDES MOTTER

**MARIA DE LOURDES
MOTTER** é professora da
Escola de Comunicações
e Artes da USP,
coordenadora do Núcleo
de Pesquisa de Telenovela
(NPTN-ECA-USP) e autora
de, entre outros, *Ficção e
Realidade: a Construção
do Cotidiano na Telenovela*
(Alexa Cultural).



“A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que por uma razão qualquer apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não saiba formular em termos discursivos ou conceituais. A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história [...]. Na organização desse material, que não é apenas visivo mas igualmente conceitual, chega o momento em que intervém minha intenção de ordenar e dar um sentido ao desenrolar da história – ou, antes, o que faço é procurar estabelecer os significados que podem ser compatíveis ou não com o desígnio geral que gostaria de dar à história, sempre deixando certa margem de alternativas possíveis. Ao

mesmo tempo, a escrita, a tradução em palavras, adquire cada vez mais importância; direi que, a partir do momento em que começo a pôr o preto no branco, é a palavra escrita que conta: à busca de um equivalente da imagem visual se sucede o desenvolvimento coerente da impostação estilística inicial, até que pouco a pouco a escrita se torna a dona do campo. Ela é que irá guiar a narrativa na direção em que a expressão verbal flui com mais felicidade, não restando à imaginação visual senão seguir atrás” (Calvino, 1990, p. 104).

A telenovela está ao alcance de qualquer um. Não importa se quem está diante da TV, assistindo ao capítulo do dia, é letrado ou analfabeto, uma criança, um adulto ou um idoso. Basta que ela possa mobilizar os sentidos da audição e da visão ou, pelo menos, um desses canais de percepção, para entender que se trata de uma história e acompanhá-la dentro dos limites que a capacidade de cada telespectador o permitir. O que vemos e ouvimos compõe o fragmento de uma narrativa que dura cerca de 200 dias, desenvolvendo-se sempre no mesmo canal e horário com as mesmas personagens nos mesmos ambientes.

No início sabemos pouco desses seres, dos espaços por onde circulam, das relações de conflito ou das parcerias que mantêm entre si. Depois de um mês de convivência já estabelecemos com as personagens uma familiaridade que vai crescer, transformar-se em sentimentos de admiração, de amor, ódio, desprezo ou mesmo de indiferença – o que é menos comum. Está armado um jogo. Nele é possível torcer para que uma personagem vença e outra perca, seja descoberta nas suas articulações maldosas e castigada. Para que alguma das personagens morra e uma outra sobreviva às intenções do autor.

Desse modo, o telespectador já está suficientemente envolvido e enredado nas tramas que vão se armando, no suceder de conflitos episódicos que vão sendo criados e resolvidos para retardar ou impulsionar a ação, nas dificuldades que as personagens protagonistas vão enfrentando em busca de realizar uma intenção, um desejo, um encontro com o outro ou consigo mesmas. Todo esse mundo de sentimentos, ações e reações é expresso por meio de uma história. E o que é uma história? Segundo Forster (1969, p. 21),

“É uma narrativa de acontecimentos dispostos em sua seqüência no tempo – o jantar depois do almoço; terça-feira depois de segunda; decomposição depois da morte, e assim por diante. *Qua* estória pode somente ter um mérito: fazer a audiência saber o que acontece depois. E, inversamente, pode ter uma única falta: fazer com que o auditório não queira saber o que acontece depois. Estas são as duas únicas críticas que podem ser feitas a uma história. É o mais vulgar e simples dos organismos literários, sendo, contudo, o máximo divisor comum a todos os complicados organismos conhecidos como romances”.

O autor considera que quando a história é isolada dos aspectos “através dos quais ela se movimenta, e seguramo-la pelo fórceps – enroscada, interminável, o verme nu do tempo –, ela apresenta uma aparência que é, ao mesmo tempo, desagradável e insossa.

Mas temos muito que aprender sobre ela” (Forster, 1969). Para o nosso objetivo, que não é o de avançar sobre a teoria do romance, Forster lembra que a história é muito velha e que o homem de Neanderthal ouvia histórias (1). Se a história do homem é uma sucessão de “estórias” (2), que todas as sociedades ouvem e contam, como se constrói uma história? O mecanismo gerador de uma história é a perda da estabilidade. Tudo está bem na vida de um ser (real ou fictício) até que alguma coisa acontece e a estabilidade é suspensa para dar lugar a um problema. O que se conta, portanto (a história), é o reencontro da estabilidade, após muitas e muitas dificuldades, com inimigos atrapalhando, parceiros ajudando, ciladas sendo espalhadas pelo caminho, até que finalmente o problema é resolvido, a ordem recuperada e nosso(s) herói(s) pode(m) descansar em paz.

Em síntese, trata-se de falar de um ser que está em disjunção com um objeto de desejo, em busca do qual parte, tendo que vencer uma série de obstáculos para poder entrar em conjunção com aquele objeto e ter cumprido sua missão. Esta é, aproximadamente, a fórmula que está na base estrutural dos contos maravilhosos estudados por Vladimir Propp (1972), válida para as histórias ficcionais em geral.

Mas como produzir uma história? Aquela que ainda não existe, aquela que precisa ser construída? E se já existe, como recontá-la? Torná-la interessante e renovada? Uma história começa com uma idéia, sugerida por uma circunstância fortuita, pela observação de um tipo interessante, curioso, de uma notícia lida ou de um caso ouvido. Pode nascer de uma simples conversa, de um sonho, de uma realidade que desafia a compreensão. Enfim, todas as situações ridículas, insólitas ou cômicas que vivemos bem como as experiências diretas ou indiretas de nossa interação com o mundo contêm embriões de histórias possíveis.

Encontrada a idéia, ela precisa ser desenvolvida em palavras. Primeiro em um resumo de uma a cinco linhas (*story line*), quando a idéia é transformada em uma frase, em um pequeno parágrafo que

1 “A estória é imensamente velha – vem dos tempos neolíticos, ou talvez paleolíticos, o homem de Neanderthal ouvia estórias, se é possível julgarmos pela forma de seu crânio. A audiência primitiva era uma audiência de cabeludos, bocejando ao redor do fogo, fatigada das contendas contra o mamute ou o rinoceronte peludo, e só se mantinha acordada pelo suspense” (Forster, 1969).

2 Evitamos fazer distinção entre a história grafada com “h” e a grafada com “e”. A presença da grafia “estória” aparece neste trabalho como citação do texto traduzido de E. M. Forster.

contém toda a história, abrangendo a apresentação do conflito (o que acontece), seu desenvolvimento (o que precisa ser feito) e a solução do conflito (o que é feito). Essa síntese deve condensar o conflito gerador da história. Tomando como exemplo *Hamlet*, de Shakespeare, teríamos: um certo príncipe teve seu pai, o rei, assassinado pelo seu próprio irmão, para usurpar-lhe o trono. O crime levou o jovem a uma crise existencial, que desencadeou uma onda de mortes, incluindo a sua. Aí estão dados os fundamentos da trama, o fio condutor da narrativa.

A etapa seguinte consiste no desenvolvimento da *story line* em argumento ou sinopse. É o resumo da história em um texto de 5 a 10 laudas, no qual já são definidos: o perfil do protagonista – personagem principal, que está no centro da ação, ou herói da história (uma pessoa, um grupo de pessoas, por exemplo); quando se passa a história, e quanto tempo dura (horas, meses, anos, séculos), se o tempo é contínuo ou descontínuo (caso em que se passa em várias épocas); onde se passa a história (zona urbana, rural, litoral) e, finalmente, o percurso da ação, constituído pelo conjunto de acontecimentos articulados entre si por conflitos, que vão sendo solucionados e fazem avançar a história.

O conflito é o “embate entre forças e personagens, através do qual a ação se organiza e se desenvolve até o desfecho. O conflito é a célula básica do drama, a matriz” (Comparato, 1983, p. 77). Somos seres em permanente conflito, vivendo em meio a problemas, cujas soluções nos acarretam novos conflitos e nos empurram para a ação. Assim, os conflitos ficcionais mostram a vida, o ser em sua relação com o outro, com o mundo e consigo mesmo. Eles podem surgir na história do embate entre o protagonista e forças diversas: humanas (um homem ou um grupo), não-humanas (a natureza ou obstáculos diversos), consigo mesmo.

Assim, o argumento apresentará também os antagonistas e adjuvantes do herói. Muito do que saberemos dele nessa etapa será dado a partir das relações que ele mantém

com outros personagens. Essas relações vão revelando seu caráter, seu perfil psicológico, suas paixões, intenções e conflitos. O argumento é a peça (texto) na qual temos uma história compreensível, com seus elementos fundamentais, uma narrativa coerente com todos os requisitos para avaliação de sua qualidade, originalidade e grau de interesse humano. Convém salientar que nessa etapa não há diálogos. Estes serão desenvolvidos numa fase seguinte.

A partir do argumento, a complexidade da história pode ser ampliada com introdução de mais personagens vivendo histórias paralelas, mas sempre presas por relações de parentesco, amizade ou interesse com o núcleo principal, ou seja, o do protagonista ou herói. É nesse sentido que se fala em trama principal (*central plot*) e em tramas paralelas (*subplot*), assim como em núcleo principal ou núcleo secundário, com relação a uma história longa como a da telenovela produzida no Brasil, ou *telenovela brasileira*. Pode-se entender como núcleo um conjunto de personagens relacionados entre si por uma mesma ação dramática e organizados num *plot*. Compreende-se trama secundária como o enredo, a intriga que se desenvolve no interior dos núcleos secundários com reflexo ou efeito direto sobre a trama central. História principal e histórias paralelas se cruzam necessariamente por meio de personagens e ações. Nesse entrecruzar constante, a solução de conflitos é retardada pela alternância entre uma e outras, cada qual interrompendo a ação que se desenrola na outra ou outras, que permanecem suspensas momentaneamente.

Conforme antecipamos, a etapa seguinte é a da escrita dos diálogos. Eles irão constituir as falas dos personagens e devem corresponder às características de cada um. Elas participam, como elemento importante, da composição do tipo que o autor tem em mente, se é jovem do tipo intelectual ou surfista, se é um profissional de administração, da área financeira, se atua no campo jurídico, se é um médico, um policial, um agricultor, um militante político, homem, mulher, idoso. O cuidado não se restringe ao

que se fala e como se fala, mas levam-se em conta também outras características ligadas ao tipo e à função do personagem na história: é muito falante, é contido, é lacônico, divertido, muito sério, descontraído?

Há personagens que entraram para a história da telenovela brasileira pela genialidade de sua linguagem. A maior delas com certeza é Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo), o protagonista de *O Bem Amado*, de Dias Gomes. Podemos citar também, na mesma novela, o personagem Zeca Diabo (Lima Duarte). A personagem Altiva (Eva Wilma), de *A Indomada*, de Aguinaldo Silva, também ficou marcada por sua linguagem, um inglês apertuguesado com sotaque nordestino.

Escrever diálogos não é tarefa fácil. Há profissionais especializados que se encarregam desse trabalho quando se trata de produzir em grande escala como é o caso da telenovela. Nessa fase o argumento vai se transformando em fragmentos, ou seja, em cenas, nas quais os elementos descritivos do argumento viram indicações de características dos ambientes onde se desenrolam os diálogos (falas das personagens) e a ação. Entende-se por cena cada unidade dramática do roteiro. Se duas personagens conversam numa sala, temos uma cena. Quando ocorre uma mudança de local, temos uma mudança de cena, ou seja, uma outra cena. Desse modo, definido no roteiro o espaço da cena (quarto, sala, cozinha, piscina, rua – se é dia ou noite), indica-se, também, o estado de ânimo de cada personagem ao emitir a sua fala (alegre, triste, nervoso, sonhador, despreocupado, ansioso).

Tratando-se de telenovela (ou de outra produção audiovisual), muito se tem a fazer até o acabamento final de um capítulo. Antes também, uma vez que a partir do estabelecimento do argumento já se desencadeia o trabalho de produção. Ele começa muitos meses antes da primeira gravação: pesquisas, construção de cidade cenográfica, produção de figurinos, escalação de atores. Cerca de 2.000 profissionais são envolvidos nesse trabalho. Essa etapa é precedida de ampla

discussão envolvendo custos, viabilidade, oportunidade, interesse, o que acompanha a decisão de eleger aquele roteiro, daquele gênero, daquele autor, para um determinado horário. A escolha ou definição da história ocorre cerca de um ano antes de seu anúncio para o público.

Até agora falamos da construção da telenovela como palavra escrita. Ela se manterá nos diálogos sob a forma sonora, enquanto o restante será transformado em imagem. É dela que nos propomos a falar. A questão que nos preocupa é exatamente esta: falar da imagem usando palavras. Não podemos “imagear” para dar conta de analisar a imagem. Nesse ponto podemos retomar o título deste artigo para declarar que, se não dispomos de uma linguagem imagética ou pictórica que dê conta de explicar e analisar a imagem, somos analfabetos visuais. A constatação nos coloca diante de uma primeira evidência: a especificidade dos diferentes sistemas de significação com seus próprios signos, que não se prestam à tradução uns dos outros como os signos verbais, que transitam por todos os sistemas semióticos.

Pode-se sempre citar algum exemplo que contrarie o que se acabou de afirmar, contudo ele será insuficiente para uma generalização. Sobretudo tendo-se em conta a ubiquidade da palavra

“que acompanha e comenta todo ato ideológico. Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não verbais – banham-se no discurso e não podem ser totalmente isoladas nem totalmente separadas dele. [...] Nenhum signo cultural, quando compreendido e dotado de um sentido, permanece isolado: torna-se parte da unidade da consciência verbalmente constituída. A consciência tem o poder de abordá-lo verbalmente. [...] A palavra está presente em todos os atos de compreensão e em todos os atos de interpretação” (Bakhtin, 1981, pp. 37-8).

No enunciado teórico citado está implícita a dependência entre a linguagem verbal (palavra) e a capacidade de abstração do homem. E, se a imagem significa instantaneamente por sua referência aos fenômenos do mundo antropológico, seu sentido para ser adequadamente interpretado precisa passar pelo processo de análise, num percurso que a transpõe da concretude que lhe é própria para o abstrato: “o que nós vemos e percebemos concretamente não produz idéias, mas se insere nas idéias (ou conceitos) que o classificam e significam” (Sartori, 2001, p. 33). Tal passagem se estabelece graças à linguagem verbal e pela linguagem verbal, responsável pela capacidade humana de pensar conceitualmente.

O raciocínio que estamos tentando desenvolver é o da centralidade da palavra com relação à imagem. Precisamos desenvolver nosso conhecimento e ampliar nossa capacidade de compreensão dos discursos verbais para vencer aparentes limitações na interpretação de outros sistemas de significação. Assim, mesmo sem dispor de suas gramáticas particulares, poderemos ter acesso a eles. Também não se pode esquecer que é através da linguagem verbal que penetramos no mundo da cultura: a passada, que recebemos como herança, a presente, com a qual convivemos, e a futura, que ajudamos a elaborar.

O tema do analfabetismo visual ganha contorno de preocupação no contexto do sistema educacional. Temos hoje no Brasil uma geração dependente da imagem constituída pelos filhos da TV. Milhões de pessoas cresceram em meio à profusão de imagens que ela difunde e aprenderam a conhecer um mundo construído segundo os cânones dos arquitetos dessa indústria cultural cuja preocupação é promover a voracidade do consumo. Consumo de objetos, consumo de comportamentos, consumo de informação, de entretenimento, de um mundo na vitrine acenando a cada instante com novas solicitações, num reacender permanente de desejos. Pouco se fez, ou se pôde fazer, para garantir a nossos jovens um consumo saudável. Resta para a família e aos educadores a partilha da responsabilidade e da impotência.

Nesse percurso, como pensar a leitura da imagem? Qual o grau de compreensão propiciado por tanta abundância de imagens? Elas se estendem para além da telinha e avançam para revistas, jornais e outras mídias engolindo o espaço que era do texto escrito indo alcançar o espaço urbano das grandes metrópoles: ruas, avenidas, prédios, que vão sendo encobertos. Até os semáforos desaparecem em meio à invasão de imagens. Das mais simplórias às mais sofisticadas, do grafite à mais alta tecnologia. O que, por sua vez, tem muito a ver com o desequilíbrio do ambiente comunicacional. Como pôr alguma ordem no caos?

Considero que podemos ser capazes de entender boa parte do que vemos. Nossa limitação está relacionada com nossa dificuldade de atribuir sentido, de contextualizar para interpretar o que vemos, ou seja, transpor o limiar do estímulo visual para transformá-lo em linguagem e assim submetê-lo a um processo analítico para alcançar a leitura crítica das imagens que desfilam diante de nossos olhos. Em síntese, o que tentamos demonstrar é que o processo de análise passa pela linguagem verbal, que permite desmontar e remontar, contextualizar e recontextualizar imagens para interpretá-las adequadamente. Sem entrar nos detalhes de produção da telenovela, que além de cansativos desviariam nosso foco de atenção, vamos lembrar apenas que a história coerente que se desdobra no capítulo diário que o telespectador assiste é feita de fragmentos, ou seja, de cenas, conforme já mencionamos, que são gravadas em série, independentemente da posição que ocuparão na seqüência temporal da história. Esta será objeto de outra etapa: a edição, momento em que se processa a seleção das melhores cenas e sua colocação no sintagma narrativo. Segue-se a etapa de sonorização e a finalização. Pôr em destaque alguns procedimentos numa seqüência longa de produção da telenovela visa alertar o leitor quanto à carpintaria que se oculta sob o produto bem-acabado que sugere, com sua lógica ficcional, uma realidade linear que se deixou fixar pela câmera de televisão.

Diante da tela, desconhecemos ou abstraímos as convenções, os códigos que nos permitem compreender situações apenas sugeridas – entender os implícitos que nós tornamos explícitos na narrativa, participando ativamente de sua construção. Por exemplo, quando uma porta abre e alguém sai, não vemos o personagem se deslocando. Por um processo de elipse, ele parece em outro lugar e entendemos que ele atravessou essa distância. Outros procedimentos podem ser empregados para indicar a passagem ou mudança de tempo ou de espaço. A alternância de núcleos pode distrair a atenção do espectador sugerindo a passagem do tempo necessário à transposição de uma grande distância. Deixar o personagem ausente do núcleo pode fazer supor uma viagem, por exemplo. A mudança de espaço, de um bairro para outro distante, se faz mostrando cenas de ruas com muito trânsito, que a câmera simula percorrer. A decolagem de um avião pode significar o deslocamento de uma personagem de uma cidade para outra. Para sugerir viagens internacionais mostra-se o interior de um aeroporto. Num deslocamento de automóvel, cenas de uma estrada movimentada produzem a impressão de que o personagem trafega entre os veículos.

Com relação aos ambientes, construídos em estúdio, o cenário com apenas uma ou duas paredes (não se pode esquecer das câmeras), naturalmente sem teto (espaço reservado para a incidência da luz), circunscreve a área social ou outras áreas da casa (quarto, cozinha) por onde transitam e/ou se encontram os personagens. Do mesmo modo se constroem os ambientes de trabalho. Espaços fechados menores, ou maiores e fixos podem ter interior, assim como os externos, como ruas, bares, padarias, praças, lugares de encontro, de onde também se mostram fachadas das casas e edificações (sem interior), constituem a parte construída – como cidade cenográfica – para cada telenovela.

A construção desses espaços se faz com apoio em rigorosa pesquisa, de tal modo que cada detalhe deve irradiar marcas de época, de estilo, além de contribuir para

a definição do perfil do personagem. Às vezes, uma dissonância entre ambiente e personagem pode indicar a provisoriamente ou precariedade das relações entre eles ou o desconforto de se verem obrigados a compartilhar de um ambiente que não se coaduna com seu modo de ser, suas aspirações. A casa habitada pelos Mezenga, em *O Rei do Gado* (Benedito Ruy Barbosa), tinha pouco a ver com Bruno (Antonio Fagundes), que gostava mesmo era da casa rústica de sua fazenda. Luana (Patrícia Pilar), a sem-terra, ao se unir ao pecuarista Bruno Mezenga, foi morar naquela casa, mas não se adaptou ao novo ambiente, o que não ocorreu na fazenda, onde permaneceu adaptada e feliz por um bom tempo.

Os detalhes cenográficos, como sugerem os exemplos, são compostos e modificados com base na narrativa. Tanto contribuem para ancorar a personagem no cotidiano de suas vidas ficcionais, como para marcar seu desenraizamento e a personagem em processo de busca de sua identidade. Observar tais cruzamentos exige atenção, o que se torna difícil por, pelo menos, duas razões: o modo despreocupado como olhamos para a tela (em face da multiplicidade de solicitações vindas do ambiente doméstico) e o interesse centrado só no andamento da intriga (o que acontece, como acontece, como será resolvido). Raras vezes o telespectador está em condições, nas situações cotidianas, de observar o modo como a narrativa é construída, sobretudo em se tratando de um produto ficcional.

O audiovisual traz a complexidade de ser o resultado da interação de várias linguagens: a imagem, com toda a técnica e arte possíveis (cortes, enquadramentos, encadeamentos, etc.); a palavra que pode aparecer sob a forma escrita, mas principalmente como fala (com todos os recursos de interpretação do locutor ou ator); os sons diversos que vão dos ruídos às trilhas sonoras, às sonoridades incidentais, às canções-tema de personagens. Cada uma dessas linguagens, ou dos discursos de cada um desses sistemas semióticos ou códigos, age sobre as outras e vice-versa modificando-se e modificando de tal forma as partes que o

resultado não é mera soma das partes, mas um todo sincrético. Deve-se advertir, todavia, que a obtenção de tal resultado está na dependência do grau de elaboração artística alcançada. Não é qualquer telenovela, por exemplo, que mantém o alto nível de consonância a que nos referimos. Essa integração é mais facilmente alcançável nas minisséries, por sua menor duração e maior investimento em qualidade.

Também as telenovelas apresentam graus variáveis na integração das diferentes linguagens. Varia conforme o autor, o diretor, as possibilidades abertas pela narrativa, as disponibilidades de verba e a própria disposição conjuntural da emissora para priorizar o entretenimento fácil e lucrativo ou a qualidade artística do produto. Às vezes, é possível flagrar na telenovela brasileira, até graças à dificuldade do roteirista de entregar os capítulos com a necessária antecedência, momentos deixados à experimentação do trabalho criativo com a exploração da imagem e dos recursos de iluminação. Já tivemos oportunidade de perceber a câmera circulando pelo ambiente interno de uma casa, revelando lentamente detalhes de uma parede, de objetos, para finalizar focalizando um outro espaço do mesmo ambiente. O exemplo demonstra o quanto o ritmo acelerado das produções limita as possibilidades de produzir beleza para além dos “corpos sarados” que freqüentam nosso vídeo.

Se um dos problemas em compreender é a desatenção que caracteriza nosso modo de ver televisão ou, no caso presente, telenovela, o outro, já mencionado, é a excessiva preocupação com os acontecimentos da história. Umberto Eco, pensando no problema da leitura, postula que um texto narrativo tende a construir um duplo leitor modelo. “Ele dirige-se”, diz ele,

“sobretudo a um leitor modelo de primeiro nível, que chamaremos de semântico, o qual deseja saber (e justamente) como a história vai acabar [...] Mas o texto dirige-se também a um leitor modelo de segundo nível, que chamaremos de semiótico ou estético, o qual se pergunta que tipo de leitor aquele conto pede que ele seja, e quer descobrir

como procede o autor modelo que o instrui passo a passo. Em outras palavras, o leitor de primeiro nível quer saber o que acontece, aquele de segundo nível como aquilo que acontece foi narrado. Para saber como a história acaba, geralmente basta ler uma única vez. Para transformar-se em leitor de segundo nível é preciso ler muitas vezes, e certas histórias deve-se lê-las ao infinito” (Eco, 2003, p. 2008).

Nossa preocupação não é com o texto literário, mas a teoria de Eco fornece elementos ao nosso propósito de entender as diferentes leituras propiciadas por textos narrativos ficcionais. Entre eles – entendido texto em sentido amplo – o texto constituído pela telenovela brasileira, resultado, conforme já referido, da associação de diferentes linguagens. Muito do que compõe esse texto não está explicitado nele com clareza. São pequenas pontuações, referências a obras literárias, a filmes, a espetáculos teatrais, de música ou dança, a exposições, obras de arte, dificilmente possíveis de apreensão pelo leitor de primeiro nível. Entendemos que o leitor de segundo nível, não somente quer saber como aquilo que acontece foi narrado, como graças a essa preocupação que o mantém atento a cada instrução do autor estará em condições de perceber as solicitações que lhe são dirigidas para preencher, com seu conhecimento, os espaços do texto apenas pontuados com sugestões de sentido. Mas aqui já começamos a invadir um espaço no qual se pode introduzir uma outra categorização de Eco. Trata-se do *double coding*, de que falaremos adiante.

Segundo o autor, não existem exclusivamente leitores de segundo nível. Para tornar-se um é preciso ter sido um bom leitor de primeiro nível. O leitor de segundo nível é aquele que dá conta de até que ponto a obra é capaz de funcionar bem no primeiro nível. Eco cita como exemplo *O Conde de Monte Cristo*, que mesmo mal escrito está entre as obras-primas da narrativa. “O leitor de segundo nível não é somente aquele que dá conta de que o romance é mal escrito, mas também aquele que percebe que, ape-

sar disso, a estrutura narrativa é perfeita, os arquétipos estão todos no lugar certo, os golpes de cena são milimetricamente dosados” (Eco, 2003, p. 209). Porém, conclui o autor, “é certamente neste segundo nível de leitura crítica que se decide se o texto tem um ou mais sentidos, se vale a pena ir em busca do sentido alegórico, se a fábula conta também do leitor – e se estes sentidos diversos estão ligados em sólido e harmônico plexo ou podem flutuar independentes” (Eco, 2003, p. 210).

Em nosso país, convivemos com a telenovela há quarenta anos. No início elas não eram diárias, nem havia videoteipe. Hoje, apenas em uma rede de televisão temos cinco novelas diárias. Nós aprendemos a entender telenovela nesse longo percurso em que ela própria foi se construindo como gênero nacional. Acompanhamos cada mudança introduzida pelos avanços da tecnologia, cada ajuste que ela sofreu para atravessar os anos de ditadura, depois, para iniciar sua participação no mundo globalizado, assegurar seu fluxo de exportação. Hoje, a telenovela brasileira compete com produções de outros países ao mesmo tempo em que compõe parcerias e experimenta novos formatos para atender ao mercado internacional. Podemos, pois, nos considerar bons leitores de primeiro nível e, quem sabe, muitos de nós já poderão ter alcançado o segundo nível. Mas o problema não somos nós. O problema a enfrentar é o trabalho a ser desenvolvido com uma geração que encontrou tudo pronto: a televisão e com ela a telenovela. Uma geração que vive do consumo de imagens sem antes ter passado pela leitura de textos escritos e sem ter adquirido o gosto pela palavra imóvel, fixada na página. Paradoxalmente, pronta para nos conduzir num vôo mágico para todos os mundos possíveis.

Curiosamente, mas não por acaso, nossa preocupação também tem sido expressa pela telenovela, que nos leva às livrarias, que nos sugere livros, que procura atrair o interesse do telespectador para poetas como Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Garcia Lorca entre outros, por meio de trechos de poemas sendo lidos,

declamados ou mencionados em falas de personagens. Recentemente chegamos a ver incluídas na trama da novela cenas de uma peça de teatro que estava sendo encenada em São Paulo e de outra, encenada no Rio de Janeiro. Cresce progressivamente uma preocupação com a incorporação de temáticas sociais, de modo a fazer existir no espaço do entretenimento um lugar para a discussão de questões de interesse social, provocar alguma reflexão e abalar a segurança de alguns comportamentos enrijecidos pela força do hábito.

Desse modo chegamos às temáticas sociais, ao *merchandising* social, ao *merchandising* cultural e ao *merchandising* comercial. Se este último tem pouca importância para nós, que entendemos até útil para o efeito de verossimilhança – quando integrado estruturalmente à vida ficcional das personagens –, os de caráter social representam a contraparte das emissoras pela entrada sem ônus em nossas casas. Enquanto carreiam lucros para si e colhem dividendos disseminando modas e modelos de comportamentos, podem perfeitamente, e devem, cuidar para que não sejam apenas bons comportamentos, mas, sobretudo, comportamentos promotores da cidadania, da solidariedade, da inclusão. O mesmo se pode dizer quanto ao *merchandising cultural*, à divulgação de produtos culturais. Não é suficiente pontuar alguns itens da agenda cultural. As adaptações de obras literárias, quando anunciadas com clareza e reiteradas como textos de base das telenovelas e minisséries, produzem grandes fluxos de leitura.

Acredito que a telenovela brasileira mal acaba de descobrir algumas de suas possibilidades, que potencialmente são muitas. O maior problema talvez seja “o saber fazer”, ou melhor, como pôr em ação tais possibilidades sem deformar seu atual modelo de telenovela ou, formulado de outro modo, como ampliar sua função social, mantendo ao mesmo tempo sua qualidade ficcional e ampliando sua qualidade artística.

Quando falamos em possibilidades, em qualidade, em leitor de segundo nível, em leitura crítica, o que pretendemos realmente

dizer? Como podemos avaliar a telenovela produzida no Brasil? Sobretudo comparando as produções dos diversos horários de uma mesma emissora com as exibidas por outras emissoras do país e ainda com a produção de outros países, como México, Colômbia, Venezuela, Portugal, por exemplo.

Do ponto de vista do rigoroso acabamento técnico, pouco temos a acrescentar ao que já discutimos em outros trabalhos. Do ponto de vista artístico, que é bom, sempre há observações a fazer, mas no tocante aos conteúdos, sobretudo das telenovelas das 21 horas, a intenção de atingir vários segmentos sociais acabou gerando o que se aproxima de um modelo de duplo código (*double coding*). Conforme explica Umberto Eco, um destina-se à compreensão do leitor (telespectador) em geral, outro destina-se a um leitor mais exigente que busca identificar na narrativa aquilo que denominamos de embriões de sentido, referências sutis ou menos explícitas a outros universos de sentido, a outras semióticas, a outros textos do próprio gênero, do mesmo ou de outros autores, de outros gêneros, de outras épocas, enfim, da cultura humana.

Este é, a nosso ver, um grande mérito da telenovela brasileira, pelo trabalho de pesquisa e de elaboração que exige por parte de quem a produz. Certamente não foram muitos os que conseguiram reconhecer na caracterização da personagem Maria (Priscila Fantim), a protagonista de *Esperança*, de Benedito Ruy Barbosa, a inspiração buscada na Vênus, concebida por Boticelli, num quadro que faz parte do patrimônio cultural da humanidade. Tampouco terão reconhecido pontos de analogia entre essa mesma telenovela e o filme *O Carteiro e o Poeta*. Podemos citar como exemplo a cena em que Toni (Reynaldo Gianechini), jovem e ainda na Itália, pedala sua bicicleta indo de sua casa para o vilarejo próximo. Nela, a união entre a imagem e a música de fundo provoca a rememoração da cena do filme. Para aqueles que conseguiram fazer a conexão, as cenas se fundem fazendo cruzar as duas histórias.

Evidencia-se que o segundo código depende da competência cultural do leitor

(telespectador), que somente terá acesso a ele se dispuser de referências para identificar as relações de semelhança e estabelecer as relações de analogia. Novamente retornamos ao problema da necessidade da ampliação do nosso universo cultural para uma leitura competente não só da imagem, da telenovela, mas do mundo. Podemos começar a entender o modo de construção de uma história e da telenovela desmontando e remontando algumas, tentando produzir artesanalmente outras. Podemos separar as diferentes linguagens que compõem um produto audiovisual. Estudar cada uma delas e relacioná-las com as outras. Precisamos estudar como se estruturam as narrativas em geral. Mas se, ao mesmo tempo, não desenvolvermos e ampliarmos nossa competência cultural tenderemos a continuar plurianalfabetos, sem acesso ao segundo nível de leitura ou ao segundo código. E, mais que analfabetos, cegos por incapacidade de enxergar o que está diante de nossos olhos.

Todavia, parte substancial dos produtos da cultura industrializada, e de um modo geral a televisão comercial, trabalha pouco ou mesmo não trabalha com a duplicidade de código – indispensável para a formação do leitor de palavras, de imagens, de sons, mas sobretudo dessas linguagens articuladas na produção de sentido de que resulta a linguagem complexa da mídia e de modo particular dos meios audiovisuais – por ser considerada, talvez, uma sofisticação desnecessária por envolver talento, tempo e alto custo. Para um segmento de público menos exigente pode-se priorizar a linearidade, a compreensão sem muito esforço e um investimento bem menor. Sendo a lucratividade rápida e com grau mínimo de riscos o objetivo de algumas emissoras, entre produzir na incerteza da audiência e garantir o preenchimento de um espaço de ficção na sua grade, opta-se pela importação de telenovelas do México (Televisa), por exemplo, cujo sistema industrial de produção garante preços altamente competitivos no mercado internacional.

Com conteúdos aparentados aos contos de fadas, interpretações caricatas,

textos recitados por atores caracterizados como tipos grotescos, sem nenhuma preocupação com a qualidade técnica (enquadramento, iluminação, edição), as telenovelas mexicanas que têm sido exibidas no Brasil servem ao consumo dos menos favorecidos, com menor repertório cultural para leituras ampliadas do mundo – vivendo nos limites da linha de pobreza, ou daqueles que da televisão só querem a companhia. Deve existir alguma exceção que desconhecemos, o que não invalida a generalização feita. Sobretudo levando em conta os depoimentos de seus produtores que consideram “loucura” fazer telenovela como se faz no Brasil.

Pensando nesse aprimorado e atraente modo de fazer e contar histórias, próprio da telenovela brasileira, procurou-se discutir as bases geradoras de insuficiência de leitura. Não apenas da imagem, mas de um campo

mais amplo que a engloba, que seria o “campo do ver”. Um “ver” que não exclui o ouvir e que envolve a produção de sentido e a compreensão do mundo. Um “ver” que parece gozar de ampla autonomia, quando na realidade depende da palavra como mediação primordial de todas as nossas interações sociais. A telenovela brasileira apresenta, em relação a demais produções do mesmo gênero, um diferencial não desprezível. Resta saber o aproveitamento que pode ser feito das possibilidades que ela oferece para descobertas, para a promoção de práticas como a da leitura, por exemplo, estimulando ou resgatando hábitos muitas vezes esquecidos num país com alto índice de analfabetismo e grande consumo de televisão. O analfabetismo visual pode ser entendido como tão-somente a superfície de um problema maior: o analfabetismo como privação do conhecimento.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1981.
- CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- COMPARATO, Doc. *Roteiro: Arte e Técnica para Escrever para Cinema e Televisão*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1983.
- ECO, U. *Sobre Literatura*. Rio de Janeiro, Record, 2003.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. Porto Alegre, Globo, 1969.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia del Cuento*. Buenos Aires, J. Goyanarte, 1972.
- SARTORI, Giovanni. *Homo Videns: Televisão e Pós-pensamento*. Bauru, EUSC, 2001.
-

arrqdivo