



Elaine Javorski Souza

OS PORTUGUESES NA TELENVELA BRASILEIRA: IDENTIDADE, REPRESENTAÇÃO E MEMÓRIA

Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação, especialidade em Sociologia da Comunicação, orientada pela Professora Doutora Isabel Ferin Cunha e apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Novembro de 2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

OS PORTUGUESES NA TELENVELA BRASILEIRA
Identidade, representação e memória

Ficha Técnica

Tipo de trabalho: Tese de Doutoramento

Título: OS PORTUGUESES NA TELENVELA BRASILEIRA: Identidade,
representação e memória

Autor: Elaine Javorski Souza

Orientador: Professora Doutora Isabel Ferin Cunha

Identificação do Curso: 3o Ciclo em Ciências da Comunicação – Sociologia da
Comunicação

Data: 2015

AGRADECIMENTOS

Toda minha gratidão aos que fizeram parte desse caminho.

À professora Isabel Ferin Cunha que, nesses encontros e desencontros da vida, me acolheu depois da minha tentativa de caminhar por outras direções. Afinal, voltei para onde nunca deveria ter saído.

Aos meus pais, pela confiança de sempre.

Ao William, por partilhar a estrada.

Ao Santiago, por deixá-la mais florida e iluminada.

Aos colegas da vida acadêmica pelo apoio e grande ajuda nas discussões sobre o tema em eventos científicos.

Aos professores e funcionários da Universidade de Coimbra, sempre prestativos e atenciosos.

E a todos que eu encontrei no percurso dos estudos em Coimbra, em Lisboa e em Barcelona.

Lugares que se tornaram também “meus lugares”.

RESUMO

Desde o primeiro contato entre o colonizador português e os habitantes da terra descoberta, uma série de impressões e imagens foram criadas, reforçadas e reformuladas. A ligação histórica entre Portugal e Brasil contribuiu, ao longo destes mais de 500 anos, para a construção de impressões e sentimentos a partir de fatos e personagens apresentados em diferentes suportes, desde a literatura até os mais recentes meios de comunicação. Nesse sentido, também a telenovela contribuiu para a transmissão das imagens de um povo sobre o “outro” e para a continuação desse mútuo descobrimento. Esta tese de doutoramento busca identificar, por meio da teledramaturgia, qual a representação do povo português ao longo da história do gênero no Brasil. Para tanto, o trabalho foi organizado em três partes, de caráter teórico e empírico, que se complementam. De forma a contextualizar a representação do personagem português antes do advento da televisão, realiza-se, primeiramente, um recorrido histórico pela literatura brasileira, desde o período colonial. Essa leitura é pertinente uma vez que serve como base para muitas das primeiras produções dramáticas televisivas no país. Muitas obras, escritas até mesmo por portugueses que viviam entre os dois países, mostram momentos de grande agitação no Brasil devido à presença de imigrantes, o que se reflete na construção de personagens da literatura nacional. Mais tarde, também a imprensa ganhou grande importância na caracterização do imigrante luso, bem como o rádio. Com a televisão, a representação do imigrante tomou novas dimensões, principalmente no que diz respeito à telenovela, um fenômeno midiático bastante importante no país e de repercussão internacional. Assim, optou-se por realizar uma exposição cronológica dos personagens portugueses encontrados na telenovela brasileira entre 1960 e 2014, tanto nas telenovelas de época como nas contemporâneas. Como uma linha do tempo, a imagem do português, através dos personagens de ficção, se delinea. Ao mesmo tempo que se constatam as mudanças no perfil dos personagens, seja por meio de suas características físicas, comportamentais ou decorrentes das variações dos fluxos migratórios, são levados em consideração aspectos mercadológicos e de consumo do produto telenovela. Desta forma, com relação às obras de época e contemporâneas, observa-se também sua comercialização com Portugal e a influência dessa exportação na inserção dos personagens, bem como as relações culturais, econômicas e políticas entre os dois países. A partir da hipótese de que a representação feita pela obra ficcional carrega características estereotipadas que contribuem para o reforço de uma determinada visão do português na sociedade brasileira, realizou-se uma pesquisa de recepção com brasileiros e também com imigrantes portugueses que vivem no Brasil há mais de três anos. Foram realizados grupos focais em três capitais com índices e perfis diferentes de imigração portuguesa: Curitiba, Rio de Janeiro e São Paulo, sendo as sessões estruturadas em torno dos temas utilizados nas reflexões teóricas, nomeadamente as questões de identidade, representações sociais e memória, bem como os usos sociais da ficção televisiva. Os resultados indicam que as telenovelas reavivam o sentimento de pertencimento a uma comunidade luso-brasileira, fruto de uma herança colonial ainda bastante presente no imaginário social. Essas relações apresentam-se de forma polissêmica, já que delas fazem parte tanto sentimentos de integração como de discriminação. Essas sensações divergentes são ora reforçadas, ora diminuídas, conforme influência da mídia, e nesse contexto, também da telenovela, interferindo, assim, na interação e percepção entre imigrantes e brasileiros.

PALAVRAS-CHAVE: Telenovela brasileira; Estudos de recepção; Portugueses na telenovela; Imigração; Ficção televisiva

ABSTRACT

Since the first contact between Portuguese colonizers and the inhabitants of the newfound land several images and impressions were created, reinforced, and restructured. The historical connection between Portugal and Brazil contributed throughout the past 500 years to establish impressions and feelings from facts and characters presented in different outlets, from literature to more contemporary means of communication. In this sense, the telenovela also contributes to the transmission of images of a people as regards to the "other" and the perpetuation of this mutual discovery. This doctoral thesis analyzes, through tele-dramaturgy, how the Portuguese people have been represented throughout the history of the genre in Brazil. To this end, the work was organized into three parts by means of a complementary theoretical and empirical approach. In order to contextualize the representation of Portuguese characters before the advent of television, I initially conducted a historical outline of Brazilian literature since the colonial period. This reading becomes relevant as it established the basis for many of the country's early television dramaturgical productions. Many works, including some written by Portuguese authors who lived between both countries, indicate times of great unrest in Brazil due to the presence of immigrants, which reflects itself in the construction of characters within the national literature. Later, the press as well as the radio also gained chief importance in the characterization of the Portuguese immigrant. With television, the representation of immigrants donned new dimensions, particularly with the telenovela, a crucial media phenomenon in the country with international repercussions. Thus, I opted for a chronological description of the Portuguese characters found in Brazilian telenovelas between 1960 and 2014, both in telenovelas of the period as well as in contemporary ones. Much like a timeline, the image of the Portuguese characters through fiction is outlined. Concomitant to changes in the characters' profile, whether through their physical appearance, behavior, or stemming from migratory variations, I take into account the telenovela's market and consumption patterns. Thus, regarding historical and contemporary works I also analyze their commercialization in Portugal and the influence of this export in the insertion of the characters as well as the many cultural, economic and political relations between the two countries. Stemming from the hypothesis that the representation made by a fictional work carries stereotypical traits that contribute to a certain view of the Portuguese people within Brazilian society, I conducted a reception research with Brazilians and Portuguese immigrants living in Brazil for over three years. Focus groups were conducted in three capitals with different Portuguese immigration indexes and profiles: Curitiba, Rio de Janeiro, and São Paulo, and sessions were structured around themes used in the theoretical reflections, namely questions pertaining to identity, social representations, and memory, as well as the social uses of TV fiction. The results indicate that telenovelas revive the feeling of belonging to a Portuguese-Brazilian community, the result of a colonial heritage still largely present in the social imaginary. These relationships are presented in a polysemic manner, since they comprise both integratory as well as discriminatory feelings. Divergent feelings are at times strengthened or diminished, according to the influence of the media and, within this context, the telenovela, thus interfering in the interactions and perceptions among immigrants and Brazilians.

KEYWORDS: Brazilian telenovela; Reception studies; Portuguese people in the telenovela; Immigration; Fiction television.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO	16
1 CAPÍTULO 1 – CONCEITO DE IDENTIDADE: CONTRIBUTOS	18
1.1 Linguagem: ferramenta de identidade e diferenciação.....	20
1.2 Identidade e reconhecimento	23
1.3 A pós-modernidade e as mudanças no contexto cultural.....	26
1.4 Os movimentos humanos e a construção da identidade.....	28
1.5 Hibridismo cultural como fruto dos deslocamentos populacionais	32
1.6 Homogeneização das identidades	34
1.7 Identidade nacional na era globalizada	36
1.8 Produções locais <i>versus</i> mercados globais	39
1.8.1 Papel dos meios de comunicação na formação da identidade nacional.....	42
1.9 Televisão, consumo e construção das identidades	45
1.9.1 A internacionalização da televisão e a construção das identidades	48
1.9.2 Televisão mundial e os Estados-nação	51
1.9.3 O pacto consensual sobre as imagens midiáticas	53
2 CAPÍTULO 2 – REPRESENTAÇÃO E MEMÓRIA SOCIAL: CONTRIBUTOS	57
2.1 Representação social: a origem do conceito e sua apropriação pela psicologia social	57
2.1.1 Dimensões dos universos de opinião	60
2.2 A abordagem do conceito de representação nsos Estudos Culturais.....	61
2.3 Linguagem e representação	64
2.1.4 Representações, diferenças de grupo e estereótipos	67
2.1.5 Os meios de comunicação como mecanismos de representação social	70
2.1.5.1 A representação social nos produtos ficcionais.....	72
2.1.6 Representação, senso comum e o apoio da memória.....	75
2.2 Contribuições sobre o conceito de Memória Social	77
2.2.1 As relações entre memória individual e memória coletivaError! Bookmark not defined.	
2.2.2 A construção da memória coletiva nacional.....	81

2.2.3 O papel social da memória na articulação	85
2.2.4 Imagem real ou imaginada: atuação da mídia na construção da memória	87
3 CAPÍTULO 3 – O PERCURSO DA TELENOVELA NO BRASIL: DA IMPORTAÇÃO DE TEXTOS À CRIAÇÃO NACIONAL	91
3.1 A ficção pauta a realidade e a realidade pauta a ficção	96
3.2 Telenovela como objeto socializador.....	99
3.2.1 Usos sociais da telenovela.....	102
3.3 Criação de personagens.....	105
3.4 A exportação da ficção	110
3.4.1 As relações de identidade com o produto exportado.....	112
3.5 O reflexo do movimento migratório nas telenovelas	115
PARTE II – PORTUGUESES NA TELENOVELA BRASILEIRA	121
4 CAPÍTULO 4 – O PERSONAGEM PORTUGUÊS NA LITERATURA DO BRASIL: UM RETRATO DAS IMPRESSÕES SOBRE O OUTRO E SUA INFLUÊNCIA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL.....	123
4.1 A Independência do Brasil e a busca pela individualidade do brasileiro.....	125
4.2 Instauração da República e o reforço da imprensa ao sentimento antilusitano	135
4.3 Movimentos do século XX: a integração do legado dos imigrantes na cultura brasileira	139
4.4 A influência dos regimes políticos na relação Brasil/Portugal	143
4.5 A importância de revisitar o passado para encontrar as imagens atuais.....	151
5 CAPÍTULO 5 – TELENOVELAS HISTÓRICAS/DE ÉPOCA: DOCUMENTO HISTÓRICO E LUGAR DA MEMÓRIA.....	155
5.1 A telenovela como documento histórico	157
5.2 Brasil-Colônia: portugueses em busca de fortuna no século XVIII.....	160
5.3 Os portugueses e as lutas abolicionistas no século XIX	164
5.4 Século XX: a transformação no perfil do imigrante português	171
6 CAPÍTULO 6 – A EVOLUÇÃO DA TELENOVELA E A INSERÇÃO DE PERSONAGENS PORTUGUESES	179
6.1. Anos 60 – Fortalecimento da telenovela no Brasil e os primeiros personagens portugueses.....	180
6.1.1 Anos 70 - televisão em cores e a estreia dos atores portugueses.....	185

6.1.2 Anos 80: novas emissoras e o reforço do estereótipo do padeiro português	191
6.1.3 Anos 90: crescente participação dos atores portugueses nas telenovelas	198
6.1.4 Anos 2000: concorrência com produções locais em Portugal impulsiona inserção de personagens portuguesas em todas as emissoras brasileiras	206
6.1.5 Anos 2010: a consolidação de atores portugueses no Brasil	215
PARTE III – REPRESENTAÇÕES DOS PORTUGUESES: ESTUDO DE RECEPÇÃO	220
7 CAPÍTULO 7 – METODOLOGIA DE PESQUISA	222
7.1.1 <i>Encoding and decoding</i> : uso do modelo de Stuart Hall	225
7.2 Utilização de métodos mistos: análise do conteúdo das telenovelas e a recepção da audiência	229
7.2.1 Análise de conteúdo	232
7.3 O conceito de <i>frame</i> aplicado à análise de conteúdo ficcional	235
7.4 Avaliação de âmbito individual – estudo de recepção	237
7.4.1 Uso do grupo focal: construção de sentidos no discurso individual	239
7.4.2 Número e perfil de participantes.....	241
7.4.3 O papel do moderador	242
7.5 Análise dos dados.....	243
8 CAPÍTULO 8 – DESCRIÇÃO DOS INSTRUMENTOS E RECOLHA DOS DADOS	245
8.1 Avaliação de âmbito social – Análise de conteúdo.....	246
8.1.1 Exploração do material	249
8.1.2 Tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação	253
8.2 Avaliação de âmbito individual - Estudo de Recepção	253
8.2.1 Coleta	254
8.2.2 Amostragem do grupo focal.....	255
8.2.3 Procedimentos	262
8.2.4 Análise e interpretação.....	265
9 CAPÍTULO 9 – INTERPRETAÇÃO DOS DADOS	267
9.1 O outro: impressões dos brasileiros sobre os portugueses. Contraste entre a ficção e a realidade	267
9.1.1 Consumo da televisão e da telenovela	267

9.1.2 – Percepção em relação a Portugal e aos portugueses	271
9.1.3 – Os personagens portugueses na televisão	278
9.2 Nós na telenovela: de que forma portugueses se sentem retratados pela televisão brasileira	284
9.2.1 – Perfil do consumo da televisão/telenovela pelos portugueses que vivem no Brasil	284
9.2.2 – As percepções sobre o Brasil e os brasileiros	285
9.2.3 – A imagem dos portugueses na telenovela brasileira	293
CONSIDERAÇÕES FINAIS	299
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	304
APÊNDICE A - PERSONAGENS PORTUGUESES NA TELENVELA BRASILEIRA: ESTRUTURA	326
APÊNDICE B - PERSONAGENS PORTUGUESES NA TELENVELA BRASILEIRA: SIGNIFICAÇÃO	336
APÊNDICE C - ROTEIRO PARA GRUPO FOCAL.....	349
APÊNDICE D - QUESTIONÁRIO PARA GRUPO FOCAL: PORTUGUESES	351
APÊNDICE E - QUESTIONÁRIO PARA GRUPO FOCAL: BRASILEIROS	355

INTRODUÇÃO

O Brasil é resultado de miscelânea de vários povos e etnias que construíram a diversidade cultural do país. Esta pluralidade se reflete nos meios de comunicação, em especial na televisão, que por meio de sua programação explora a realidade de forma a identificar-se com sua audiência. Nesse contexto, os portugueses sempre estiveram muito presentes, sejam em obras ficcionais ou programas de entretenimento. A ligação histórica entre os dois países permitiu, ao longo do tempo, que diversas imagens fossem criadas e recriadas, provenientes, muitas vezes, de fatos e personagens apresentados nas obras literárias e nos veículos de comunicação. A partir dessa premissa, este trabalho centra-se na busca e análise das imagens dos portugueses criadas a partir do principal produto televisivo brasileiro, a telenovela. A escolha pelo personagem português como objeto de análise é resultado da intensa presença desses imigrantes na memória coletiva dos brasileiros, sempre evocados como principais responsáveis pela formação cultural do país. A chegada dos portugueses no Brasil foi sempre constante, porém com diferentes perfis ao longo dos séculos.

A fase mais importante de imigração portuguesa para o Brasil não ocorreu durante o período da colonização, mas décadas depois, após a Independência. De acordo com a divisão do fluxo migratório proposto por Venâncio (2000), a imigração restrita, entre 1500 e 1700, contava com cerca de 700 mil portugueses dispersos pelo império colonial. Durante todo este período, os portugueses constituíam a maior parte da população branca do país. Eram donos de grandes propriedades e ocupavam as posições administrativas da colônia. No período de transição, entre 1701 e 1850, houve um incremento nos números. Entre 1701 e 1760 teriam imigrado para o Brasil cerca de 600 mil portugueses. Nas décadas seguintes há um declínio nesse fluxo, com números semelhantes aos da primeira fase migratória. Com a extinção do tráfico negreiro em 1850, tornou-se necessário substituir a mão de obra escrava no Brasil. É nessa época que se inicia a terceira fase, da imigração de massa, entre 1851 e 1960, quando chegam ao Brasil cerca de cinco milhões de europeus, levantinos e asiáticos. Segundo o Censo de 1872, os portugueses eram o grupo de imigrantes mais presente no país depois dos africanos. Entre 1880 e 1967 estima-se que cerca de um milhão e meio de portugueses chegaram ao país (Lobo, 1994). A imigração era incentivada em busca de trabalhadores para as lavouras. Já na etapa de declínio, entre 1961 e 1991, menos de 500 imigrantes portugueses entravam no país por ano. Mas tanto nesta fase como nas de maior fluxo não havia linearidade

e, mesmo na fase de declínio, havia períodos de aumento no número de imigrantes. No fim da década de 1960 e início de 1970, por exemplo, muitos portugueses se deslocaram ao Brasil novamente devido às guerras na África e conflitos em Portugal.

Na década de 1990, o Brasil passa a ser terra de emigrantes. O índice de brasileiros imigrando para Portugal supera o de portugueses vindo para o Brasil durante toda a década. Nos anos 2000 o fluxo continua decrescente até que, a partir de 2010, acontece a retomada da imigração portuguesa para o Brasil. Em 2011 foram expedidas 1.564 autorizações de residência, quase o dobro do ano anterior, que havia sido de 798. Esse número também significa o um aumento importante das concessões de vistos se comparado a 2004, quando foram 482 autorizações. A crise na União Europeia e os grandes eventos ocorridos no Brasil contribuiu para uma chegada intensa de portugueses, grupo que mais procura oportunidade de trabalho.

A telenovela, idealizada cada vez mais com base na realidade, procura agregar às histórias discussões atuais e personagens em voga, introduzindo cada vez mais fatos reais em meio à ficção. É assim com a participação de famosos jogadores de futebol representando a eles mesmos na trama, como o brasileiro Neymar, presente em *Amor à Vida* (2013), *Malhação* (2011) e *A Regra do Jogo* (2015). Temas atuais também aparecem com frequência inseridos nos diálogos, como foi o caso da pesquisa do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), divulgada em abril de 2014, na qual 65% das pessoas entrevistadas afirmavam que “mulheres com roupas curtas merecem ser estupradas”. A pesquisa foi citada em um diálogo entre personagens da telenovela *Em Família* (2014). Da mesma forma, a telenovela coloca em seu enredo problemáticas sociais diversas referentes a temas como ascensão a determinadas classes sociais e violência de gênero, por exemplo, mas também imigração, embora este tema nunca surja de forma polêmica. Por isso da importância de observar de que forma os portugueses aparecem através das décadas, desde o surgimento desse gênero no país. As emissoras, instaladas em São Paulo e no Rio de Janeiro, tinham suas primeiras tramas ambientadas nessas cidades que congregavam um número importante de estrangeiros, muitas vezes já demarcados em diferentes regiões e bairros. Os portugueses, como parte importante na composição étnica brasileira, não estavam ausente nas obras. Desde *Antônio Maria*, em 1968, a representação do imigrante português sempre esteve associada ao trabalho, seja na área rural ou no comércio dos centros urbanos, e o bom-humor com algumas doses de rispidez.

A adaptação de textos de autores portugueses na teledramaturgia evidencia também a importância cultural de obras de língua portuguesa, como *Amor de Perdição*, baseada na obra de Camilo Castelo Branco, exibida em 1965, na Cultura. Em 1971, pela Rede Record, foi ao ar *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Lauro Cesar Muniz, adaptada do romance de Julio Dinis, que teve um *remake* em 1994 pelo SBT. Deste mesmo escritor, o romance *Os Fidalgos da Casa Mourisca* foi adaptado por Dulce Santucci, para a Record, em 1972. Baseada na obra de Camilo Castelo Branco, a novela *Paixões Proibidas*, da Bandeirantes, foi co-produzida pela RTP. No que se refere à minisséries, algumas trataram com bastante profundidade da cultura lusitana como *Os Maias* (Globo), *O Guarani* (Manchete) e *Quinto dos Infernos* (Globo). Na maioria dessas tramas, os personagens portugueses carregam suas marcas culturais, seja através do sotaque, das vestimentas ou mesmo de certos estereótipos cristalizados na memória coletiva brasileira. Mas a figura do imigrante luso aparece também na telenovela, objeto de estudo deste trabalho, que mostra o cotidiano puramente brasileiro. Parte da formação étnica do país, é possível encontrar na história da telenovela brasileira mais de uma centena de personagens lusos. Ao falar da identidade nacional e cultura de Portugal e Brasil é inevitável que se acesse a questão das relações luso-brasileiras. Há várias “invenções” de uns sobre os outros e muitas nuances nas relações sociais, políticas e econômicas entre os dois países.

Constatar a presença dos personagens nas telenovelas foi o primeiro passo para observar os aspectos que externizam a relação entre os dois povos. Mas, para entender o papel da telenovela na criação do imaginário, é necessário incluir a audiência, principal criadora de sentido e significados. Assim, este trabalho tentou entender quais os sentidos dados aos textos da teledramaturgia por meio de grupos de discussão com portugueses imigrados no Brasil e brasileiros. Com isso, pretendeu-se valorizar atitudes e valores sociais transmitidos pela telenovela, fornecedora de um repertório comum através do qual diferentes pessoas interpretam o mundo. Não obstante, as relações individuais com o gênero desenvolvem-se também em ambiente coletivo, uma vez que reflete e refrata muitas das ações cotidianas. É por meio dessa interação com o gênero que a sociedade compreende a si mesma ao propiciar discussões e integração social, mas também modelos de comportamento e imagens de si e do mundo, num processo de construção de identidade, como aponta Lopes (2004). A realidade, como matéria-prima da telenovela, alimenta cada vez com mais intensidade as tramas.

Estudar a telenovela significa analisar um dos produtos mais importantes na televisão latinoamericana, com uma influência considerável na pauta de assuntos discutidos pela

sociedade. Para Buonnano (1999) a ficção televisiva constitui o corpus narrativo mais imponente de nossos dias e talvez de nossos tempos. Nunca como agora regiões da imaginação, a fantasia e os sonhos estiveram tão abertas e tão acessíveis a um público tão vasto. Porém, como se trata de uma narrativa produzida em escala industrial, envolve uma série de questões empresariais e econômicas que interferem, primeiro, na definição do produto como um bem cultural ou uma mercadoria e, segundo, na própria produção, uma vez que os temas abordados precisam ser trabalhados de forma a atingir um público heterogêneo, tanto em nível nacional como internacional. Além disso, a telenovela, bem como outros produtos televisivos, constitui uma ferramenta importante na observação da formação identitária, das representações e da construção da memória social. No sentido de discutir os tópicos apontados, o trabalho foi organizado em três partes, a saber.

Na Parte I do trabalho – Revisão de Literatura – fundamentalmente teórica, tem a estrutura de discussão dividida em três eixos: “Capítulo 1 – Contributos do conceito de Identidade”; “Capítulo 2 – Representação e Memória Social: contributos”; e “Capítulo 3 – O percurso da telenovela no Brasil: da importação de textos à criação nacional”.

O capítulo inicial traz uma abordagem das questões de identidade, a partir das quais se entende a diferença e a identidade como resultados de inúmeros processos de negociação cultural que dependem de diferentes formas de poder, expressas principalmente nas concepções cotidianas entre o “nós” e o “eles”. O segundo capítulo trata da localização das representações sociais a partir das diferenças substanciais entre a Psicologia Social e a Sociologia. Esses conceitos ajudam na construção do quadro de análise quando se pretende descobrir a imagem que se difunde de um grupo social específico, como é o caso dos portugueses, de forma mais global, através de um estudo anterior da mídia para posteriormente aceder ao discurso concreto que ocorre no âmbito da comunidade estudada. Este segmento debruça-se também sobre a inter-relação entre representações sociais e memória social, uma vez que a criação de conceitos e representações depende também dos registros latentes nas memórias sociais. Já o último capítulo se detém nos usos sociais e percursos da telenovela no Brasil, as quais, devido sua importância, produziriam um sentimento de comunidade imaginada e seriam uma espécie de espelho da sociedade. Sem a possibilidade de síntese cultural no Brasil, devido sua amplitude geográfica e diversidade cultural, a telenovela criaria uma ilusão de identidade e representação de um Brasil ideal. Sua exportação fornece ainda elementos para observar a inserção de um produto cultural dentro de

um contexto global e suas configurações em termos identitários.

A Parte II do trabalho – Portugueses na telenovela brasileira – faz primeiramente um recorrido histórico pela literatura brasileira, de forma a contextualizar a representação do personagem português, e a exposição cronológica dos personagens portugueses encontrados na telenovela brasileira entre 1960 e 2014, tanto nas telenovelas de época como nas contemporâneas. Apresenta, assim, três vias de reflexão, a saber: “Capítulo 4 - O personagem português na literatura do Brasil: um retrato das impressões sobre o outro e sua influência na construção da identidade nacional”; “Capítulo 5 – Telenovelas históricas/de época: documento histórico e lugar da memória”; e “Capítulo 6 - A evolução da telenovela e a inserção de personagens portugueses”.

O primeiro capítulo trata da singularidade da presença dos portugueses no Brasil e sua representação no campo literário, base importante para a construção identitária nacional. O objetivo deste resgate é buscar nos registros literários, que serviram muitas vezes como base para adaptações televisivas, evidências das relações entre portugueses e brasileiros. O segundo capítulo traz um panorama destes imigrantes nas telenovelas de época buscando, por meio deles, analisar qual sua participação em alguns recortes da história do Brasil e a contribuição no desenvolvimento do país. O terceiro e último capítulo também se detém na temática das telenovelas. Por meio de uma extensa pesquisa documental apresenta os 130 personagens encontrados em 67 telenovelas brasileiras, contrastando seu aparecimento com os fluxos migratórios da época e as relações culturais e comerciais entre os dois países, principalmente no que diz respeito à exportação das obras para Portugal.

Na Parte III – Representação dos portugueses: estudo de recepção – faz-se a abordagem metodológica, os instrumentos de recorte, coleta, análise e os resultados encontrados na pesquisa empírica. A divisão desta última parte do trabalho encontra-se no: “Capítulo 7 - Metodologia de pesquisa”; “Capítulo 8 – Descrição dos instrumentos e recolha de dados”; e “Capítulo 9 – Interpretação dos dados”.

O primeiro capítulo desta parte apresenta a abordagem metodológica, para além da teoria das representações sociais, tendo nos Estudos Culturais Britânicos e Latinoamericanos outro ponto de ancoragem. Explica-se a importância do uso de métodos mistos de análise como ponto fundamental para uma visão mais aprofundada e ampla acerca do complexo objeto de estudo desse trabalho. Desta forma, são examinadas as formas de realização da análise de conteúdo, bem como os procedimentos necessários para a aplicação de pesquisa de

recepção. Com a conjugação destes dois métodos, é possível perceber as relações existentes entre o que é apresentado na mídia através da ficção televisiva e o que os indivíduos absorvem dela, suas memórias, as representações criadas e suas relações identitárias. A maneira como estes métodos foram aplicados é o assunto tratado no segundo capítulo, no qual são descritas as fases desenvolvidas no estudo do conteúdo das telenovelas e na aplicação dos grupos focais com brasileiros e portugueses imigrados no Brasil. O último capítulo condensa os resultados obtidos por meio dos grupos focais, demonstrando como se dão as práticas e consumos da telenovela, contrastando as variáveis expostas pelos participantes com as reflexões teóricas (Parte I) e com os resultados obtidos na análise de conteúdo (Parte II).

Na conclusão deste trabalho, são apontados os resultados encontrados com base nas hipóteses apresentadas acerca da representação dos imigrantes portugueses na telenovela brasileira. São conjugados, assim, os dados referentes aos usos sociais da ficção televisiva e a forma como influenciam as questões identitárias de brasileiros e portugueses, além de registrar os aspectos que contribuem para a construção da memória social.

Embora possa ser encontrada uma extensa quantidade de obras publicadas sobre a ficção televisiva e seus usos sociais, acredita-se que esta investigação tenha como diferencial o estudo das relações entre portugueses e brasileiros a partir do recorte histórico e social realizado pela telenovela. Enquanto a representação do (a) brasileiro (a) nos meios de comunicação portugueses é tema recorrente na academia, a observação do português na mídia brasileira é escassa. É, portanto, neste sentido que este trabalho pretende contribuir com a área das ciências da comunicação, como uma base inicial para o desenvolvimento de análises e reflexões sobre essa importante problemática.

PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Pensar a ficção seriada televisiva sob a ótica das representações sociais é uma forma de compreender como o discurso midiático audiovisual nunca é neutro, nunca é desvinculado de um contexto situado e nunca é descolado de lógicas próprias de produção, distribuição, exibição e consumo. Ou seja, as representações sociais não apenas constataam, descrevem ou materializam determinadas características e *personas* na ficção televisiva, mas também evidenciam um recorte da realidade representada por meio de escolhas e relações de poder que atravessam estas produções. É justamente sobre o tema da conceituação teórico-metodológica das representações sociais que o texto de abertura desta tese se debruça. Assim, nesta Primeira Parte do trabalho a estrutura de discussão do tema é dividida em três eixos: “Capítulo 1 – Contributos do conceito de Identidade”; “Capítulo 2 – Representação e Memória Social: contributos”; e “Capítulo 3 – O percurso da telenovela no Brasil: da importação de textos à criação nacional”.

Dessa maneira, o capítulo inicial traz a localização das representações sociais a partir de Moscovici que, mesmo advindo também por meio de Durkheim, deixa explícito as diferenças substanciais entre a Psicologia Social e a Sociologia. Com igual importância, a diferença e a identidade são resultados de inúmeros processos de negociação cultural e dependem de formas de poder como a delimitação e controle de fronteiras, classificações feitas coletivamente e individualmente, e principalmente nas formas de inclusão e exclusão. Dizer o que uma pessoa é, significa também, dizer o que ela não é, o que pertence a ela e o que não pertence. As relações de poder também são expressas entre os sujeitos quando se fala em “nós” e “eles”.

E é sobre o campo da memória e sua inter-relação entre representações sociais e memória social que as discussões do segundo capítulo dão maior destaque. Assim, o sentido depende de conceitos e imagens formados na memória que podem representar o mundo, isto é, uma versão simples de algo complexo já que existem coisas, objetos, eventos aos quais criamos conceitos de coisas abstratas, que não podemos ver nem sentir, mas sabemos que o registro dela em nossas memórias sociais é latente.

Já o último capítulo se detém no que hoje se conhece por telenovela e que é referência ao se falar em teledramaturgia brasileira. Traçando um percurso histórico em relação às matrizes culturais e formatos industriais no Brasil, é possível ver que a gênese da

estrutura da telenovela iniciou-se já com o folhetim literário e sua noção de capítulos fragmentados. Desse modo, passando por um processo gradativo de evolução e adaptação midiática - algo considerado natural nas constantes soluções de renovação para os chamados produtos e bens simbólicos da Indústria Cultural - este gênero narrativo começa com os folhetins ou romances, narrativas de amor e heróis veiculados em jornais diários e semanários de segmento definitivamente feminino no século XIX. Por fim, sobre o assunto, Ortiz, Borelli e Ramos (1989: 11) comentam que a denominação “folhetim eletrônico” é sugestiva: ela indica a persistência de uma estrutura literária presente na atualidade.

1 CAPÍTULO 1 – CONCEITO DE IDENTIDADE: CONTRIBUTOS

As identidades são construídas dentro de um contexto social. Por isso, é importante observar uma série de elementos que compõem esse cenário onde os intercâmbios sociais ocorrem, desde os símbolos, como a língua e o comportamento de determinado grupo, até seu contexto mais abrangente, como a cultura na qual se inserem, e suas relações com a cultura da qual provêm, como no caso dos cidadãos que fazem parte de movimentos migratórios internacionais. Outro elemento crucial no entendimento da construção da identidade é a diferença, ou seja, a relação entre o “eu” e “outro”, por meio da qual se ajustam e se afrouxam laços sociais. Desde este ponto de vista é importante observar que essa concepção não se refere ao “eu” que sempre permanece idêntico, que não se modifica ao longo do tempo, e tampouco se refere àquele “eu” coletivo que se esconde dentro de outros “eus” que um povo com uma história comum mantém (Hall, 1990). A identidade cultural articula o “eu” individual e o “eu/eus” coletivos a partir da memória e da história compartilhada e é construída a cada dia dependendo da interseção de outros discursos e posições. “As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação”. (Hall, 2012: 108).

Para Hall (2012), o senso comum associa identificação a algo que se reconhece no(s) outro(os) como familiar, a partir de referentes e partilhas comuns, derivados de uma origem comum, de características partilhadas por pessoas ou coletivos ou até pela busca de um mesmo ideal. Com base nessas características é que ocorre a identificação, geradora de solidariedade e fidelidade de um grupo. Já a abordagem discursiva entende a identificação como uma construção, algo em processo constante de elaboração e que, por conseguinte, permite o seu aprofundamento ou abandono. De toda forma, como todo exercício de significação, a identificação está, constantemente, sujeita ao jogo da *différance*¹. “E uma vez

¹ A definição do sentido de *la différence* torna-se complicada já no momento de uma possível tradução do termo à língua portuguesa. Isso porque, em francês, o vocábulo produz uma dupla significação por tratar-se de um neografismo homófono à palavra *différence* (diferença, em português). Saliendo que *la différence* não é nem uma palavra e nem um conceito, mas pode ser vista como uma cosmovisão ou mundivisão, Jacques Derrida, filósofo da desconstrução, apresenta *la différence* como algo que remete ou reenvia para dois movimentos distintos. Estes movimentos são: 1) a diferenciação como a produção de diferenças, alteridades, das não identidades em um sistema signico – pondo em xeque pressupostos da linguística de Saussure (estruturalista); e 2) o espaçamento, o desvio, a temporização, o retardamento, o cálculo sucinto que faz com que um sentido seja sempre antecipado ou restabelecido em posteridade. Dessa forma, *la différence* seria o movimento do jogo que

que, como num processo, a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de 'efeitos de fronteiras'. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui” (Hall, 2012: 106).

Para Castells (1998) a pergunta essencial é como, desde onde, por quem e para que são construídas as identidades. “A construção das identidades utiliza materiais da história, da geografia, da construção das identidades, das instituições produtivas e reprodutivas, da memória coletiva e das fantasias pessoais, dos aparatos de poder e das revelações religiosas” (Castells, 1998: 29, tradução nossa)². Além disso, a identidade não é somente um sistema de identificações imposto de fora para dentro. É algo objetivo e subjetivo ao mesmo tempo. Apesar de possuir uma dimensão objetiva, depende da percepção subjetiva que os indivíduos têm de si mesmo e dos outros. Por esse caráter social é que a identidade se define sempre diante do outro e por isso é concebida com base na diferença e não fora dela. É justamente na relação com o que falta, com o que “não é”, que se evidencia a identidade. A diferença pode ser marcada tanto por sistemas simbólicos de representação quanto por meio de exclusão social. Nas relações sociais, parte dessas marcações é estabelecida através de sistemas classificatórios a partir da distinção entre nós/eles ou eu/outro. Cada sociedade e cultura tende a desenvolver suas formas de classificar o mundo e a estabelecer sistemas de significação que definem aquela cultura.

É pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados. Há entre os membros de uma sociedade, um certo grau de consenso sobre como classificar as coisas a fim de manter alguma ordem social (Woodward, 2012:42).

Para Durkheim é, também, através da ordenação dos sistemas classificatórios que se produz significado. O sistema de classificação é que ordena a vida social, organizado a partir de relações de poder. Nesse sentido, a própria constituição da identidade social é um ato de poder, pois se algo consegue afirmar-se é porque reprime o que o ameaça, embora isso também se dê por meio de atos de resistência contra-hegemônicos. Assim, para Laclau (1990), apoiado em Derrida, a construção da identidade sempre está baseada na exclusão de

produz as diferenças, ou seja, os efeitos de diferença, uma estratégia. Em outras palavras: *la différence* não é simplesmente um conceito, pelo contrário: ela é uma possibilidade de conceitualidade, de ler processos de diferença e de identidade (Ribeiro e Silva, 2015: 18-19).

² *La construcción de las identidades utiliza materiales de la historia, la geografía, la biología, las instituciones productivas y reproductivas, la memoria colectiva y las fantasías personales, los aparatos de poder y las revelaciones religiosas.*

algo e no estabelecimento de uma hierarquia entre os polos. Laclau cita como exemplo a relação homem/mulher, onde “mulher” fica reduzida a uma posição secundária em oposição ao caráter essencial do primeiro. Nesse caso, homem equivale a “ser humano”, que abrange tanto o sexo feminino como o masculino. O mesmo acontece com negro/branco, no qual o branco equivale a “ser humano”. Essa perspectiva mostra que negro e mulher são “marcas” em contraste com os termos como “homem” e “branco”. Desta forma, percebe-se que o poder é condição para a identidade e que sem ele o tecido social se despedaçaria. O poder é, portanto, condição de existência do social. Em outras palavras, quando numa sociedade a destruição das hierarquias acontece, segue-se a isso, de forma gradual, a construção de novas identidades.

Assim, as “unidades” constituintes das identidades se firmam dentro do jogo de poder, da hierarquia, da exclusão e são resultados “não de uma totalidade natural e inevitável ou primordial, mas do processo naturalizado e sobredeterminado de “fechamento”” (Hall, 2003: 19). Toda identidade tem um excesso. Desta forma, a unidade que o termo assume como fundacional não é natural, mas uma forma construída desse fechamento: “toda identidade tem necessidade daquilo que lhe “falta” - mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado” (Hall, 2012: 110). Hall afirma que se as identidades só podem ser entendidas pela contraposição é possível dizer que o que se constrói através (ou na) diferença é constantemente desestabilizado pelo que exclui.

Todos esses elementos, incluindo a própria constituição da identidade, são resultados da relação entre o sujeito e as práticas discursivas. Para Hall (2012), justamente pelo fato de as identidades serem construídas dentro, e não fora, do discurso, precisam ser compreendidas como produzidas em locais históricos e institucionalizados, assim como no interior de formações e práticas discursivas específicas.

1.1 Linguagem: ferramenta de identidade e diferenciação

A linguagem, enquanto um espaço que comporta a diferença e a alteridade, é composta por um *lócus* ou por variados *locis* de enunciação. É neste *lócus* ou nestes *locis* de enunciação que se encontram o entendimento da “tradução cultural” de Homi Bhabha (1998).

É neste espaço social e político, dos quais múltiplos atores participam, que o processo de justaposição e adaptação de culturas e identidades entra em choque. Neste sentido, a rede de significações é colocada em ação por meio de “traduções” que promovem releituras da diferença na esfera do discurso, da linguagem. E assim as traduções culturais são estratégias de sobrevivência em meio ao embate desta diferença. Uma estratégia que é ao mesmo tempo tradutória, mas também transnacional, já que, no contexto das colonizações, ela é marcada por experiências e vivências de ordens apenas conhecidas pelo deslocamento dos locais de origem, pelo percurso percorrido por movimentos migratórios internacionais.

Assim, a linguagem proporciona o entendimento da identidade e da diferença como elementos que só têm sentido quando fazem parte de uma rede de diferenciação linguística. Vistos de forma isolada eles são incompreensíveis. Além disso, esses elementos só adquirem sentido quando sujeitos às propriedades que caracterizam a linguagem. Nesse sentido, a identidade pode ser entendida como algo idealizado, discursivamente fabricado, tornando menos rígidos os marcos de identificação e pertencimento (Bauman, 2005). Quando “ser alguma coisa” significa também “não ser muitas outras coisas”, entende-se que a língua não passa de um sistema de diferenças (ou um espaço de diferenças no qual os *lôcis* de enunciação permitem a alteridade). Por exemplo, quando se diz “sou brasileiro”, há por trás disso uma cadeia interminável de negações como “não sou português”, “não sou japonês”, etc.

Essa característica da linguagem tem consequências importantes para a questão da diferença e da identidade culturais. Na medida em que são definidas, em parte, por meio da linguagem, a identidade e a diferença não podem deixar de ser marcadas, também, pela indeterminação e pela instabilidade (Silva, 2012: 80).

Também por essas características a identidade pode ser compreendida como uma relação social e como tal, está permeada por relações de poder, tanto provenientes do próprio sujeito como de outros. Nesse sentido, as relações de poder “não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas” (Silva, 2012: 81). Não obstante essa imposição das relações de poder, elas mantêm sua característica de elemento móvel, mutável e múltiplo. As relações sociais exercem influência nas modificações e multiplicidades identitárias, já que colocam os indivíduos em diferentes locais de pertencimento e promovem mudanças em função da hierarquia instituída.

A diferença e a identidade são resultado de inúmeros processos de negociação cultural (Bhabha, 1998) e dependem de formas de poder como a delimitação e controle de fronteiras, classificações feitas coletivamente e individualmente, e principalmente nas formas

de inclusão e exclusão. As relações de poder também são expressas entre os sujeitos quando se fala em “nós” e “eles”. Assim, também são feitas as classificações e isso é um fator essencial na vida social, na medida em que a sociedade é dividida em classes e grupos hierarquizados, sempre tendo em conta a ótica da identidade.

É possível observar nas narrativas históricas a tentativa de legitimação do domínio de certos grupos sobre outros através de narrativas. Por esta razão, narração e identidade estão fortemente ligadas. Como sugere Bhabha (1998), não há identidade cultural que não seja contada. O autor, que tem uma perspectiva pós-colonial, analisa a construção e desconstrução da identidade nos discursos colonialistas europeus, a partir da depreciação do “outro”, ou seja, do colonizado. O colonizador, com base em teorias raciais, considerava o colonizado um degenerado e justificava seu assentamento nas novas terras. Tal qual Stuart Hall, o crítico indiano Homi Bhabha escreve, pensa e vive as problemáticas suscitadas pelo pós-colonialismo, neste caso, tendo a Inglaterra (colonizadora) e a Índia (colonizada) como o pano de fundo de suas discussões. Suas ideias e conceitos acerca da hibridização, da identidade e da diferença surgem num contexto de confronto na literatura de ex-colonizados e ex-colonizadores: um embate entre qual das formas de representação literária representariam mais ou menos fidedignamente a realidade dos nativos. Criticando a análise de imagens e a análise ideológica dos textos, Bhabha não traz a mesma abordagem “realista” da literatura e das suas representações identitárias. Pelo contrário: utilizando-se da desconstrução de Derrida, a crítica de Bhabha está voltada principalmente à representação violenta que separa sujeito e objeto, fixando, sempre, o sujeito numa posição de inteligibilidade hierarquicamente privilegiada (Souza, 2004).

A narrativa histórica é, desta forma, uma forma de exercício de poder, constituindo um sustentáculo legítimo de dominação com vista a manipular identidades e a estabelecer sistemas administrativos e culturais. Essa estratégia, empreendida de forma sutil, faz com que os dominados incorporem e reproduzam valores que foram construídos em seu desfavor. A autoridade do colonizador pressupõe o sentido de verdade em seu discurso, que se torna um fator importante na retórica do poder. E justamente pelo fato de as identidades serem formadas dentro e não fora do discurso que é preciso compreendê-las como “produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas” (Hall, 2012: 109). Além disso, é preciso levar em conta o jogo de poder em que emerge destes discursos, dos quais a diferença e a

exclusão fazem parte. Quando do reconhecimento do sentido de dependência pelos dominados em relação aos dominantes, afirma-se o êxito do discurso do mais forte. As identidades são, portanto, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito construídas pelas práticas discursivas (Hall, 2006). Se por um lado existem os discursos e as práticas que incentivam os indivíduos a assumirem seus lugares como sujeitos sociais de assuntos particulares, por outro, processos produzem subjetividades que organizam estes mesmos indivíduos como sujeitos aos quais se pode “falar” (Hall, 2012).

1.2 Identidade e reconhecimento³

Para responder à pergunta “quem sou eu?” é preciso perguntar também “quem é ele?”, “quem somos nós?” (Woodward, 2012). Esses questionamentos reforçam a importância da interação na construção da identidade. Para Erving Goffman, a interatividade do cotidiano é a forma que permite a percepção da identidade dos outros e a manifestação das representações individuais, embora essa interação não ocorra de forma espontânea. Na presença dos outros, os indivíduos fazem uma representação de forma dramática, performática, como se estivessem em uma peça de teatro, com guiões a partir dos quais podem fazer limitadas modificações. Nesse processo monta-se um palco para um tipo de jogo de informação, “um ciclo potencialmente infinito de encobrimento, descobrimento, revelações falsas e redescobertas” (Goffman, 2002:17). No jogo da interação, à medida que se avança, ocorrem mudanças e acréscimos no estado inicial de informação, mas que devem estar relacionados sem contradições com as pistas iniciais dadas aos participantes. Uma vez iniciada a interação, as alterações tendem a ser mais difíceis caso não haja desde o início um direcionamento. As informações que cada indivíduo passa sobre si tem como objetivo sua valorização pelos outros em função das características sociais. Por isso, a negociação do reconhecimento é substancial na construção das identidades modernas, diferente do que

³ Existe uma considerável polissemia no conceito de reconhecimento, que pode ser entendido a partir da problemática ligada ao campo filosófico - reconhecimento como identificação (Descartes e Kant); reconhecimento de algo e do próprio indivíduo (Bergson); reconhecimento mútuo ou intersubjetivo (Hegel, Hobbes e Honneth) – bem como por meio do seu caráter social e político, como nas obras de Taylor, Habermas, Fraser e Honneth. Este trabalho centra-se na segunda perspectiva, por meio da qual entende-se o reconhecimento a partir da esfera pública, baseado nas políticas de reconhecimento com base na noção de respeito igual.

ocorria em períodos históricos anteriores nos quais existia uma estrutura social consolidada. Cada segmento da sociedade tinha suas posições determinadas socialmente na Idade Média ocidental, por exemplo, no que diz respeito à nobreza, o clero e a plebe. Na atualidade, um indivíduo que dê a entender que possui certas características sociais deve ser o que pretende realmente ser. Assim, quando uma pessoa projeta uma situação que a define como sendo de um determinado tipo, exerce uma exigência moral sobre os demais, obrigando-os a o valorizar de acordo com o que se exige para pessoas daquele grupo. Implicitamente abdica de ser tratada como pessoas de um determinado grupo e exige ser tratado como integrante de outro. Os outros compreendem então que o indivíduo informou sobre o que ele é e sobre o que eles *devem* entender por essa identidade.

Nesse sentido, existe um compromisso com a identidade e um intuito de convencer os demais do papel que os indivíduos exercem (ou pretendem exercer) na sociedade. Baseado na definição de Louis Althusser, a questão do reconhecimento está presente na afirmação: “Este sou eu!”. Mas este “eu” pode adquirir vários papéis e várias identidades conforme o ambiente que transita: na vida familiar, no trabalho, como consumidor, como cidadão, etc. E para cada público há uma *performance* distinta. Nesse complexo jogo de aparências, também as informações dadas de forma indireta e não intencionais podem revelar algo sobre o indivíduo, como é o caso da linguagem corporal, por exemplo. A questão do inconsciente é importante para se observar os mecanismos fora da consciência que podem determinar identidades. De qualquer forma, está estabelecida uma ligação entre pessoal e social na construção das identidades, como lembra Woodward (2012).

Assim, também é possível observar a identidade pela perspectiva do reconhecimento, já que parte da sua formação se dá pela existência ou não desse reconhecimento, ou ainda pela sua distorção. Como exemplifica Taylor (1997), alguns fatores podem tornar-se instrumentos de opressão quando o reconhecimento social é restrito. É o caso das mulheres e dos negros, que durante muito tempo foram depreciados e acabaram por reproduzir um discurso pejorativo deles mesmos. Assim, a imagem exterior que se faz de um povo, como foi o caso das imagens de inferioridade criadas pelos colonizadores sobre os colonizados, tende a ser interiorizada e perdura por muitas gerações. Se a identidade é entendida também a partir do lugar de onde provém o indivíduo, ela sofre alterações no seu reconhecimento quando em contato com outras sociedades. A identidade observada por meio da origem do indivíduo ou grupo é o lugar onde repousam gostos, tradições, formas culturais diferentes e, por isso,

sujeitas à aprovação ou à reprovação dos demais.

Como a identidade existe da necessidade das reações dialógicas⁴ entre os indivíduos, é coerente que haja uma dependência da sociedade para o processo de formação identitária.

A identidade não é, pois, o que é atribuído a alguém pelo fato de estar aglutinado num grupo – como na sociedade de castas – mas, sim, a expressão daquilo que dá sentido e valor à vida do indivíduo. É, ao tornar-se expressiva, que a identidade depende de um sujeito individual ou coletivo, e portanto vive do reconhecimento dos outros: a identidade se constrói no diálogo e no intercâmbio, já que é aí que indivíduos e grupos se sentem desprezados ou reconhecidos pelos demais (Martín-Barbero, 2006: 65-66).

No passado o reconhecimento não era um problema, já que estava associado a identidades estáveis, com uma origem social determinada e padrões sociais reconhecidos. “O que a idade moderna tem de novo não é a necessidade do reconhecimento, mas sim as condições que podem levar uma tentativa de reconhecimento ao fracasso” (Taylor, 1997: 55). A identidade e reconhecimento não eram colocados em discussão no passado, não porque as pessoas fossem destituídas delas, mas porque não eram problemáticas o suficiente para serem debatidas como tal. A classe era o localizador da posição social e ligava os indivíduos por meio da economia, fornecendo os códigos pelos quais nos “líamos” uns aos outros. Hoje, as múltiplas facetas da sociedade estimulam esse debate. Embora, as identidades sociais coletivas não tenham desaparecido e ainda exercem algum poder, nenhuma delas está mais no lugar social, histórico ou epistemológico em que se encontravam há umas décadas atrás. Apesar de ainda serem identificáveis as diferenças internas, contradições, segmentações numa sociedade, há uma multiplicidade de identidades na modernidade que a caracterizam como período ou época (Hall, 2010). O declínio do Estado-nação, da autossuficiência nacional, das identidades nacionais como pontos de referência, entre outros fenômenos, têm resultado em uma fragmentação e uma erosão da identidade coletiva social, antes entendidas como homogêneas.

Essas identidades sociais coletivas foram formadas nos enormes processos históricos de larga duração que produziram o mundo moderno e foram estabilizadas por eles, da mesma forma que foram as teorias e conceitualizações (...) que são o que constituía a modernidade como uma forma de autorreflexão” (Hall, 2010: 318).

Na passagem para a pós-modernidade ocorrem determinantes mudanças em termos

⁴ A concepção de dialogismo está localizada no espaço interacional entre o ‘eu e o tu’ ou entre o ‘eu e o outro’. Assim encontra-se o sentido atribuído por Bakhtin (1988) ao papel do “outro” na constituição do sentido e também no fato de que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz. Em outros termos: a comunicação das identidades só pode existir a partir de relações intersubjetivas e interindividuais de sujeitos socialmente organizados

identitários, principalmente nos que diz respeito ao campo da cultura. Várias são as transformações, desde um novo entendimento sobre a história até o ajuste sobre o lugar dos sujeitos, suas diferenças, fronteiras e condições hierárquicas a partir da contestação sobre os poderes instituídos e centralizadores.

1.3 A pós-modernidade e as mudanças no contexto cultural

Não é possível discorrer sobre os efeitos da globalização sem antes situá-la naquilo que alguns autores chamam de pós-modernidade. Embora haja nessa concepção alguma polêmica e diversos pontos de vista, é necessário buscar o entendimento sobre o contexto desse momento histórico que representa uma reação frente aos ideais da modernidade.

A pós-modernidade surge como uma condição do capitalismo contemporâneo. Os conceitos e os termos utilizados em sua definição mudam em função dos autores e da compreensão que cada um apresenta daquele processo. Modernidade líquida (Bauman, 2007), modernidade tardia ou alta modernidade (Giddens, 1990, 1991; García Canclini, 2011), hiper-modernidade (Lipovetsky, 2005) e trans-modernidade (Dussel, 2002), são alguns dos vocábulos usados por diversos pensadores contemporâneos na busca de sinais de ruptura entre um tempo da modernidade e outro de pós-modernidade. O termo, popularizado por Jameson (2000), teve neste autor seu crítico mais rigoroso. Para ele, a pós-modernidade seria uma lógica cultural do capitalismo tardio ou de consumo que teria como característica o excesso de signos e imagens, o mundo da simulação que eliminou a diferença entre real e imaginário.

Harvey (1998) entende as mudanças culturais como resultado das mudanças econômicas. Também, como Jameson, encara a pós-modernidade de maneira crítica. Ao substituir a ética pela estética, houve uma perda de visão crítica e do comprometimento político. Não obstante, visões como as de Harvey e Jameson impossibilitam a visão da cultura como uma prática que tem seus significados atribuídos pelos usuários. Também impede que se observe a economia como algo que se constitui na cultura e por meio dela. Apesar de Harvey mencionar de forma positiva o aspecto da pós-modernidade no que diz respeito aos modos de alteridade e localismo, ele entende que, ao reconhecer esse pluralismo, não se observa o todo. Assim, sem um modelo perde-se a capacidade de agir na conquista de mudanças sociais. Para Featherstone, esses autores não estão dispostos a afrontar as

implicações da teoria pós-moderna: “modelos com nível tão alto de generalidades, que rotulam vastas extensões de tempo e de espaço como capitalismo ou modernidade, podem ser imperfeitos ou possuir valor limitado” (Featherstone, 1997: 115). Enquanto uma parte dos pensadores encara a pós-modernidade como excesso de seriedade, como sinal de uma nova era, outros tendem a não dar muita importância ao fenômeno, entendendo-o como algo superficial que não influencia os mecanismos de reprodução social.

No contexto cultural, a pós-modernidade pode ajudar a entender as mudanças ocorridas nesse campo, como sugere Featherstone (1997). Primeiro porque se afasta da narrativa da unidade para dar ênfase ao conhecimento local, fragmentação, alteridade e diferença. Segundo, porque dissolve as hierarquias simbólicas no juízo de gostos e valores. Terceiro, porque promove uma estetização da vida cotidiana impulsionada pelo fim das fronteiras entre a arte e a vida. E por fim, e em quarto, porque a descentralização do sujeito dá lugar à fragmentação e a um jogo com imagens, sensações e “intensidades multifrênicas⁵”. Esse conceito permite, ainda, o fim do entendimento da história como processo unitário e linear, a partir dos quais se unificava o mundo, que teria como centro a Europa no século XIX e os Estados Unidos no século XX. O ocidente aparece como o guardião dos valores universais que formou o mundo à sua imagem. Nesse sentido, o pós-colonialismo (Bhabha, 1998), um movimento da designada pós-modernidade, aponta para o hibridismo, isto é para a entrada no “centro” daqueles que estavam nas “fronteiras”, alterando assim as designadas “culturas unitárias”. Isso sugere o que Bhabha chama de “contramodernidade” pós-colonial, visível no pensamento globalizado, onde surgem sociedades com a capacidade e o poder de se expor e se fazer escutar, colocando em debate a história “única” ocidental consolidada.

Assim como Featherstone, autores como García Canclini (1997), Hall (2006), Giddens (1994) e Castells (1999) procuram a ótica da revelação de elementos antes encobertos pela modernidade como as diferenças e os localismos. A globalização passa então a ser considerada no plural, devido suas assimetrias. Nesse sentido, é necessário compreender seus diferentes modos de produção, como observa Santos (2000: 24):

A divisão internacional da produção da globalização assume o seguinte padrão: os países centrais especializam-se em localismos globalizados, ao passo que aos países periféricos cabe tão somente a escolha de globalismos localizados. O sistema-mundo

⁵ “Intensidades multifrênicas” é um termo utilizado por Jameson (1984) que se refere ao fim do senso de identidade do indivíduo devido ao excesso de imagens e signos fragmentados e pela impossibilidade de distinção e continuidade entre o passado, o presente e o futuro.

é uma trama de globalismos localizados e localismos globalizados.

Na contemporaneidade, o fenômeno da globalização tem levantado uma série de indagações sobre cultura e, conseqüentemente, sobre os conceitos de identidade. É necessário, portanto, observar a questão da identidade de forma a compreender como o sujeito moderno tem se modificado já que parte desse processo de globalização advém de mobilidades e movimentos humanos. O fluxo de pessoas e a fixação de residência fora de suas fronteiras faz com que os Estados-Nação, antes formadores de uma noção de identidade nacional tenham que gerir sociedades multiculturais. Também a transformação pela qual a sociedade vem passando, a partir do desenvolvimento tecnológico que permite uma reorganização dos espaços e dos tempos, dentro e entre nações, comunidades e indivíduos, têm vindo a refletir-se nas mudanças culturais e identitárias. As mudanças fragmentam instituições e paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que antes pareciam enraizadas e constituíam sólidas referências para as sociedades e os indivíduos. “Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados” (Hall, 2006). Isso leva muitos autores a se referirem a este período como uma crise da identidade, embora essa crise possa ser encarada simplesmente como uma mudança decorrente de uma convergência de culturas e estilos de vida nunca antes experimentada. Isso proporciona uma série de novas reflexões sobre o indivíduo e seu lugar no mundo, bem como sobre o valor e a dimensão das identidades. Assim, quanto mais se tem acesso à comercialização global de estilos, lugares e imagens, seja por imagens midiáticas ou por movimentos internacionais, mais livres se tornam as identidades, desvinculadas de tempo, lugares, espaços e tradições.

1.4 Os movimentos humanos e a construção da identidade

O processo de globalização é muitas vezes apontado como o responsável por essas mudanças rápidas na sociedade, nas mobilidades que afetam grande parte das sociedades mundiais e nos deslocamentos de inúmeros indivíduos. Esses deslocamentos, embora muitas vezes compulsivos, traumáticos e penosos, têm características positivas, segundo Hall (2006), pois desarticulam identidades estáveis do passado, muitas vezes cristalizadas e regressivas, abrindo a possibilidade à recomposição e articulação de novas identidades em função de

novos acessos culturais e tecnológicos, promovidos pelos novos contatos pessoais e culturais. Na condição de deslocamento, de vida fora das fronteiras culturais de origem, que os indivíduos se deparam com os conflitos de identidade e percebem as diferenças. “O outro cultural é sempre um problema, pois coloca permanentemente em xeque nossa própria identidade” (Silva, 2012: 97). O encontro com o outro é inevitável. É no contato com o outro diferente que se ativa a insegurança do lugar de pertencimento, coloca-se em dúvida as formas de ação diante da variedade de estilos de comportamento como forma de buscar uma aceitação. “Identidade é um nome dado à busca pela saída dessa incerteza” (Bauman, 2003: 41). Viver fora das fronteiras, para além de dar relevo às diferenças sociais e temporais, também interrompe o que Bhabha (1998) chama de “noção conspiratória” da contemporaneidade cultural.

Os processos de deslocamentos têm se tornado um fenômeno global do mundo pós-colonial, abrangendo muitas formas de mobilidade como o exílio, o turismo, as viagens e as migrações. Seja de forma forçada, por livre vontade, por decorrência das diásporas, esse é um acontecimento real que tem levado a construção e desconstrução de identidades pelo mundo. Nesse processo, a identidade primordial parece ficar na memória, sendo evocada como uma “nostalgia” identitária histórica. Para Hall (2012) isso é possível pela utilização da história, da linguagem e da cultura não para a produção daquilo que os indivíduos “seriam” num determinado momento, mas para “justificar” e ajudar a compreender aquilo que eles se “tornaram”. Há uma indagação constante sobre a transformação desses indivíduos, como têm sido representados e como essa representação afeta a forma como eles próprios se representam. É o que Hall chama de “invenção da tradição”, que é diferente da própria tradição.

Elas surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a “suturação à história” por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático. (Hall, 2012: 109).

Os movimentos migratórios alimentam e se alimentam desse imaginário produzindo identidades plurais constantemente interrogadas. Se por um lado há uma busca pela conservação de suas culturas, por outro há a necessidade de adequar-se a uma nova forma de vida. Assim, as identidades são moldadas e localizadas em diferentes situações, podendo ser desestabilizadas e também desestabilizadoras (Woodward, 2012). Os estrangeiros, quando

inseridos em outro Estado-nação, carregam como bagagem suas culturas. Além disso, no local onde escolheram para viver, participam da cultura local e das memórias coletivas do seu lugar de origem e do lugar onde se fixaram, modificando-as e transformando-as. Desta forma, não se limitam às culturas dos Estados-Nação nos quais residem. A cultura e a identidade dos indivíduos têm uma espécie de “dupla consciência”, nas palavras de Featherstone (1997), formadas por experiências distintas. O autor dá como exemplo os negros americanos, os quais têm suas experiências dentro e fora da modernidade, dentro e fora do Ocidente. Outro exemplo de correlação entre as visões sobre a identidade, pode ser visto em Peter Burke (2006) quando este apresenta os anglo-irlandeses, os anglo-indianos, os afro-americanos, os sino-americanos, os gregos de Constantinopla e os judeus e mulçumanos que viveram em Andaluzia (Espanha) como a variedade de povos híbridos e nos quais opera a dupla consciência. A esta visão, também se pode acrescentar a leitura que Hall (2000, 2003) faz dos sujeitos que migram de seus países – como no exemplo daquele que sai de uma ex-colônia para o antigo país colonizador – e que começa a viver experiências que já não o “classificam” mais como o indivíduo estrangeiro e nem como o nativo, mas sim como o híbrido pós-colonial.

A partir do conceito de diáspora de Gilroy (2001) é possível entender essas identidades como uma forma simultânea de consciência, de pátrias e culturas, da qual resulta um sujeito híbrido. Não significa uma composição racial mista, mas um processo de tradução cultural que nunca se completa uma vez que está constantemente em contato, dialogando, com diferentes experiências de identidade. A diáspora é um espaço de tensão, onde as vivências podem ser positivas pela sua origem histórica, mas também negativas, quando ocorrem processos de exclusão. É por meio dessas experiências que se toma consciência identitária, quando o contato com o “outro”, que apresenta alguma familiaridade, indicia de forma conflituosa diferenças culturais, anteriormente ocultadas. É importante ressaltar que o conceito diáspora também pode surgir como metáfora de desterritorialização⁶, já que a diáspora pode se manifestar não somente pelo deslocamento corpóreo da pessoa, mas também imaginativo, o que Hall (2003) chama de “não estar em casa”. Portanto, a diáspora pode ser concebida além das questões de migração, mas também como um tipo de consciência e um

⁶ Desterritorialização é um termo empregado por Deleuze e Guattari na obra “Mil Platôs” como noção de abandono de território. Na obra de García Canclini o conceito de desterritorialização e o descolecionamento baseiam sua teoria sobre os processos de hibridização cultural, que geram, por sua vez, identidades híbridas e fragmentadas na modernidade tardia

modo de produção cultural. No sentido abrangente, a diáspora não se apresenta como uma identidade fechada e definitiva, mas surge como oportunidade para outras formas de leituras e releituras nas questões que envolvem as identidades.

Já na Europa pós-colonial e nos Estados Unidos, tanto os povos que foram colonizados quanto aqueles que os colonizaram têm respondido à diversidade do multiculturalismo por meio de uma busca renovada de certezas étnicas. Seja por meio de movimentos religiosos, seja por meio do exclusivismo cultural, alguns grupos étnicos têm reagido à sua marginalização no interior das sociedades “hospedeiras” pelo apelo a uma enérgica reafirmação de suas identidades de origem (Woodward, 2012:23).

As mudanças e transformações globais no mundo contemporâneo, tanto por meio de suas estruturas políticas como econômicas, põem em evidência as questões de identidade e o esforço constante na afirmação e manutenção das identidades étnicas e nacionais.

Nessa construção, é importante também observar o percurso, ou seja, o caminho percorrido nos movimentos migratórios. Bauman utiliza a metáfora do peregrino para analisar essa situação do homem que percorre o deserto, entendido como o mundo sem marcas, já que ainda é necessário dar sentido a ele por meio do “vagabundeio” que o transformará no caminho até a meta onde se encontra o sentido. Essa “introdução” ao sentido seria a construção da identidade. O peregrino e o deserto adquirem sentido em conjunto e cada um através do outro, sendo que neste processo há uma distância entre a meta (o sentido do mundo e a identidade do peregrino, sempre por alcançar no futuro) e o momento presente (a posição do vagabundeio e a identidade do vagabundo).

Tanto o sentido como a identidade só podem existir como projetos, e o que permite sua existência é a distância. A “distância” é o que denominamos, na linguagem “objetiva” do espaço, a experiência a que em termos psicológicos “subjetivos” entendemos como insatisfação e menosprezo do aqui e agora. A “distância” e a “insatisfação” têm o mesmo referente, e ambas têm sentido dentro da vida vivida como peregrinação (Bauman, 2003: 47).

Na estratégia da vida pós-moderna, a dificuldade não é construir uma identidade, mas impedir que ela se aproprie do indivíduo, que se fixe, já que bem construída a identidade deixa de ser um ativo para converter-se em um passivo.

Enquanto o peregrino, figura herdada do cristianismo, é a metáfora da vida moderna, preocupada com a construção identitária, o andarilho (ou o vagabundo, o turista, o jogador, o *flâneur*) seria a metáfora do pós-moderno, que é impulsionada pela aversão aos limites e à mobilidade. Assim como as condições modernas remoldaram a figura do peregrino, o contexto pós-moderno dá uma nova qualidade aos tipos conhecidos por seus antecessores. Primeiro porque antes os estilos marginais são hoje parte de um estilo de vida. Segundo

porque a vida pós-moderna é muito desordenada e incoerente para caber em um único modelo coesivo. Cada tipo transmite só uma parte da história que nunca chega a integrar uma plenitude. A totalidade acaba por ser a soma de suas partes (Bauman, 2003: 53).

A mobilidade contemporânea, sustentada pelo fluxo de informação constante e atualizado, fornece ao indivíduo a sensação de eterno arrivista, um nômade sempre em vias de adaptação, alguém que está “no” lugar, mas não é inteiramente “do” lugar. Assim, cada chegada se torna uma nova gestação de uma outra partida. O indivíduo está dentro e fora ao mesmo tempo, e esse caráter móvel, característica da pós-modernidade, não o faz criar vínculos nem se fixar a lugar nenhum, obtendo sempre ligações superficiais (Bauman, 1998). Isto, conseqüentemente, reflete-se também nas identidades culturais, uma vez que se modificam em consequência da homogeneização cultural, reforçadas pela resistência à globalização e substituídas pelas identidades híbridas.

1.5 Hibridismo cultural como fruto dos deslocamentos populacionais

O processo de hibridização se dá entre identidades que têm relações de poder distintas. Esses processos, em geral forçados, acontecem através de relações conflituosas entre grupos diferentes e estão ligados a histórias de ocupação e colonização. Esse terceiro valor cultural, ou seja, a junção de duas manifestações diferentes, resultado da hibridização, não é determinada unilateralmente pela identidade hegemônica, “ele introduz uma diferença que constitui a possibilidade de seu questionamento” (Silva, 2012: 87).

Como o hibridismo é fruto do deslocamento das populações - seja em migrações, viagens, diásporas – deve ser analisado do ponto de vista da construção das identidades nacionais, raciais e étnicas. A mistura e as novas conexões entre esses elementos levantam uma série de questionamentos sobre a concepção de identidade como elemento dividido, fracionado. “A possibilidade de “cruzar fronteiras” e de “estar na fronteira”, de ter uma identidade ambígua, indefinida, é uma demonstração do caráter “artificialmente” imposto das identidades fixas” (Silva, 2012: 89). Nesse processo, evidenciam-se as diferenças e a composição amálgama dos grupos que fazem parte das identidades étnicas, raciais ou nacionais, bem como se questiona a forma como essas identidades são fixadas. Essa “nova”

identidade formada pelo hibridismo não é mais a original, mas ainda conserva alguns elementos que da composição anterior.

As dinâmicas de economia e da cultura mundial interferem na questão da multiculturalidade⁷ de forma a readequar os grupos em relação às pressões globais e à diversidade de códigos dentro de uma mesma sociedade, alterando assim as identidades. A globalização abre espaço não somente para uma ampla circulação de produtos, mas também para a “rearticulação profunda das relações entre culturas e entre países, mediante uma descentralização que concentra o poder econômico e uma desterritorialização que hibridiza as culturas” (Martín-Barbero, 2006: 64). Essa hibridização influencia também as narrativas já que esses indivíduos estão imersos no ecossistema discursivo da mídia e no processo operativo dos dispositivos tecnológicos. Assim, existe uma “subordinação dos gêneros à lógica dos formatos”, que insere o presente na memória do passado e nas projeções do futuro. Nesse processo, no qual já não se reconhece a fonte, e a narração se despedaça em partículas que se multiplicam e se transformam em microrrelatos, sem vínculos com aquilo que lhes deu origem. Esse movimento engloba desde o discurso do cotidiano até o midiático. Assim, como sustenta Martín-Barbero (2006), as identidades implodem fundamentalizando-se, mas também explodem reinventando-se em projetos que renovam a sociedade. O autor se refere às estratégias de exclusão e conscientização exercidas no campo da cultura. As de conscientização inscrevem as “políticas de identidade” dentro da política de emancipação humana e também transformam o sentido da política, incentivando o surgimento de um novo sujeito político.

A representação da diferença não deve ser o reflexo de marcas culturais ou étnicas preestabelecidos pela tradição, segundo Bhabha (1998). Como acentua este autor a articulação na diferença, principalmente no que diz respeito às minorias, está em curso e sustenta o hibridismo cultural que emerge em tempo de mudanças históricas.

O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este

⁷ É importante observar a distinção feita por Hall (2003) acerca dos termos multiculturalismo e multicultural, entendidos muitas vezes como sinônimos. Multicultural é o termo empregado para denominar a característica de sociedades constituídas por diversas comunidades culturais que convivem entre si, enquanto multiculturalismo é o entendimento de como podem ser administradas as problemáticas geradas a partir da convivência com as comunidades “originais”. Assim, o multiculturalismo seria uma das várias alternativas de abordagem da multiculturalidade.

introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição (Bhabha, 1998: 21).

Esse processo impede o acesso a uma identidade original. As diferenças culturais podem criar embates tanto consensuais como conflituosos e confundir a percepção entre a tradição e a modernidade.

Cada vez mais as “culturas nacionais” são produzidas a partir da dimensão de minorias destituídas. E para Bhabha (1998), o efeito mais interessante desse processo não são as “histórias alternativas dos excluídos”, que produziriam uma anarquia pluralista, mas sim a alteração da base para estabelecimentos de conexões internacionais. Não há mais um valor fixo da cultura nacional como uma “comunidade imaginada” nem mesmo uma estrutura fundamental para a reflexão sobre questões como sexualidade, raça, refugiados e imigrantes. Seria o que Bhabha (1998) afirma como sendo uma revisão radical do próprio conceito de humanidade. Seria a interrogação da realidade local ou transnacional. O novo, formado pelo encontro da cultura de fronteiras, não é uma continuidade do passado ou do presente. Ele renova o passado entendendo-o com um “entre-lugar”, que inova e interrompe a atuação do presente. “O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver” (Bhabha, 1998: 27). Hall (2003: 33) também comenta que as diferenças que constituem a identidade cultural ocorrem por meio de “*places de passage*” [*lugares de passagem*], e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim”.

1.6 Homogeneização das identidades

Hartley (2008) sugere que é mais produtivo pensar a “globalização” como um conceito em vez de entendê-la como uma descrição de um processo histórico, uma vez que a vida econômica e social começou na cidade - ou na base de nação - e, em seguida, se tornou global. Não estamos diante de uma mudança evolutiva ou de desenvolvimento, mas sim de uma mudança na história das ideias. Em outras palavras, começamos a *conceituar* as dimensões globais dos fenômenos que havíamos pensado ou experienciado apenas em ambientes locais ou nacionais. Segundo ele, a globalização é tão antiga quanto os próprios meios de comunicação.

O conteúdo factual é global desde o início da imprensa, embora mais tarde, obviamente, a agilidade tenha sido imprescindível para substituir os correios ou outros tipos de entrega. Isso demonstra que a tecnologia, a forma de organização e de produzir conteúdo de mídia tem sido global durante séculos. Hartley (2008) conclui que o recente interesse na globalização, que floresceu desde o fim da Guerra Fria, não foi causado por uma nova atividade humana, mas sim por um problema político e intelectual. Teóricos sociais começaram a pensar nisso como uma condição da sociedade contemporânea, não apenas como uma característica da atividade econômica ou comunicativa. Por isso, a globalização tornou-se um termo-chave na década de 1990, quase inteiramente suplantando o termo até agora sem consenso "pós-modernidade", em parte político, em parte intelectual.

Junto com a tendência da homogeneização global existe um fascínio pela diferença, o que Hall (2006) chama da “comercialização da alteridade”. Ao mesmo tempo em que o global se amplia, há um interesse sobre o local. Por isso, Hall sugere que em vez de pensarmos que o global vai ocupar o lugar do local, seria mais interessante pensar em uma articulação entre o global e o local: a glocalização. A partir disso, é possível entender a globalização não como uma forma de destruir as identidades nacionais, mas de produzir “novas” identidades globais e “novas” identidades locais. Também é necessário ter em conta que os processos globais não estão baseados na dominação de um único centro sobre as periferias. Existem diversos centros que emergem na atualidade e causam mudanças significativas no equilíbrio global de poder criando novos conjuntos interdependentes (Featherstone, 1997).

O processo de globalização, portanto, não parece produzir a uniformidade cultural. Ele nos torna, sim, conscientes de novos níveis de diversidade. Se existir uma cultura global, seria melhor concebê-la não como uma cultura comum, mas como um campo no qual se exerçam as diferenças, as lutas de poder e as disputas em torno do prestígio cultural (Featherstone, 1997: 31).

Há que se perceber também, como sugere Hall, que a globalização é distribuída de forma desigual no mundo. Assim, há aqueles que estão em posição de controle (os que têm acesso aos meios digitais, os que fazem movimentos internacionais, seja de caráter econômico, social ou político), incluindo intelectuais e jornalistas, que depois vão passar essas impressões ao seu público, e os que estão em posição de controlados, como no caso das situações de movimentos de refugiados, por exemplo. Além disso, há indivíduos mais afetados por esses processos que outros e essa desigualdade parece ser mais forte no ocidente, uma vez que, por meio de suas indústrias culturais, produz muitas imagens, artefatos e identidades da modernidade. Essas identidades são mais marcadas no centro que na periferia o

que resulta, muitas vezes, em apropriações da cultura marginal, cada vez mais aberta à influência ocidental, de forma comercial. Ocorre, assim, combinações de repertórios que não são aleatórios, mas estão subordinados a combinações lógicas e usos seletivos disponíveis nos meios de comunicação, utilizados conforme a necessidade e capacidade de apropriação.

1.7 Identidade nacional na era globalizada

Falar de nação em um ambiente globalizado é um desafio complexo, tamanha a abrangência do assunto. A modificação nos padrões de consumo e produção, resultado de profundas mudanças culturais e econômicas, tem como consequência a criação de novas identidades, como visto anteriormente. Dentro das fronteiras, as formas antes estabelecidas de estrutura de comunidades nacionais entraram em colapso uma vez que a acessibilidade aos meios de comunicação possibilitou a convergência múltipla de culturas e estilos de vida. O que é próprio de cada país ou região tornou-se questionável já que os novos fluxos migratórios conferiram um remanejamento das variadas culturas. O mundo passou a ser visto como “um só lugar”.

A globalização, entretanto, produz diferentes resultados em termos de identidade. A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade (Woodward, 2012:21).

Nos fluxos globais o outro é agora um interlocutor, por conta da rapidez dos intercâmbios econômicos, informacionais, tecnológicos, imagéticos e migratórios. Há uma preocupação na convivência com as múltiplas imagens do outro somada com a necessidade de reavaliação das próprias identidades e do repertório de autoimagens. Os indivíduos já não estão conectados apenas àqueles com os quais dividem o mesmo estoque de conhecimento e de práticas consideradas familiares. Para Featherstone, nesse sentido a globalização não apenas produz novas formas de cosmopolitismo, mas também estimula “uma série de reações desglobalizantes, o refúgio em vários localismos, regionalismos e nacionalismos” (Featherstone, 1997: 118).

Anderson (2008) atribui a invenção do nacionalismo à “língua impressa”, ou seja, o

idioma oficial de um país por meio do qual as pessoas se reconhecem e se entendem. Através dele, criam-se laços imaginários que conectam as pessoas e evitam seu isolamento, sua sensação de não-pertencimento. A língua seria a genitora da nação, mais importante do que a própria formação genética das pessoas. Adquiriu uma fixidez por meio do capitalismo tipográfico (Anderson, 2008), o que tornou a comunidade coesa e imaginadamente unificada em torno do papel e da letra impressa. Por isso, dentro de uma perspectiva antropológica, ele considera a nação como uma “comunidade imaginada”, que é, ao mesmo tempo, limitada e soberana. “Ela é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (Anderson, 2008: 32). As imagens dos mitos fundadores produzidas entre os membros da comunidade foram concebidas pelas letras, pela herança dos textos escritos. Eles são importantes nesse processo e remetem a algum acontecimento histórico que fundamenta as bases da suposta identidade nacional. Esses mitos são, em geral, atos heroicos e monumentais, que são lembrados pela história do país. “Pouco importa se os fatos assim narrados são “verdadeiros” ou não; o que importa é que a narrativa fundadora funciona para dar à identidade nacional a liga sentimental e afetiva que lhe garante uma certa estabilidade e fixação, sem as quais ela não teria a mesma e necessária eficácia” (Silva, 2012: 85). A criação desses mitos é originária dos meios técnicos como o romance e o jornal, na Europa do século XVIII, que proporcionaram maneiras de “representar” a comunidade imaginada de forma que esta correspondesse à nação. Seria como uma ligação invisível entre os membros da sociedade por meio de suas memórias, produtos culturais, etc.

A ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente. Um americano nunca vai conhecer, e nem sequer saber o nome, da imensa maioria de seus 240 milhões de compatriotas. Ele não tem ideia do que estão fazendo a cada momento. Mas tem plena confiança na atividade constante, anônima e simultânea deles (Anderson, 2008: 57).

A leitura (seja por meio dos jornais e ou de veículo eletrônicos) de informação sobre fatos acontecidos em diversos lugares diferentes do mundo pelas mesmas pessoas da comunidade pode ser uma forma de conexão entre elas. Elas levam em consideração o fato de que as outras pessoas sabem mais ou menos as mesmas coisas, desenvolvendo nas relações sociais um importante papel de conexão. E ainda que essa seja uma cerimônia realizada na privacidade, cada indivíduo tem ciência que o mesmo está sendo repetido simultaneamente

por muitas outras pessoas de identidade desconhecida. O mesmo jornal consumido em diversos lugares, por diferentes pessoas, assegura ao indivíduo a existência de “raízes visíveis do mundo imaginado na vida cotidiana” (Anderson, 2008: 68).

Mas como observa Appadurai (2004), os meios eletrônicos têm efeitos semelhantes, ou até mais significativos, porque não abrangem somente o Estado-nação. Assim, esse sentido pode ser conferido à televisão e, conseqüentemente, à telenovela. O ritual de assistir à ficção, sempre no mesmo horário, como parte da rotina diária, insere os cidadãos em uma mesma “comunidade de sentimentos” (Appadurai, 2004), que os meios de comunicação tornam possível por conta das condições de leitura, crítica e prazer coletivos que fazem com que os grupos sintam e imaginem coisas em conjunto. A imaginação seria uma propriedade coletiva. Por meio da estandardização do tempo, termo usado por Thompson (2005) para referir-se à rotina laboral, mas que pode ser aplicado a essa forma de entretenimento, é possível que este seja o único momento do dia em que a maioria das pessoas se reúna em frente ao aparelho, assistindo e reagindo ao que veem todos ao mesmo tempo. Essa sincronia (ou essa “experiência de simultaneidade” a qual Anderson se refere à reverência conjunta ao hino nacional) entre os membros da sociedade contribui para a formação de um passado comum aos membros da audiência.

Da mesma forma que pessoas muito diferentes pronunciam os mesmos versos do hino de forma uníssona, também o fazem ao assistir televisão, e também à telenovela, como uma “realização física em eco da comunidade imaginada” (Anderson, 2008: 203). Assim, é fundamental o papel das emissoras na construção das condições para que os cidadãos se convertam em membros da “comunidade nacional”. No Brasil, desde a fundação do primeiro canal, essa perspectiva é adotada pelos empresários da comunicação. Chateaubriand, ao inaugurar as transmissões da TV Tupi faz um discurso que tenta associar sua inovação à construção da nacionalidade brasileira: “um *bouquet* de aço, instalado na torre de um banco, amarrando todo o Brasil”. O sentido político e econômico se encontra, assim, desde sempre conectado ao sentido de nação. “A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a ideia de “nação integrada” passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional” (Ortiz, 1994: 165).

Assim, nos primeiros 50 anos da televisão, “nação” e “televisão” eram termos indissociáveis (Hartley, 2008). As interligações das grandes emissoras de televisão, de

amplitude nacional, exploram os mercados regionais, mas que só fazem sentido existir se vinculados à realidade de um mercado nacional. Para Martín-Barbero (1987) os meios de comunicação transformam as massas em pessoas e as pessoas, em uma nação. Os sistemas nacionais de emissão proporcionaram, para muitos, a primeira experiência de nação. Transformou-se a “ideia” política de nação em “vivência”, sentimento e cotidianidade. As identidades nacionais tiveram grande influência das tecnologias da comunicação não somente pela evocação de uma memória comum, mas as experiências do encontro. São as geografias do poder, da vida social e do conhecimento que definem o lugar da nacionalidade e da cultura (Rath, 1986: 202-3 *apud* Morley, 1996: 390).

Bain Attwood, em seu estudo sobre a formação nacional da Austrália, entendeu que as nações são constituídas e tornam-se conscientes de si mesmas através de um processo chamado de “competência narrativa”: “um processo pelo qual um *corpus* de narrativas conectadas e compartilhadas constituem algo que pode ser chamado também de um mito, uma história, ou uma tradição. Além disso, foi só por meio da compreensão e conhecimento dessa história que as pessoas passaram perceber e ter consciência de si mesmos como os australianos” (Attwood, 1996: 101). Nesse sentido, países colonizados e colonizadores partilham histórias comuns de interações, diálogos e silêncio, mas também possuem cada qual sua própria história, ambas construídas narrativamente e acumuladas ao longo dos séculos.

1.8 Produções locais *versus* mercados globais

O trânsito entre produções locais para mercados globais faz parte das primeiras experiências televisivas com um fluxo intenso partindo dos Estados Unidos. Enquanto as emissoras ao redor do mundo não tinham capacidade de produção própria, era desse país que importavam sua programação. Ainda que não tivessem qualidade estética ou relevância para a cultura ou experiência local, o baixo custo compensava. Segundo Hartley (2008), os custos de programas norte-americanos eram totalmente recuperados em seu mercado de origem. Assim, a exportação de produtos de alta qualidade e de fácil compreensão, era um lucro a mais e tinha, para o país, custo zero. Não havia forma dos produtos europeus competirem com os americanos e a televisão comercial global foi dominada pela programação dos EUA.

O mesmo aconteceu com a América Latina nos anos de 1960 e 70. Ao mesmo tempo em que a programação local tentava construir um sentimento de nação, havia a necessidade de ampliar sua programação, passo que estimulava a importação de conteúdo estrangeiro. O mercado audiovisual norte-americano teve uma participação bastante significativa nesse cenário. Para além da importação de programas e formatos, a influência mais importante, segundo Martín-Barbero (1987), foi a importação do modelo norte-americano de televisão. No caso do Brasil, a evidência é clara com a participação da *Time Life* na implantação da Rede Globo, na década de 1960. Ainda que esse modelo adotado tenha influência relativa no que diz respeito à telenovela, há uma herança notória na grade de programação das emissoras brasileiras principalmente na tendência de constituir-se apenas um público, ou seja, uma massa homogênea de consumidores. Esse padrão criado no Brasil, e também em outros países da América Latina, está propenso à “absorção-negação das diferenças” (Martín-Barbero, 1987:59), especialmente pela televisão.

Para o autor, a absorção é a forma de negar as diferenças, exibindo-as desvencilhadas de tudo aquilo que as carrega de conflitualidade. “Nenhum outro meio de comunicação havia permitido o acesso a tanta variedade de “experiências humanas”, de países, de gentes, de situações. Mas nenhum outro as controlou de tal forma que em vez de romper com o etnocentrismo, o reforçou” (Martín-Barbero, 1987:59). O controle das diferenças se deu por meio de um sistema paradoxo: o da familiarização, de tal forma que se aproximando do objeto ele pudesse se tornar familiar; e da exotização, que transforma o outro em alguém estranho, sem relação com o mundo local. Por qualquer um dos caminhos haverá o impedimento de que o “diferente” desmitifique o mito da modernidade, de que existe apenas um modelo de sociedade compatível com o progresso e com o futuro (Martín-Barbero, 1987).

A globalização da mídiasfera é crescente, com fluxos provenientes de diversos pontos do globo como Brasil, Índia, Egito, Japão e China. E é evidente que, mesmo o mais intenso consumo mundial de mídia norte-americana, não liga as pessoas do mundo com os americanos. De fato, desde a guerra do Iraque tornou-se evidente que a exposição prolongada a mídia dos EUA pode criar aversão ao invés de conversão, como conclui Hartley (2008). Além disso, a identidade é muitas vezes considerada mais importante em pequenas nações do que nos mais populosos, os heterogêneos. Ser "inundado" por outra cultura via programas de televisão pode realmente provocar a identidade cultural local ou indígena mais nítida e definida, não destruí-la.

A localidade já não é necessariamente o cenário central onde se desenvolve o drama da vida (Meyerowitz, 1989: 330 *apud* Morley, 1996: 408). A televisão nacional mostra experiências simultâneas de outros lugares, mais ou menos conhecidos pela audiência. Dessa forma, a comunidade imaginada ganha outros limites e membros.

A colonização carregou consigo uma problemática ainda hoje explorada pelos estudiosos das ciências sociais. Como uma identidade que se forma sobrepondo-se a outra, a busca pela essência do brasileiro e suas raízes inevitavelmente encontra seus genes portugueses. Nesse conflito identitário, o paradoxo da inclusão e exclusão é objeto fundamental de observação. Colocados à margem em seus países, os indivíduos imigram e encontram no país de acolhimento novamente outra exclusão (Balibar e Wallerstein, 1991), uma vez que são vistos como estrangeiros, indivíduos fora de seu “lugar”.

Toda a problemática identitária, que se cria neste processo de desterritorialização e reterritorialização, parte, sobretudo, desta dupla exclusão e joga com um conjunto de variáveis (raça, nação, diferença sexual, classe, etc.) que contribuem para a complexificação de todo o processo. Daqui resulta a ambiguidade presente nos discursos sobre a identidade dos emigrantes – no discurso que falam e no discurso que os fala (Capinha, 2000: 108).

A experiência da emigração proporciona com mais intensidade a fragmentação e multiplicidade do indivíduo. Nesse sentido, o “outro”, ou a diferença, é importante para o processo de identificação tanto quanto as características semelhantes, o que se inclui na definição da identidade.

As discussões em torno do caráter glocal (com nítidos elementos voltados à exportação, sem se esquecer de características que propiciem a identificação com público local) são discutidas por Sinclair e Straubhaar (2013) de forma muito lúcida. A penetração no mercado europeu pela Televisa (na Espanha) e pela Globo (em Portugal) são descritas pelos autores como experiências reveladoras das dificuldades encontradas pela primeira e da fácil aceitação encontrada pela segunda nos antigos colonizadores. As diferenças são motivadas, segundo os autores, especialmente pela questão cultural que, mesmo tendo na língua o elemento unificador, ainda assim, tem na cultura do ex-colonizador frente ao antigo colonizado o elemento de negação/aceitação.

De igual forma, Sinclair e Straubhaar (2013) também discutem a produção de telenovelas mexicanas voltadas ao público de imigrantes nos EUA, além de coproduções entre outros países latinoamericanos para o público falante do espanhol na América do Norte. Aspectos como a exportação de telenovelas brasileiras para o mundo lusófono (em Portugal -

por meio da RTP, SIC e TVI - e alguns países da África) e outros países de língua e culturas extremamente distintas (como Rússia, Marrocos, China, etc.) são colocados pelos autores, sem se esquecer, da presença mais recente da Record em países como Moçambique e Angola (especialmente pelo vínculo religioso promovido pela Igreja Universal do Reino de Deus, dirigida pelo bispo Edir Macedo, dono da emissora). Como também coloca Cunha:

Os media, de formato global e conteúdos locais (por exemplo, o produto de sucesso “telenovela”), viriam consolidar essas identidades e comunidades regionais, presentes no interior de uma cultura globalizada, ao promover novos sentidos, comportamentos e hábitos, no seio de um substrato cultural e linguístico comuns (Cunha, 2011: 112).

E assim, neste jogo entre o local e o global, a identidade nacional do país exportador e do país importador produz ressignificações das produções que não se prendem apenas ao nível da cultura do cotidiano, mas perpassam todas as relações sociais dos envolvidos.

1.8.1 Papel dos meios de comunicação na formação da identidade nacional

Os meios de comunicação são um dos locais da vida cotidiana por meio do qual os indivíduos percebem o mundo. É nesse lugar que as representações sobre certas identidades são produzidas todos os dias em telejornais, publicidades e também pelos produtos ficcionais, como as telenovelas.

É por isso que, conceituando a telenovela como uma “narrativa sobre a nação” (no contexto do Brasil), Lopes (2003: 30) comenta que este produto cultural, como uma experiência de sociabilidade, “[...] aciona mecanismos de conversação, de compartilhamento e de participação imaginária”. Além disso, ela afirma que: “A novela [ou telenovela] tornou-se uma forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada”, porque “os telespectadores se sentem participantes das novelas e mobilizam informações que circulam em torno deles no seu cotidiano”.

Já no contexto específico de Portugal, Rovisco (fazendo uso das reflexões de Benedict Anderson e Ernest Gellner), destaca que os meios de comunicação de massa (especialmente a televisão e o rádio) desempenham um papel central “na difusão de “narrativas da nação” que tornam possível imaginar a nação” (Rovisco, 2000: 5). A autora

portuguesa, ainda comenta que:

No capítulo em que aborda explicitamente os contributos dos *mass media* para a expansão do nacionalismo, Gellner insiste que os media não estão intencionalmente dedicados à difusão de determinadas ideias nacionalistas. Para Gellner (1983: 127), pouco importa o que os media transmitem ou deixam de transmitir, porque é graças ao alcance e importância de uma comunicação abstracta, centralizada e unilateral que é possível espalhar a “ideia nacional” e assim proceder à mobilização de massas. (Rovisco, 2000: 5).

Todavia, como se mostrará neste trabalho, para além de espalhar a “ideia nacional” ou uma “narrativa sobre a nação”, importa e muito saber o que os medias transmitem em seus conteúdos ficcionais nas telenovelas e quais representações sociais são apreendidas e lidas nestas produções. A importância de se conhecer o que é realizado pelos medias é justificado por ser a telenovela uma narrativa que compreende uma forma específica da linguagem televisiva e de um gênero que é nobre na produção ficcional brasileira, por exemplo.

Para tanto, atentar-se aos seus elementos de coesão interna torna-se algo imprescindível no estudo da identidade nacional e das representações sociais comportadas em sua trama. E, da mesma forma, é importante observar que cada personagem e cada história possuem suas próprias divergências, que podem ser internas, relacionadas ao subconsciente, pessoais, entre os personagens da narrativa, ou ainda contra instituições da sociedade e contra forças da natureza. Dessa forma, o conflito é a posição que uma história ocupa dentro da hierarquia das lutas humanas e não se atentar para o conteúdo do que é transmitido pelos medias, reduz o exercício de discussão acerca da identidade nacional na era globalizada a uma mera reflexão sem fundamentos empíricos.

De igual importância, ainda que hoje a mídia tenha desenvolvido sua mobilidade e esteja presente nos mais variados lugares, o entendimento de Silverstone (1996: 51) sobre o caráter doméstico da televisão deve ser levado em consideração, principalmente quando se refere à telenovela. A forma como se dá a programação e seus horários moldam e estruturam a vida doméstica. Além disso, a televisão passa a ser também um instrumento que admite a integração em uma cultura do consumidor por meio do qual são construídas e exteriorizadas as condições domésticas. “A televisão se inseriu nas complexas culturas da nossa própria “domesticidade”. Já não podemos conceber a televisão senão como um componente necessário à “domesticidade”, e tão pouco podemos conceber a “domesticidade” sem ver, tanto no aparato como na tela, um reflexo e uma expressão dessa vida doméstica” (Silverstone, 1996: 51).

As escolhas entre os produtos midiáticos a serem consumidos fazem parte do que

Silverstone (2005) chama de dimensão moral, que molda e explica os motivos de suas diferentes orientações quando se trata, por exemplo, de famílias com posições sócio-demográficas e econômicas semelhantes. As opções selecionadas pelos indivíduos são baseadas em ideais de valores e comportamentos adequados que são equivalentemente (e por definição) sustentados pela identidade e da cultura. Mas na atualidade, as novas práticas na produção e consumo de bens e serviços têm modificado as identidades e também relações familiares. As altas taxas de divórcio, a liderança do lar pelas mulheres, os casais homoafetivos são exemplos dessa mudança. As identidades sexuais também têm se tornado mais questionáveis e ambíguas. A todas essas mudanças recai o que se descreve por crise de identidade. A complexidade da vida atual faz com que várias identidades sejam assumidas, e elas podem estar, inclusive, em conflito. Os novos meios de comunicação, quase que onipresentes, tendem a influenciar nessa mudança de costumes.

Nesse sentido, Silverstone (2005) entende que exista uma moralidade específica na articulação da tecnologia, que depende e incorpora a mudança das novas mídias no cotidiano. Existiria, assim, uma “moralidade fina”, inscrita no seguimento de rituais diários e na reparação desses rituais quando confrontados por ameaças vindas de fora. É a moralidade que sustenta nossas estruturas cotidianas de conduta. Haveria ainda uma “moralidade densa”, que é a moralidade da responsabilidade desinteressada, que vem com a escolha e com a comunicação. Todos os meios de comunicação estão implicados nesta dimensão da ordem moral por vários fatores: pelas conexões que ativam ou desativam; pela mediação da proximidade e da distância; e pela definição dos limites em torno de si próprios e na capacidade de se posicionar no mundo de estranhos.

Em outros termos, estes meios fornecem também uma infraestrutura para a prática ética nas configurações locais, nacionais e globais. Na medida em que os meios de comunicação oferecem esse quadro, então os processos de domesticação têm importância material para a condição humana. “De certa forma a domesticação é, por definição, um processo de defensividade moral, e na medida em que as tecnologias são moldadas (ou rejeitadas por) valores particulares em culturas particulares, então o que está em jogo é a preservação do núcleo de um mundo pessoal contra todos os demais” (Silverstone 2005: 246).

A domesticação da televisão é visível desde a criação dos espaços das casas contemporâneas, onde as salas têm seus móveis voltados na direção do aparelho/objeto (Spigel, 1992), até a conexão dos ambientes, a criação de tecnologias domésticas que

facilitassem o trabalho de casa. Tudo contribuiu para integrar a televisão nos espaços e nos horários da família. Sua presença foi a tal ponto legitimada que se tornou invisível e, portanto, domesticada. De objeto de entretenimento passou também a objeto decorativo, norteando a disposição dos outros móveis e a sua melhor localização nos ambientes. A domesticação é um processo elástico e acompanha todo o trajeto de um aparato tecnológico, desde a integração até a marginalização (Miller, 1987). O que une os extremos é justamente a qualidade do trabalho, o esforço e a atividade que as pessoas empregam quando consomem os objetos e os incorporam na sua vida diária.

Para que os programas televisivos tenham sucesso precisam também eles serem domesticados, ou seja, encontrar um lugar no lar de quem possui o aparelho. Esse processo começa na produção, (quando se oferece ao indivíduo algo que ele deseje), depois no *marketing* e se completa no consumo. “A biografia de um objeto específico de tecnologia é também a biografia da sua domesticação” (Kopytoff, 1986 *apud* Silverstone, 1996: 145).

Silverstone acredita que a domesticação da televisão pode ser vista tanto pelo ponto de vista filogenético como ontogenético. No primeiro é a história da criação de um meio dentro de um conjunto de condições sociais, políticas e econômicas definidas historicamente. Isso incluiria diferentes discursos, como o desenho do equipamento, os conteúdos dos programas, a própria grelha de programação, as mudanças na divisão do trabalho, etc. O segundo é a história do que mudou e o que se conservou das relações domésticas. Isso incluiria a suburbanização da vida social, a apropriação da tecnologia por cada membro do lar definidos por diferenças sociais, etnicidades, localização, identidade religiosa. Estas duas dimensões, para Silverstone, operam juntas, dialogicamente.

1.9 Televisão, consumo e construção das identidades

O consumo é ostentoso e tem a finalidade de expressar e satisfazer necessidades sociais. É a prática de consumo que quantifica o valor dos objetos, ou seja, o valor não é algo inerente a eles (Baudrillard, 1969). Ao consumir os indivíduos se comunicam: mostram os desejos, as necessidades, o seu *status social*. O consumo está no coração da política da vida cotidiana (De Certeau, 1998), conduz a vida diária e mantém a cultura burguesa como

referência de gosto e garante sua hierarquia. Nesse sentido, tanto a televisão como objeto quanto como mediador simbólico, têm um valor intrínseco. Desde a forma e tamanho do aparelho, sua programação e os produtos vendidos por meio dela, tudo caracteriza o consumo. A promessa de prazer é o valor de uso por meio do qual a indústria tenta convencer o espectador.

O prazer também está na identificação. Esse é o fator primordial, para Ang (2013), para que a televisão se integre à vida cotidiana. O prazer da massa, ou o falso tipo de prazer mantido por uma manipulação dos meios (Adorno, Horkheimer, 1985), é primeiramente uma questão de reconhecimento. Está também associado à liberdade que o entretenimento proporciona, como observa Miller (1987) que, baseado em Hegel, Munn e Simmel, entende o consumo como uma negação e vê nele um potencial libertador, diferente da visão da Escola de Frankfurt. Assim, as mercadorias se transformam (ou não) quando deixam de ter caráter público e passam a ser objetos de um mundo mais privado, doméstico, marcado por diferenças. Assim, consumo é trabalho. “As mercadorias alienantes (alienantes porque são produtos de uma produção massiva) se transformam em objetos inalienantes como resultado de um processo de recontextualização” (Silverstone, 2001).

É este também o ponto de reflexão de Rincón (2007), quando de sua fala sobre a cultura televisiva. Para ele, a busca pela compreensão de uma cultura televisiva enquanto singular deve atentar-se para as barreiras impostas por uma cultura elitista (que vê neste meio uma espécie de “perversão e medo cultural”). Perceber na TV somente um discurso leviano, debilitante e exigir que sua “reputação cultural” se modifique realizando a transmutação de códigos, linguagens e obras daquilo que é visto como importante pela cultura ilustrada é um erro que priva o entendimento das especificidades, das conversações cotidianas advindas daí e das combinações produzidas pela cultura televisiva. Omar Rincón, seguindo este raciocínio, propõe uma reflexão acerca da cultura ligando-a ao presente e àquilo que nos torna comum. Assim, diz ele, se a “televisão é o mais comum que temos, suas mensagens são as mais compartilhadas entre nós”, então, por conseguinte, “deveríamos nos referir à cultura como aquilo que interpela de modo mais contundente a uma comunidade” (Rincón, 2007: 30).

Além disso, a televisão não é somente um aparelho, mas é também fruto da tecnologia que a sustenta e se entrelaça com ela e com as estruturas políticas e econômicas que a integram, tanto no que diz respeito à produção quanto ao consumo. Torna-se, portanto, uma forma de integração e controle social nova e potente (Williams, 2011). Também é

importante observar o caráter tecnológico dos discursos televisivos que potencializam as relações sociais e culturais. É parte inseparável das instituições sociais que a produzem e consomem. Consume-se “a” e “por meio da” televisão, o que caracteriza uma dupla articulação (Silverstone, 1992), por meio de suas narrativas, entre a cultura mercantil e os interesses da vida cotidiana.

A grelha de programação e seus diferentes gêneros são como um objeto que o telespectador elege dentre outros. Ao serem escolhidos, programas e publicidades expressam e fortalecem ideologias dominantes da sociedade de consumo. O consumo (a sua demanda) é o ponto central não só para enviar mensagens sociais, mas também para recebê-las. Appadurai propõe essa ideia baseada na crítica de Baudrillard de “necessidade” e “utilidade”, estendendo-a às sociedades capitalistas. “A demanda esconde assim duas relações diferentes entre o consumo e a produção: por uma parte, a demanda está determinada por forças sociais e econômicas e, por outra parte, a demanda pode manipular, dentro de certos limites, estas forças sociais e econômicas. A questão importante é que, desde uma perspectiva histórica, ambos os aspectos da demanda podem influenciar-se mutuamente” (Appadurai, 1986: 31).

É o que acontece com a televisão contemporânea quando da transnacionalização. Ao mesmo tempo em que a demanda estabelece parâmetros para produção também confirma sua relação com produtos importados. Para que haja um equilíbrio, a elite seleciona os produtos estrangeiros ao mesmo tempo em que fornece modelos nacionais para uma dinâmica política interna.

De Certeau (1998) levanta uma questão importante: quando as pessoas consomem algo, seja um produto real ou simbólico, o que elas absorvem dele, o que fazem com ele? Para o autor, é o enigma do “consumidor esfinge”. Desta forma, é necessário, portanto, levar em consideração três aspectos: de que a maior parte dos atos de consumo é visível; que esses atos são essencialmente indeterminados; e que eles são potencialmente transformadores. Portanto, o consumo implica em produção e pode ser entendido como atividade produtiva. Mas a partir da televisão, o que é possível “fabricar” com as imagens que nela aparecem? Nesse caso, De Certeau acredita que haja uma exclusão do consumidor em relação à manifestação do produto, que “perde seus direitos de autor para se tornar, ao que parece, um puro receptor, o espelho de um ator multiforme e narcísico. No limite, seria ele a imagem de aparelhos que não mais precisam dele para se produzir, a reprodução de uma “máquina celibatária”” (De Certeau, 1998: 94). Não obstante, as interações nos meios de comunicação modernos modificam esse

sistema de uma via, possibilitando a interação entre o consumidor e o produtor. Isso permite ao consumidor também participar da autoria, ainda que sejam levados em consideração, em conjunto com seus anseios, também os interesses comerciais embutidos nos produtos midiáticos.

Embora autores como Baudrillard (2005) entendam esse momento como uma era da cultura sem profundidade, de signos e imagens flutuantes, na qual a “televisão é o mundo” e os indivíduos observam estáticos o fluxo das imagens, muito conectados ao encantamento estético, mas sem a capacidade de julgamentos morais, é necessário ressaltar o valor da consciência da audiência. A audiência não é passiva, fazendo escolhas sem sentido com a ilusão de que são significativas. Assistir à televisão não significa necessariamente uma submissão às ideologias dominantes ou à manipulação política, como observa Silverstone (1992). Assistir à televisão leva o espectador ao interior de um mundo de sentidos ordenados dentro e uma rede que lentamente toma proporções globais. É parte de um sistema que inclui tecnologias cada vez mais sofisticadas e convergentes: telas, satélites, fibras óticas, computadores, etc. Também é parte de um sistema multinacional, controlada por instituições que controlam emissões em escala global, que produzem produtos culturais híbridos que se adaptem a diferentes culturas e sociedades distribuídas pelo mundo, principalmente àquelas que não dispõem de meios para fazer-lhes frente. O sistema também é local, onde a dominação se transforma na incerteza da resistência, como sugere Silverstone (1992), já que as audiências travam uma luta pelo controle, ainda que sempre desigual.

1.9.1 A internacionalização da televisão e a construção das identidades

A televisão tornou-se um símbolo poderoso das questões de globalização nos últimos anos, porque interliga de forma clara as questões econômicas e culturais, além de “reduplicar infundavelmente o mundo” (Featherstone, 1997: 38). Assim, enquanto a Escola de Frankfurt considerava que a internacionalização crescente da produção cultural resultava em uma cultura global, produto de um imperialismo cultural e midiático norte-americano que se mostrava difícil de esquivar-se, as críticas pós-modernas produzem outro argumento: de que a globalização transmite o nacional, o étnico, o individual, o local. É possível que não seja nem

somente uma coisa, nem somente outra. Ou que, como Hartley (2008) acredita, a televisão talvez tenha se transformado em uma metáfora conveniente - e um bode expiatório - para muitos dos males produzidos nas democracias comerciais, particularmente preocupações sobre o efeito da mídia popular sobre a identidade nacional e cultural em diferentes países. Há nesse horizonte, interseções que podem variar em pelo menos dois sentidos: o localismo globalizado, no qual o fenômeno local é globalizado, como o caso de um idioma predominante como o inglês; e o globalismo localizado: quando a organização local se reestrutura devido ao impacto de imperativos transnacionais (Santos, 2000).

De qualquer forma, é apropriado afirmar que há a criação de um espaço de valorização do diferente quando tudo está incorporado à cultura global, podendo inclusive o legitimar. Desta forma, as mercadorias já não se produzem mais em massa, mas surgem dentro do que Harvey (1989) chama de “regime de acumulação flexível”, com foco em mercados fragmentados e ao mesmo tempo bastante diferenciados. Além disso, estão sujeitos a novas fragmentações e diferentes usos. A globalização da cultura (Featherstone, 1997, Harvey, 1998) não é percebida, portanto, como uma homogeneização, mas um agregado de culturas híbridas e de diferenças que se refletem mutuamente. A globalização da cultura segue a globalização econômica que, por sua vez, acompanha a globalização do movimento da informação como mercadoria e indica novas formas de organização e controle das indústrias culturais. A convergência de propriedades produz também convergência de conteúdos. Por isso, os grandes investimentos em produtos mediáticos fizeram florescer acordos internacionais de coprodução que geram uma “anestesia cultural” (Silverstone, 1992), um híbrido a mais que apaga as diferenças culturais.

Há ainda outro mercado de produtos e textos criados sobre os atores e personagens da televisão, chamado por Fiske (1995) de “intertextualidade da mídia”, que é uma forma de convergência. São as revistas, jornais, discos e tudo que deriva de produtos televisivos, estimulados ao comércio pela publicidade. Nesse contexto, estão presentes os significados do estado nacional como foco de identidade e mudança cultural e as questões de identidade coletiva e individual ameaçadas pela fragmentação dos produtos e formas culturais atuais.

A forma de construção das identidades, influenciadas por diversas fontes de consumo – em especial a televisão, ajuda na transformação dos ambientes sociais e culturais, das relações entre as esferas pública e privada, entre os espaços físico e social (Meyrowitz, 1985). Sendo a imaginação parte importante da vida contemporânea, a comunicação de massa

propicia um conjunto variado de vidas possíveis por meio dos quais as pessoas observam suas próprias vidas. Appadurai (2004) entende a fantasia como uma prática social, que está ligada diretamente com a construção da vida social de muitas sociedades. Afeta fronteiras que separavam gêneros, gerações, poderes e tornou o mundo mais visível e acessível, mas também acirrou diferenças culturais e jogos de poder. A televisão, como entidade política e um meio essencialmente urbano (Silverstone, 1996) situa-se no centro da construção das relações e identidades que podem ser tanto públicas como privadas, tanto globais como locais, que delimitam o território do cotidiano. Justamente por ser um produto da suburbanização do mundo moderno e ao mesmo tempo suburbanizante, torna-se uma “máquina de hibridização, vigorosa esterilidade da cultura suburbanizante que cria, exhibe e miticamente resolve todas as ambiguidades da modernidade” (Silverstone, 1996: 101).

A televisão proporciona mais do que qualquer outro meio imagens da vida suburbana por meio da telenovela. Também por seus horários e programação, e pela temporalidade da narrativa das telenovelas, estabelece um marco para a estrutura temporal do cotidiano do subúrbio. O fluxo exhibe programas de forma contínua, seguidos uns aos outros, com pouco tempo para o telespectador. É esse fluxo planejado que define a televisão como uma tecnologia e ao mesmo tempo como uma forma cultural (Williams: 2011). E ainda, a telenovela valoriza o trabalho social em ambientes suburbanos por meio das conversas e discursos secundários das tramas e personagens. E nos subúrbios estão representadas as diferentes identidades, desde os moradores locais aos imigrantes. Compartilhando da visão de Silverstone, entende-se que as questões relativas à telenovela como problemáticas da comunidade suburbana que constitui o marco da vida de suas audiências e da vida dos seus personagens. Essa comunidade se constrói não somente no conteúdo, mas na forma da telenovela; na repetição da rotina e as crises da vida cotidiana dos personagens. O suburbano, segundo o autor, está representado não só em cada telenovela em particular, mas no gênero como um todo. E é nisso que se encontra a principal importância do gênero.

Outro ponto importante na definição das identidades é a programação da televisão e seus horários que criaram uma espécie de “arquétipo ideológico” (Silverstone, 1996), definindo os papéis sexuais, por exemplo, e um modelo particular de vida familiar, que hoje ultrapassa a classe média e penetra até mesmo nas classes mais abastadas ou menos favorecidas. Ainda que existam demarcações, hoje já se procura uma conduta mais ampla na definição dos papéis sociais dos indivíduos representados na telenovela.

Hobson (1982, 1989) e Ang (2013), na tentativa de entender a relação entre o público e as séries televisivas, puderam perceber também a relação da audiência com a construção do próprio mundo a partir a ficção. O texto televisivo é somente um aspecto da proliferação de sentidos que rodeiam a televisão e circulam pela vida cotidiana. Junto com os temas das conversas sobre os temas exibidos pela ficção, se espalham também clichês, que já não fazem parte apenas de um universo nacional, visto que a internacionalização e transnacionalização dos produtos televisivos abrem espaço para novas interpretações e visões do mundo além-fronteiras. As produções têm buscado adaptar-se de forma universal à audiência, com tramas que utilizem elementos familiares, já institucionalizados. A redução nos aspectos mais comuns da existência humana faz com que o produto atinja um público vasto, mas oferece uma imagem estereotipada e esquematizada da realidade (Baroel, Bierhoff, Manschot, Vasterman, 1975 *apud* Ang, 2013: 126).

1.9.2 Televisão mundial e os Estados-nação

Pode existir algo grande o suficiente para cobrir o planeta? A resposta de Hartley (2008) é óbvia: a televisão mundial. Mas esse meio é apenas parte de algo maior, denominado pelo autor de “mídiasfera” (Hartley, 1996), grande o suficiente para cobrir o planeta, coerente o suficiente de forma que cada parte pequena pode interagir com todos os outros, e suficientemente localizada para afetar cada pessoa. Multiplataforma, não se limita a um meio somente, mas abrange toda a variedade de impressos, audiovisuais e outros formatos que interagem entre si. Isso não pode ser compreendido sem o sistema interativo global que o moldou e lhe permite operar em qualquer instância local.

Como observa Meyrowitz (1985), os meios de comunicação mudam as situações sociais porque alteram o sentido de lugar e o acesso aos sistemas de informação. Já não é mais importante o local de onde se consome o produto do meio de comunicação, seja informação ou entretenimento. Com os meios eletrônicos, indivíduos localizados em pontos diferentes do mundo têm acesso às mesmas informações. Com o acesso a esses meios e o fim das barreiras físicas, Meyrowitz acredita que exista uma mudança de comportamento da audiência já que essa nova dinâmica proporciona um acesso ao conhecimento que reorganiza os modelos de

inclusão e exclusão que definem as situações sociais. Os meios eletrônicos e a transnacionalização dos convencionais atua na transmissão de novas visões de mundo e passa a ampliar o espectro de conhecimento comum entre as pessoas. O acesso ao fluxo de informações pode modificar, portanto, as fronteiras das situações sociais definindo quem pertence e quem não pertence a elas.

Efeitos transnacionais como os Jogos Olímpicos mobilizam nações de todos os cantos do mundo. São o que Diana Crane (1972 *apud* Appadurai, 2004) chama de “coletivos invisíveis”, comunidades capazes de transitar da imaginação partilhada para a ação coletiva. Essas “confrarias”, como define Appadurai, são transnacionais, pós-nacionais e atuam fora dos limites nacionais e “mediatizadas pela comunicação de massas crescem ainda em complexidade porquanto nelas se entrecruzam diferentes experiências locais de gosto, prazer e política, criando assim a possibilidade de convergências na ação social translocal que de outro modo seria difícil de imaginar” (Appadurai, 2004: 21).

Com os meios de comunicação eletrônicos se refez as relações de vizinhança até com os que se situam distantes geograficamente. McLuhan popularizou a expressão “aldeia global” em sua obra *A Galáxia de Gutenberg* (1962), mas não visualizou as novas demarcações comunitárias que os povos viriam a ter. Por isso, cada vez que se fala em aldeia global é preciso lembrar que os meios de comunicação criaram comunidades “sem sentido de lugar”, como define Meyrowitz (1985). Nessa definição, os meios de comunicação, mais especificamente a televisão, fusionam comunidades diferentes e assim faz de qualquer causa um objeto de interesse e preocupação para pessoas em qualquer parte do mundo. Não é necessário estar em um lugar geográfico específico para estar-se próximo a ele. Dentro e por meio dessas experiências coletivas que os indivíduos “imaginam-se” pertencentes a uma nação. Por isso, conforme sustenta Appadurai (2004), o Estado-nação moderno não nasce de fatos naturais como a língua ou a raça, mas de um produto cultural essencial da imaginação coletiva. As formações pós-nacionais⁸ (Appadurai, 2004) são, portanto, complexamente organizadas em instituições pós-nacionais e não somente multinacionais ou internacionais.

O Estado-nação também tem sido modificado pelas transformações globais de âmbito social, político e econômico, que o contestam. Há ainda um estímulo para que novas formas nacionais sejam criadas de forma independente dos Estados territoriais. Não obstante,

⁸ Appadurai usa a expressão para indicar a ordem global atual na qual o Estado-nação tornou-se obsoleto sendo substituído por outras formas de identidade.

a forma clássica de Estado-nação ainda existe, mesmo que em crise. Parte dessa crise seria a relação cada vez mais violenta entre o Estado-nação e os “outros” pós-nacionais. Para Shiller (2000: 52) as ideologias do Estado-nação transnacional são construídas pelas múltiplas inter-relações dos emigrantes. Cruzam fronteiras os cidadãos e também sua bagagem sociocultural. Para a autora, muitos emigrantes são “transmigrantes” que constroem campos sociais transnacionais. Mais do que manter ligações sentimentais com o país, eles mantêm práticas religiosas e relações familiares, bem como tomam decisões e organizam atividades políticas dentro de uma rede social que ultrapassa as barreiras fronteiriças. “Exatamente ao mesmo tempo em que os antigos limites e fronteiras parecem dissolver-se perante um rápido fluxo de ideias, mercadorias e pessoas, instalou-se uma nova política de identidade que reinscreve, limita e essencializa os elos entre terras e povos. É como se se estivesse a reimaginar um Estado-nação com novas linhas pós-modernas” (Schiller, 2000: 63).

A hifenização usada, por exemplo, para definir os luso-brasileiros, está prestes a ruir. O lado direito do hífen, segundo Appadurai (2004), tem dificuldade em conter a rebeldia do lado esquerdo. Se por um lado a ideia de Estado-nação como contexto territorial está ameaçada, por outro, a ideia de nação se expande transnacionalmente. Longe dos seus Estados natais, as comunidades da diáspora tornam-se cada vez mais leais às nações de origem. Há um vínculo ideológico de quem pertence coletivamente à diáspora.

1.9.3 O pacto consensual sobre as imagens midiáticas

Se é preciso perguntar quem é ele para quem entender quem sou eu (Woodward, 2012), também é por meio do sentido do “nós” e do “eles” que variam os grupos de identidade. Essa delimitação depende da informação que cada indivíduo tem, visto que os membros de um grupo se reconhecem também pelas semelhanças de informações e experiências. Quanto mais informações alguns grupos tiverem sobre outros mais suas imagens serão reafirmadas e mais facilmente se dá a socialização. Os meios de comunicação têm como característica a criação e reforço dessas imagens que, aos poucos, se tornam consensuais. O impacto da mídia, segundo Meyrowitz, depende do nível de informação e do conhecimento das pessoas. Para ele, a audiência passa a conhecer os vários ângulos das situações e gera um

maior conhecimento. Entretanto, esse conhecimento pode ser fruto de interesses comerciais, ideológicos e políticos. Não é possível entender os interesses da mídia somente do ponto de vista social. Por isso, quando se tem uma visão geral de determinado assunto por meio de sua vivência, os efeitos que a mídia pode causar na mudança das imagens preliminares desses fatos são menores. Por outro lado, concordando com Meyrowitz, a ampliação do conhecimento, ainda que cerceado pelo ponto de vista dos meios, provoca maior consciência dos membros de um grupo a partir da assimilação do funcionamento da sociedade como um todo.

Um dos resultados dessa perspectiva e o conjunto mais comum de situações é que membros de grupos anteriormente isolados e distintos começam a exigir direitos e tratamento ‘iguais’. Esta análise, portanto, oferece uma possível explicação para o recente aumento repentino de ‘minorias’ como potentes forças sociais e políticas (Meyrowitz, 1985: 132).⁹

O autor acredita ainda que os meios podem possibilitar o sentido de reconhecimento por parte de um grupo e, mais do que isso, também entender como funcionam grupos diferentes para projetar aproximações mais eficazes. Neste sentido, é necessário ter em conta que os signos da cultura do consumo são complexos porque abrangem imagens e bens provenientes do intercâmbio com outras culturas que, à medida que se aproximam e fazem parte da vivência diária, tornam-se menos exóticas. Para entendê-las, é necessário ampliar a visão de mundo, propiciar a chance da mudança de perspectiva e enquadramento. Featherstone considera as “terceiras culturas” como resultados da criação de uma nova cultura transnacional e que “representam um nível de vida social não facilmente incorporado a antigos modelos” (Featherstone, 1997: 118). A televisão contribui nesse sentido, já que a diversidade de canais a cabo origina uma visão cultural mais heterogênea, visto que proporciona um alcance fora dos limites da “cultura nacional”.

Assim, a ampliação da visão de mundo é alimentada pelas “paisagens”, entendidas por Appadurai como uma extensão do conceito de Anderson. São os “mundos imaginados”, diferentes universos formados por imaginações historicamente situadas de pessoas e grupos de todo o globo. A televisão corrobora com dimensões de fluxos globais e as “mediapaisagens” são a capacidade eletrônica de produzir e disseminar informação em todo o mundo, criando imagens desse mundo. Elas fornecem repertórios de imagens, narrativas e etnopaisagens para pessoas de todo o globo com uma mistura entre o mundo mercantilista e o mundo das notícias e da política. Permite que, até mesmo os indivíduos situados em locais

⁹ Tradução nossa

periféricos, tenham certa experiência da vida metropolitana por meio de mundos imaginários. Oferece uma série de elementos como personagens, formas textuais e enredos, a partir dos quais essa vida imaginária é criada. Ajudam a construir narrativas do “outro” e protonarrativas de vidas imaginárias que impulsionam o desejo de consumo e o movimento.

O deslocamento de grupos gera uma rede de sofisticados processos de comunicação. A etnicidade, devido à interação desses processos com as formas de consumo, políticas e fantasias, transformou-se em uma força global sempre deslizando entre e por meio das brechas entre Estados e fronteiras (Appadurai, 2004: 61).

As mediapaisagens nacionais e internacionais são utilizadas para fragmentação de ideias de diferença. Assim, a mídia comumente se apropria de espetáculos internacionais em seus noticiários e criações dramatúrgicas como forma domesticá-los e fazer com que seu público tenha a sensação de viver em um ambiente global. Neste contexto, os cidadãos passam a viver a realidade local quando emergidos em suas comunidades e também a realidade mundial, quando deparados com os meios de comunicação. A relação diaspórica ocorre da mesma forma, transformando os locais onde a cultura se forma e transforma.

É importante ver essa perspectiva diaspórica da cultura como uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação. Como outros processos globalizantes, a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos. Suas compressões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o “lugar”. Disjunturas patentes de tempo e espaço são abruptamente convocadas, sem obliterar seus ritmos e tempos diferenciais. As culturas, é claro, têm seus “locais”. Porém, não é mais tão fácil dizer de onde elas se originam (Hall, 2003: 36).

Assim, há uma nova formação autônoma na junção de culturas. O brasileiro, neste caso, não é entendido como tendo a origem europeia, que ao longo do tempo foi sendo enfraquecida. Mas, a lógica que governa envolve os mesmos “processos de transplante, sincretização e diáspora” (Hall, 2003: 37) que antes produziram as identidades europeias. Isso resulta em uma sociedade com traços de suas origens, mas transformada pelo ambiente criado pela multiculturalidade, como é o caso do Brasil. A cultura criada na diáspora aproveita-se de materiais fragmentados, como no caso de formas musicais híbridas exemplificadas por Hall (2003). Para o autor, não é possível defini-las pelo modelo centro/periferia ou pela atualização de ritmos antigos. Há uma nova criação que se utiliza de muitas referências. Pode-se dizer que o mesmo ocorre com a indústria da ficção televisiva, produzida a partir da diáspora, não no sentido do colonizador, mas do colonizado, aproveitando-se de materiais fragmentados.

Por todo o globo, os processos das chamadas migrações livres e forçadas estão mudando de composição, diversificando as culturas e pluralizando as identidades

culturais dos antigos Estados-nação dominantes, das antigas potências imperiais, e, de fato, do próprio globo. Os fluxos não regulados de povos e culturas são tão amplos e tão irrefreáveis quanto os fluxos patrocinados do capital e da tecnologia. Aquele inaugura um novo processo de “minorização” dentro das antigas sociedades metropolitanas, cuja homogeneidade cultural tem sido silenciosamente presumida. Mas essas “minorias” não são efetivamente “restritas aos guetos”; elas não permanecem por muito tempo como enclaves. Elas engajam uma cultura dominante em uma frente bem ampla. Pertencem, de fato, a um movimento transnacional, e suas conexões são múltiplas e laterais. Marcam o fim da “modernidade” definida exclusivamente nos termos ocidentais. (Hall, 2003: 45)

Esses exemplos mostram o processo de normalização, no qual o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar é escolher uma identidade como parâmetro para hierarquizar ou avaliar outras identidades. “Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação as quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é “natural”, desejável, única” (Silva, 2012: 83). Assim, em uma sociedade predominantemente composta de indivíduos brancos, esse será o componente normal. O mesmo ocorre com os componentes étnicos que só passam a ser denominados assim quando são “estranhos” à cultura de acolhimento.

Pois para que a pluralidade das culturas no mundo seja politicamente levada em conta, é indispensável que a diversidade de identidades nos possa ser contada. Narrada em cada um dos idiomas e ao mesmo tempo na linguagem multimídia em que hoje se realiza o movimento das traduções – do oral ao escrito, ao audiovisual, ao informático -, e nesse outro, ainda mais complexo e ambíguo: o das apropriações e das miscigenações (Martín-Barbero, 2006: 63).

A consciência da existência da diversidade ocorre, portanto, também por intermédio da ficção televisiva, uma vez que os assuntos pautados alimentam os discursos das interações cotidianas. Assim, as imagens consensuais criadas e difundidas são também cultivadas e aprimoradas pelos indivíduos, para além dos que consomem determinados produtos televisivos. Esses universos consensuais formados a partir da mídia interferem diretamente na construção das representações de certos atores e grupos sociais, como será discutido no capítulo posterior. Entretanto, essa dinâmica também é abrangida, como observa Moscovici (2011) por universos reificados, os quais levam em consideração a heterogeneidade dos grupos e a disputa por posições que propiciam diferentes visões e informações sobre certos assuntos, adequados para cada circunstância. Nesse sentido, este trabalho passa a analisar as questões pertinentes aos eventos produzidos de forma midiática e a forma como os indivíduos se apropriam deles.

2 CAPÍTULO 2 – REPRESENTAÇÃO E MEMÓRIA SOCIAL: CONTRIBUTOS

O conceito das representações sociais permite múltiplos enfoques. Neste estudo abordamos algumas acepções, que consideramos mais adequadas, desenvolvidos pela Psicologia Social e dos Estudos Culturais, disciplinas que se debruçam sobre os processos discursivos e as identidades na formação dos grupos sociais. Na perspectiva dos Estudos Culturais interessa-nos a abordagem da identidade e da diferença, dos processos de exclusão e da mobilidade das identidades, enquanto na Psicologia Social consideramos um contributo importante a relação estabelecida entre representações e a compreensão da noção ideal do “eu” no sentido da compreensão de condutas e do mundo.

Mas, sua grande preocupação, além dos dois pontos anteriormente colocados, é com a geração de condutas, de atitudes demarcadas porque relacionadas a determinadas representações sociais. Por causa disso, examina a comunicação, que sustenta e expande os pontos de representações sociais, questionando as implicações para os receptores. Assim, vê o papel da difusão na composição de opiniões, o papel da propagação na constituição de atitudes e o papel da propaganda no trabalho com estereótipos (Gomes, 2006: 03).

A abordagem das representações sociais por meio de conceitos da Psicologia e dos Estudos Culturais, bem como seus pontos de confluência e divergência, são a base desta parte do estudo, que busca discutir também as formas como essas representações fixam-se na memória social.

2.1 Representação social: a origem do conceito e sua apropriação pela psicologia social

O conceito de representação social teve a formulação teórica do psicólogo social Moscovici. A primeira descrição do conceito deve-se ao sociólogo Durkheim ao definir a representação coletiva como formas de conhecimento construídas socialmente que não podem ser explicadas recorrendo-se a uma psicologia individual. Durkheim entende as representações como formas estáveis de entendimento coletivo. O contributo de Moscovici reside justamente nesse ponto, integrando um carácter dinâmico a esse conceito. Para ele, as

representações sociais não são apenas produtos mentais, mas também construções simbólicas que se criam e se recriam no seio das interações sociais, razão pela qual assumem uma natureza dinâmica. Seu interesse foi explorar a diversidade de ideias coletivas nas sociedades modernas. Seu objeto de estudo foram os processos sociais que estavam ligados às questões da diferença.

E é para dar uma explicação dessa ligação que Moscovici sugeriu que as representações sociais são a forma de criação coletiva, em condições de modernidade, uma formulação implicando que, sob outras condições de vida social, a forma de criação coletiva pode também ser diferente. Ao apresentar sua teoria de representações sociais, Moscovici, muitas vezes, traçou esse contraste e sugeriu, às vezes, que esta foi a razão principal de preferir o termo “social”, ao termo “coletivo” de Durkheim (Duveen, 2011: 16).

Ainda que o conceito de representações sociais tenha chegado a Moscovici por meio de Durkheim, há diferenças substanciais entre a Psicologia Social e a Sociologia. A Sociologia encara as representações sociais como artifícios explanatórios, irreduzíveis a qualquer análise posterior, devendo ser analisadas através de suas estruturas ou de suas dinâmicas internas. A Psicologia Social, por sua vez, considera que só é possível analisar a estrutura e as dinâmicas. Moscovici propõe considerar as representações como um *fenômeno* e não como um *conceito*. Além disso, do ponto de vista de Durkheim, as representações coletivas abrangiam formas como ciência, religião ou qualquer tipo de ideia ou crença. Para Moscovici isso significa um problema sério já que não é possível incluir e entender campos tão heterogêneos. Para Durkheim, as representações agem como suporte para muitas palavras ou ideias. Já Moscovici vê essas representações como estruturas dinâmicas que operam em conjunto com comportamentos que surgem e desaparecem.

Para sintetizar: se, no sentido clássico, as representações coletivas se constituem em um instrumento explanatório e se referem a uma classe geral de ideias e crenças (ciência, mito, religião, etc.), para nós, são fenômenos específicos que estão relacionados com um modo particular de compreender e de se comunicar – um modo que cria tanto a realidade como o senso comum. É para enfatizar essa distinção que eu uso o termo “social” em vez de “coletivo” (Moscovici, 2011: 49)

As representações foram entendidas por Moscovici como formas de compreender e comunicar a realidade das relações sociais, assim como os fenômenos por elas determinadas. Esta perspectiva é que confere importância a este conceito no âmbito da comunicação. As representações podem ser o resultado da comunicação delas próprias. Por outro lado, sem a representação não haveria comunicação. Novas formas de comunicação, que emergem das mudanças na sociedade, também podem gerar novas representações que determinam estruturas, advindas das anteriores, e adquirem posteriormente estabilidade. As representações

configuram-se, também, como formas de conhecimento social, de atividade mental dos indivíduos e grupos, utilizadas para manter uma posição sobre determinados fatos ou objetos (Jodelet, 1988). Além de conceber uma forma de entender uma realidade, também a comunica. Reproduz uma forma concreta de ver um mundo sintetizado, ordenado e entendido por aqueles que compartilham dessas representações.

O processo de atribuição começa quando um indivíduo observa uma conduta e termina quando estabelece uma causa que explique tal comportamento. Neste processo, há sempre uma inclinação de quem observa, pois o faz desde um campo de representação que lhe pertence, marcado por um tipo de conhecimento prévio do objeto. Este conhecimento é formado partir das experiências individuais, mas também das “informações, conhecimento e modelos de pensamento que recebemos e transmitimos por meio da tradição, da educação e da comunicação social” (Jodelet, 1988: 473). Por esse motivo, o conhecimento é, em muitos sentidos, algo socialmente elaborado e compartilhado, em que a informação se encontra carregada de representações sobre objetos e pessoas. Assim, quando observamos determinadas representações sociais temos que ter em conta a predisposição genética herdada, as imagens, a forma de vida, as memórias e categorias culturais que constituem esses objetos e pessoas. Na verdade, as representações sociais devem ser analisadas como resultado organizado de uma cadeia de interações, reações, negociações e opiniões sobre fenômenos e indivíduos.

Para Moscovici (2011), as representações têm pelos menos duas funções. Uma delas é convencionar os objetos, pessoas ou fatos, categorizando-os na busca por um modelo a ser seguido por determinado grupo. Os novos elementos que surgem juntam-se a esse modelo e sintetizam-se nele, por exemplo, quando associamos o vermelho ao comunismo ou afirmamos que a terra é redonda. Um elemento que não seja integrado numa categoria corre o risco de não ser compreendido. “A realidade é, para a pessoa, em grande parte, determinada por aquilo que é socialmente aceito como realidade” (Lewin, 1948: 57 *apud* Moscovici, 2011: 36). As convenções são acessadas de forma inconsciente e só permitem ver o que foi condicionado.

Outra função da representação é sua prescrição, ou seja, ela é imposta com uma força inevitável. Essa força é guiada por uma estrutura que faz parte do pensamento individual e de uma tradição que impõe o que deve ser pensado. Essas representações, que influenciam a vida dos indivíduos, não são pensadas por eles. “Todos os sistemas de classificação, todas as imagens e todas as descrições científicas, implicam um elo de prévios sistemas e imagens,

uma estratificação na memória coletiva e uma reprodução na linguagem que, invariavelmente, reflete um conhecimento anterior e que quebra as amarras da informação presente” (Moscovici, 2011: 37). Essas funções reforçam o caráter invisível das representações sociais que se propagam sem que os indivíduos consigam racionalizá-las. Essa disseminação se dá por meio das relações sociais. Todas as interações humanas pressupõem representações e é isso que as caracterizam como tal. Por isso, da sua significativa influência no comportamento do indivíduo dentro do grupo no qual faz parte.

2.1.1 Dimensões dos universos de opinião

A teoria da representação social é uma ferramenta teórico-metodológica para a análise da realidade social. Como observa Jodelet (1988), a representação social busca analisar a maneira como os sujeitos sociais lidam com os acontecimentos do cotidiano e como os fatos acontecidos no seu entorno, com as informações e as pessoas. É a partir desse contato que as pessoas se orientam, partindo de uma realidade social, mas também imaginária. Assim, as representações orientam a prática da realidade social, de forma a organizá-la. São o que Moscovici chamou de “universos de opinião”, analisados por meio de três dimensões: a informação, o campo da representação e a atitude. A informação é a soma de conhecimentos que o indivíduo ou grupo tem sobre um objeto social, um acontecimento ou fenômeno. Conduz à riqueza de dados sobre a realidade construída pelos indivíduos no cotidiano. A partir dessa informação, os conteúdos são organizados de forma hierarquizada, expressando sua representação, esquema que varia de grupo para grupo e até mesmo entre os elementos de um mesmo grupo. Por meio da representação é possível analisar o conteúdo, suas propriedades qualitativas ou imaginativas, as proposições que fazem referência ao objeto de representação. Evidentemente, esse tipo de observação deve ser feita levando-se em conta a totalidade do discurso e não apenas seus fragmentos. Ainda que tenha utilizado apenas perguntas estandardizadas em sua pesquisa de campo, Moscovici (1979) considera que em entrevistas mais aprofundadas a identificação das representações se dá de forma mais completa. Esta ressalva demonstra a dificuldade metodológica de abarcar todo o problema, entende que esse recurso autoriza a comprovar a existência de uma organização subjacente ao

conteúdo. A terceira dimensão, a atitude, expressa sua orientação geral sobre o objeto de representação, passível de ser entendida de forma positiva ou negativa. Por isso, é necessário primeiro observar o que uma pessoa sabe, como entende sua representação, para enfim analisar sua atitude a partir de tal visão. Esse seria o componente mais aparente da representação, estudada muitas vezes por seu caráter comportamental e motivacional. A partir disso, deduz-se que a atitude é a mais frequente das três dimensões. “Em consequência, é razoável concluir que nos informamos e nos representamos de determinada forma somente depois de ter tomado posições e em função da posição tomada” (Moscovici, 1979: 49).

É por meio das representações sociais que os objetos do mundo social são descritos, categorizados e simbolizados, a partir de sentidos atribuídos com base nos quais são tomadas suas atitudes. A representação pode não determinar uma conduta, ainda que possa condicioná-la. Assim é possível que se estabeleça uma ordem que oriente os indivíduos, fazendo com que compartilhem um código comum para que possa ser articulado o diálogo. Nesse sentido, o aspecto condicionante das representações sociais deve ser considerado como observa Jodelet (1986: 472): “as representações não exercem de maneira absoluta a determinação entre a sociedade e o indivíduo, no sentido de que não são simplesmente reproduções, senão reconstruções ou recriações mediadas pelas experiências vitais dos sujeitos”.

2.2 A abordagem do conceito de representação nos Estudos Culturais

Na abordagem da representação pelos Estudos Culturais há uma conexão entre o sentido, a linguagem e a cultura, e é nessa visão que reside sua peculiaridade. De forma simplificada, a representação pode ser entendida como o uso da linguagem para dizer algo com sentido sobre alguma coisa e para representar de maneira significativa o mundo para outras pessoas. É, assim, uma parte essencial do processo através do qual se produz sentido sobre alguma coisa que é intercambiado entre membros de um grupo. Segundo Hall, esse complexo processo implica o uso da linguagem (enfoque discursivo observado por Foucault) e dos signos de imagens (enfoque semiótico influenciado por Saussure) que representam as coisas.

No que diz respeito ao processo discursivo, é necessário compreender que a

representação de conceitos e a designação de objetos reais ou imaginários só têm sentido por meio da linguagem, essencial no processo de produção de sentido. É o vínculo entre os conceitos e a linguagem que capacita o indivíduo a referir-se ao mundo real dos objetos, pessoas ou acontecimentos, ou também a mundos, objeto, pessoas e eventos imaginários. Hall (1997) distingue, nesse sentido, dois sistemas de representação. O primeiro é o sistema por meio do qual todos os objetos, pessoas e acontecimentos se correlacionam com um conjunto de conceitos ou representações mentais já pertencentes à memória dos indivíduos, sem as quais seria impossível interpretar o mundo. Assim, o sentido depende de conceitos e imagens formados na memória que podem representar o mundo. Esta é uma versão simples de algo complexo já que existem coisas, objetos, eventos aos quais criamos conceitos de coisas abstratas, que não podemos ver nem sentir (e que nem o faremos). Exemplo disso é o conceito de guerra, amizade ou Deus a que Hall (1997) chama “sistemas de representação”, que consistem não em conceitos individuais, mas sim em diferentes modos de organizar, agrupar e classificar conceitos e estabelecer relações complexas entre eles. São usados, por exemplo, os princípios de semelhança e diferença para estabelecer relações ou distinguir as coisas umas das outras, embora nossos conceitos não trabalhem baixo uma série de sistemas classificatórios. O sentido depende, neste contexto, da relação entre as coisas e o mundo e do sistema conceitual, que pode operar como “representações mentais” dos mesmos. Desta forma, é possível atribuir a cada indivíduo um “mapa conceitual” diferente. Ainda que a interpretação seja feita de forma única pelas pessoas, elas são capazes de entender umas às outras porque partilham “mapas conceituais” amplos, que são comuns a todos, pois pertencem à mesma cultura. Por isso a “cultura” é às vezes definida como “mapas conceituais partilhados”. Mais do que partilhar esses mapas, é necessário que os grupos e seus membros sejam capazes de representar e entender sentidos e conceitos, o que somente se torna possível quando partilham a mesma linguagem.

Segundo Hall (1997) a linguagem é o segundo sistema de representação envolvido no processo global de construção de sentidos. O mapa conceitual deve ser traduzido em uma linguagem comum para que possamos relacionar coisas e eventos a palavras, sons e imagens, ou seja, signos, com sentidos comuns. Esses signos representam os conceitos e no seu conjunto constituem o “sistema de sentido de uma cultura”. A existência de linguagens comuns é o que permite traduzir os pensamentos (conceitos) em palavras, sons, imagens, que, por sua vez, podem ser usados como linguagem para expressar sentidos e comunicar

conceitos e pensamentos. O que Hall chama de linguagem não é, obviamente, somente as palavras escritas ou faladas, mas também as imagens ou sons usados para expressar sentido, as expressões faciais ou gestos, e outras como a “linguagem” da moda e das roupas, por exemplo.

Qualquer som, palavra, imagem ou objeto que funcione como um signo e que seja organizado com outros signos em um sistema que é capaz de transportar e expressar significado é, deste ponto de vista, "uma língua". É neste sentido que o modelo de sentido que tenho vindo a analisar aqui é frequentemente descrito como um 'linguístico'; e que todas as teorias do significado que seguem este modelo básico são descritos como pertencentes à "virada lingüística" nas ciências sociais e estudos culturais (Hall, 1997: 19).¹⁰

No processo de construção de sentido dentro da cultura há, portanto, dois “sistemas relacionados de representação”. O primeiro permite dar sentido ao mundo mediante a construção de uma cadeia de correspondências entre as coisas e nosso sistema de conceitos, os “mapas conceituais”. O segundo depende da construção de um conjunto de correspondências do nosso mapa conceitual e um conjunto de signos, organizados em várias linguagens que representam esses conceitos. A relação entre as coisas, conceitos e signos é o que produz sentido dentro de uma linguagem. O primeiro sistema correlaciona objetos, pessoas e eventos com um conjunto de conceitos ou representações mentais que fazem parte do pensamento individual. Sem essas representações mentais não é possível interpretar o mundo. Parece simples quando se trata de coisas facilmente perceptíveis, mas é complexo quando se formam conceitos de coisas abstratas como amor ou morte, ou coisas nunca vistas, como anjos ou deuses. A isso Hall (2010) chama “sistemas de representação”: eles não são baseados em conceitos individuais, mas em diferentes modos de classificar conceitos e estabelecer relações entre eles ou distingui-los.

Cada um pode ter um modo diferente de interpretar o mundo ainda que utilizem mapas conceituais partilhados. Contudo, a partilha de mapas conceituais não é suficiente, é necessário, também, exteriorizá-los a partir da linguagem comum que transmite os signos. O segundo sistema depende da construção de um conjunto de correspondências entre nosso mapa conceitual e um conjunto de signos, organizados em várias linguagens que tomam o lugar dos conceitos que os representam. A relação entre as coisas, conceitos e signos é o centro da produção de sentido dentro de uma linguagem. O processo que une esses três elementos e os transforma em um conjunto é que Hall chama de “representações” (Hall, 2010: 450).

¹⁰ Tradução nossa

2.3 Linguagem e representação

Tanto a perspectiva da psicologia social quanto dos Estudos Culturais compreende que as representações estão armazenadas na linguagem e são criadas em um ambiente social complexo. Assim, da mesma forma como as pessoas que pertencem à mesma cultura partilham um mapa conceitual semelhante, elas partilham também o mesmo modo de interpretar os signos da linguagem, única forma de intercambiar sentidos. Não obstante, imagens semelhantes podem ter sentidos distintos conforme os antecedentes individuais, coletivos do observador, assim como da origem, formato ou tecnologia utilizada. Por exemplo, a imagem de uma pessoa desenhada ou vista na tela da televisão são bastante distintas, pois a primeira tem textura e dimensões diferentes que as mediadas tecnologicamente. Neste sentido, as imagens são signos que carregam sentidos que devem ser interpretados à luz de mapas conceituais. Recuperando o mesmo exemplo, a caricatura de uma pessoa ou alguns traços dela permitem identificar que se está “lendo” o signo pessoa de maneira correta, embora possa, ainda assim, surgir dúvidas.

Na linguagem visual e na linguagem escrita ou falada observamos diferentes classes de signos: no caso das imagens, *icônicos*, no caso dos escritos ou falados, *indexical*. Embora esse trabalho não se debruce sobre a semiótica, é importante observar esses conceitos para entendê-los sob a ótica da representação. Os signos *indexicais* não têm relação óbvia com as coisas a que se referem, sendo assim, as palavras não tem semelhança com os objetos. A relação nestes sistemas de representação entre signo, conceito e objeto é inteiramente arbitrária, ou seja, qualquer coletivo de letras ou sons em qualquer ordem poderia resultar igual. Pessoas de uma mesma cultura sabem que determinada palavra representa determinado objeto devido aos códigos partilhados. O sentido, portanto, não está nem no objeto nem na palavra, mas na forma como os indivíduos fixam o sentido e o naturalizam. Para Hall, o sentido é *construído pelo sistema de representações*, por um código, que estabelece uma correlação entre o sistema conceitual e o sistema de linguagem. Assim, cada vez que se pensa em um objeto, o código automaticamente diz que palavra usar. Os códigos fixam as relações entre conceitos e signos, estabilizam o sentido em diferentes línguas e culturas, dizem como a

linguagem deve ser usada para expressar determinada ideia. Eles permitem que os textos e os sons sejam interpretados para que a comunicação se dê de forma inteligível, bem como proporcionam a tradução de pensamentos para serem entendidos dentro de uma cultura de acordo com as convenções sociais fixadas. O anônimo ou o objeto que não pode ser nominado é, por si só, uma imagem incomunicável e dificilmente ligada a outras imagens. Nesse sentido, a nomeação, e sua conseqüente classificação, são aspectos da ancoragem das representações, como define Moscovici.

Em nossa sociedade, nomear, colocar um nome em alguma coisa ou em alguém, possui um significado muito especial, quase solene. Ao nomear algo, nós o libertamos de um anonimato perturbador, para dotá-lo de uma genealogia e para incluí-lo em um complexo de palavras específicas, para localizá-lo, de fato, na matriz de identidade de nossa cultura (Moscovici, 2011: 66).

Para o autor, somente ao obter um nome é que os objetos ou pessoas emergem, são entendidas como existentes, e como consequência, podem ser descritas e adquirir características – o que as tornam distintas de outras pessoas ou objetos. Assim, os nomes que dão forma abstrata a substâncias ou fenômenos, *tornam-se* a substância ou o fenômeno (Moscovici, 2011). Além disso, converte-se em objeto de uma convenção que pode ser adotada e partilhada, muito embora, como observa Hall, essas convenções sociais e linguísticas mudem ao longo do tempo e os códigos linguísticos se alterem em conformidade com as mudanças culturais, o que faz com que não haja uma fixação imutável dos sentidos. As palavras constantemente saem de uso ou são substituídas por outras e mesmo quando permaneçam estáveis as suas conotações podem adquirir diferentes sentidos, mais ainda quando traduzidas a outros idiomas.

O sistema de classificação e nomeação não são somente meios para rotular pessoas ou coisas. Eles servem para facilitar a “interpretação de características, a compreensão de intenções e motivos subjacentes às ações das pessoas, na realidade, formar opiniões” (Moscovici, 2011: 70). Para interpretar é preciso conhecer as categorias e referências para que tal coisa ou pessoa possa ser integrada no que Gombrich (1972, *apud* Moscovici, 2011) chama de “sociedade dos conceitos”.

A teoria psicossocial da representação indica três enfoques para explicar como a representação se dá através da linguagem: reflexivo, intencional e construtivista (Hall, 1997). Na perspectiva reflexiva o sentido está no objeto, acontecimento, pessoa ou ideia do mundo real e a linguagem funciona como um espelho que reflete o seu verdadeiro sentido no mundo. É como se a linguagem atuasse de forma a imitar a verdade que já existe. Para Hall (1997),

essas teorias miméticas da representação e da linguagem têm certo fundamento. Os signos visuais têm relação com a forma e a textura dos objetos que representam. Um desenho de uma rosa é um signo, diferente da planta real. Existem também palavras, sons e imagens que entendemos muito bem, mas que são fictícias e se referem a mundos imaginários.

O enfoque intencional sustenta que é o autor ou o falante que impõe seu sentido único sobre o mundo através da linguagem. As palavras significam o que o autor quer que elas signifiquem. Cada um usa a linguagem para comunicar suas visões únicas de mundo. Porém, a língua não pode ser a única fonte de sentidos e nem um jogo privado. Mesmo que tenhamos sentidos privados elas devem estar dentro das regras, códigos e convenções para que sejam partilhadas. A essência da linguagem é a comunicação e ela depende das convenções linguísticas e dos códigos partilhados. Já na ótica construtivista há um reconhecimento do caráter público e social da linguagem e a assunção que nem as coisas, nem os usuários individuais da linguagem, podem determinar o sentido da língua. As coisas não significam: o indivíduo é que constrói o sentido usando os sistemas de representações (conceitos e signos). Por conseguinte, não se pode confundir o mundo material, onde as coisas e as pessoas existem, com as práticas simbólicas e os processos, mediante os quais a representação, o sentido e a linguagem atuam. Os construtivistas não negam o mundo material, mas não é esse mundo que carrega o sentido e sim o sistema de linguagem ou qualquer outro usado para representar conceitos.

Os signos podem ter uma dimensão material já que os sistemas de representação também consistem de sons feitos com as cordas vocais, imagens feitas com uma câmera, marcas feitas com tinta em uma tela, etc. A representação é uma prática que utiliza materiais e efeitos.

Mas o sentido depende não da qualidade material do signo e sim da sua função simbólica. Porque um som particular ou uma palavra está por, simboliza ou representa um conceito, pode funcionar dentro de uma linguagem como um signo e dar a ele sentido – ou, como dizem os construtivistas – significar (sign-i-ficar)” (Hall, 1997: 26).

A linguagem, enquanto espaço de organização do pensamento, condiciona as representações, que por sua vez, são baseadas em convenções, muitas vezes inconscientes. É nesse âmbito que residem os estereótipos, uma forma de simplificação da realidade que deforma a representação do objeto ou sujeito.

2.1.4 Representações, diferenças de grupo e estereótipos

Quando um grupo se define como “nós”, automaticamente estabelece um território no qual a fronteira com o “eles” é permeada pela diferença. Embora o grupo diferente do qual o indivíduo pertence seja distante a ele, há a possibilidade de intercâmbio e até de possível pertencimento em outro momento. Essas diferenças delimitadas entre grupos evidencia a distância que separa o lugar social, no qual estão incluídos determinados membros, de um lugar indeterminado e impessoal, externo a eles. Para Moscovici (2011), essa falta de identidade é um sintoma da necessidade de separação e de oposição entre o “nós” e o “eles”. É também no âmago desses grupos que as representações sociais se formam e se transformam em um sistema complexo. O mesmo objeto social pode ser entendido e elaborado de diferentes formas em subgrupos e apresentar aspectos diferenciados que variam na relevância que possuem. Entretanto, como observa Wagner (1995), somente a totalidade desses aspectos pode ser considerada como a “representação social do respectivo objeto para um grupo social como um todo”. Por isso, é necessário entender e avaliar a maior parte das versões existentes de uma representação em unidades sociais amplas.

A representação global resultante é a *representação coletiva completa*, com elementos que não são comuns a todos os grupos, mas que são típicos ou relevantes para um ou outro grupo social. Ela contém elementos e uma estrutura que, em sua totalidade, não pode ser encontrada em pessoas individuais, mas somente no grupo como um todo. Nem pode-se dizer que ela se reduz a um “resultado” modal das representações individuais dos membros de um grupo, mas sim que ela representa uma macro-estrutura própria (Wagner, 1995: 167)

A estrutura social determina, em grande parte, o que e como pensam os membros de um grupo. Mesmo que esses indivíduos possam ser diferentes no que diz respeito às suas personalidades, eles se aproximam dos outros por compartilharem a mesma estrutura básica de experiência social, pensamento e ação. Como observa Wagner (1995), eles incorporam o mesmo *habitus*, partilham os mesmos padrões de linguagem e racionalização, bem como as representações sociais. Desta forma, a análise das representações deve centrar-se nos processos de comunicação, entendidos por Jovchelovitch (1995) como processos de mediação social, a partir dos quais se formam as representações.

Nesse sentido, elas são um espaço potencial de fabricação do comum, onde cada sujeito vai além de sua própria individualidade para entrar em domínio diferente, ainda que fundamentalmente relacionado: o domínio da vida em comum, o espaço público. Dessa forma, elas não apenas surgem através de mediações sociais, mas

tornam-se, elas próprias, mediações sociais. E enquanto mediação social, elas expressam por excelência o espaço do sujeito na sua relação com a alteridade, lutando para interpretar, entender e construir o mundo (Jovchelovitch, 1995: 81).

Essa dinâmica social dos grupos é categorizada por Moscovici em universos *consensuais* e *reificados*, próprios da nossa cultura. No universo *consensual* as pessoas são iguais e livres e cada um pode falar em nome do grupo. Ninguém tem uma competência específica, mas qualquer um pode vir a tê-la para representar o grupo e para isso é importante o empenho nas relações sociais com base no discurso. “Em longo prazo, a conversação (os discursos) cria nós de estabilidade e recorrência, uma base comum de significância entre seus praticantes”. (Moscovici, 2011: 51).

No universo *reificado* a sociedade é vista como um lugar de diferentes papéis e classes onde os seus membros têm papéis desiguais. Somente o mérito pode permitir o grau de participação e a disputa por posições, quer pela aquisição de competências, quer pela troca de papéis e pela capacidade de ocupar o lugar do outro. “Existe um comportamento adequado para cada circunstância, uma fórmula linguística para cada confrontação e, nem é necessário dizer, a informação apropriada para um contexto determinado” (Moscovici, 2011: 52).

O contraste entre os dois universos tem um impacto psicológico, que segundo Moscovici divide a realidade em duas: a que os indivíduos compreendem por meio das ciências, o universo *reificado*; e o universo *consensual* que é compreendido a partir das representações sociais.

A finalidade do primeiro é estabelecer um mapa de forças, dos objetos e acontecimentos que são independentes de nossos desejos e fora de nossa consciência e aos quais nós devemos reagir de modo imparcial e submisso. Pelo fato de ocultar valores e vantagens, eles procuram encorajar precisão intelectual e evidência empírica. As representações, por outro lado, restauram a consciência coletiva e lhe dão forma, explicando os objetos e acontecimentos de tal modo que eles se tornam acessíveis a qualquer um e coincidem com nossos interesses imediatos (Moscovici, 2011: 52).

Desta forma, como sugere Farr (1977 *apud* Moscovici, 2011) há uma relação entre a maneira como entendemos algo e como a descrevemos para os outros. Ademais, para que os acontecimentos adquiram importância é preciso que haja uma relação entre o evento e os indivíduos. Há sempre a necessidade de estabelecer algum elo entre o sujeito e o fato. Quando é um fato novo, ou seja, não se trata de uma repetição, o indivíduo busca sempre uma explicação. O estranhamento estimula a busca por entender suas intenções, seus atos. Na vida em sociedade, é possível que muitas vezes aconteça o confronto dos indivíduos com intenções e ações que ele não é capaz de entender. O entendimento de que tudo que as pessoas fazem

parece ter sentido, ainda que oculto, seria o que Moscovici chama de causalidade primária. Já a causalidade secundária, é a reunião de toda informação possível sobre o mundo exterior e seus fenômenos para tentar classificá-los em uma categoria e com isso identificar sua causa.

Nesta perspectiva, existe um protótipo que serve de modelo a uma determinada situação e efeito. Caso o efeito e o protótipo se encaixem, existe uma causa exterior. Se não, a causa é interna. Por exemplo, um homem de bigode, boina e suspensórios fazendo pães em uma padaria no Brasil, corresponde à representação que os brasileiros têm, tradicionalmente, de um português. Mas se os brasileiros descobrirem que é um tailandês, irão aferir àquelas características com o modelo/protótipo do tailandês, concluindo que as suas características e comportamento são anormais/singulares face ao padrão consensualizado socialmente no Brasil. Práticas deste tipo podem ser associadas também à questão do preconceito, uma vez que, quando um fato ou indivíduo não condizem com as atividades preconcebidas pelo observador, podem gerar uma percepção negativa. Assim, membros de determinados grupos podem entender ações de indivíduos de grupos externos como não consensuais, ou seja, diferentes das praticadas pelo endogrupo. Wagner, Holtz & Kashima (2009) partem dessa premissa ao analisar a forma como algumas atitudes são compartilhadas, como racismo e a xenofobia, mas também as atitudes dos outros, entendidas pelo grupo como corretas em algum momento, que podem variar dependendo do contexto, dos interesses e das circunstâncias dos membros. Essa dinâmica entre o grupo externo (*outgroup*) e o grupo interno (*ingroup*) afetam diretamente o comportamento individual. Nesse sentido, o conceito de identidade social (Tajfel, 1981), entende que o autoconceito do indivíduo deriva do reconhecimento de filiação a um grupo social, enquadrando-se, portanto, nos processos que estruturam as representações, já que é por meio delas que se reconhecem no coletivo. A realidade social motiva as ações individuais que se encontram vinculadas ao pensamento, mas, principalmente, às influências ambientais, sociais e às relações interpessoais. É a partir dessa ótica que Tajfel propõe o conceito de estereótipo social, utilizado para sustentar o conceito de identidade social, no qual as interações sociais estão incluídas já que é a partir delas que se estruturam. O autor entende que existem funções sociais do estereótipo: causalidade social, ou seja, explicar as causas dos fenômenos sociais; justificção, que sustentam os atos dos grupos sociais; e diferenciação, que distingue positivamente o grupo do qual o indivíduo pertence dos outros grupos. O processo de construção dos estereótipos permite, portanto, a criação da identidade de um grupo, justamente pela percepção da posição

do indivíduo em comparação aos outros. Esse procedimento é feito de forma classificatório e valorativo (Tajfel, 1982) e requer o reconhecimento do indivíduo como integrante de um grupo com características próprias que os diferencia dos outros grupos. A consciência de filiação é que proporciona o julgamento sobre o seu grupo e os demais. Na comparação, para que o *ingroup* seja classificado como positivo, é necessário que o *outgroup* seja caracterizado como negativo, o que gera categorizações sociais que dividem o meio social. Essas demarcações são também reproduzidas pelas mídias enquanto local que congrega diferentes universos e apresenta realidades múltiplas.

2.1.5 Os meios de comunicação como mecanismos de representação social

O que caracteriza uma comunidade é sua identidade autoatribuída, que é construída pelos membros por meio de um sistema de significados compartilhados. A maior parte desse sistema compreende itens culturais que derivam de tradições e processos históricos de longo prazo, como definiu Durkheim quando conceituou a teoria das representações coletivas. Esses significados costumavam ser relativamente estáveis ao longo do tempo e carregam ideias centrais sobre o mundo, impondo regras sociais sobre o que é certo ou errado. Para Wagner (2012), atualmente a mídia ocupa papel bastante importante nesse processo já que estabeleceu outro sistema de significados que é muito mais dinâmico e menos resistente às mudanças culturais de uma sociedade. Este sistema é composto por representações de fatos, objetos e eventos resultantes de rápidos avanços científicos e tecnológicos, mas também de mudanças econômicas, políticas e sociais.

É por fazer parte de uma comunidade discursiva que os indivíduos adquirem a possibilidade de se comunicar e, portanto, de participar da construção das representações. A mídia contribui nesse processo já que promove publicamente debates sobre temas relevantes e factuais. Caso a questão de debate mantenha uma importância duradoura, a representação pode “emancipar-se”, de forma a ser usada por vários setores da comunidade de forma hegemônica e sem a lembrança da sua origem (Wagner, 2012). O caso das migrações enquadra-se nessa problemática de maneira bastante ilustrativa. Quando o fenômeno aparece desconectado de uma situação negativa, há uma invisibilidade na sua cobertura. Não obstante,

quando da ocorrência de problemas diplomáticos que envolvam crimes, por exemplo, a mídia passa a travar uma guerra em busca da repercussão. Na sociedade, as representações se propagam (ancoragem) fazendo com que a comunidade faça parte da discussão. Depois de criadas, as adquirem uma vida própria, autonomizando-se a partir de uma dinâmica que tende a dar origem a novas representações. Assim, quanto mais a origem é esquecida mais permanente ela se torna (Moscovici, 2011). Por isso, para compreender uma representação é necessário detalhar o que lhe deu origem.

Moscovici ao contrário de Durkheim, que entendia as representações a partir de formas intelectuais como a ciência e as crenças, considera as representações atuais as mais instigantes. Desta forma, Moscovici se ateu ao estudo de formas contemporâneas de criação de representações, como, por exemplo, a mídia. Os formatos atuais estão entranhados na vida moderna e nem sempre têm condições de sedimentar para se transformarem em tradições imutáveis. São perenes, cambiáveis, dinâmicos. Essas características coincidem com o perfil atual dos meios de comunicação eletrônicos que possuem produtos vendidos como mercadorias e, como tais, têm seu valor modificado pelo ciclo de consumo. Colocam os indivíduos permanentemente em contato com representações reorganizadas que adquirem novos sentidos.

Os meios de comunicação de massa aceleraram essa tendência, multiplicaram tais mudanças e aumentaram a necessidade de um elo entre, de uma parte, nossas ciências e crenças gerais puramente abstratas e, de outra parte, nossas atividades concretas como indivíduos sociais. Em outras palavras, existe uma necessidade contínua de reconstruir o “senso comum” ou a forma de compreensão que cria o substrato das imagens e sentidos, sem a qual nenhuma coletividade pode operar (Moscovici, 2011: 48).

As mídias são grandes produtoras de ideologia ao produzirem representações do mundo social, imagens, descrições e marcos que apresentam e explicam o mundo aos indivíduos. É também a partir dos meios de comunicação que se define o que é raça, ou etnia, o que implicam as imagens de raça ou etnia, e o que se entende por “problema de raça”. Desta forma, ajudam a classificar o mundo em termos de categorias raciais (Hall, 2010). No estudo sobre as representações sociais criadas pela mídia é necessário ter em conta os quatro princípios metodológicos descritos por Moscovici (2011), que podem se referir quer à mídia quer às interações cotidianas quer, ainda, à intersecção entre a mídia e as interações do cotidiano. O primeiro princípio afirma a necessidade de apreender as imagens que as pessoas fazem de determinados grupos sociais por meio das suas conversações. Como observou Tarde (2010 *apud* Moscovici, 2011), opiniões e representações são criadas no curso de

conversações, são elementos utilizados nas relações e suas formas de comunicação, variam de acordo com o grupo e mudam com o passar do tempo. O segundo princípio refere-se às representações sociais como formas de recriar a realidade.

Através da comunicação, as pessoas e os grupos concedem uma realidade física a ideias e imagens, a sistemas de classificação e fornecimento de nomes. Os fenômenos e pessoas com que nós lidamos no dia a dia são, geralmente um material bruto, mas são os produtos, ou corporificações, de uma coletividade, de uma instituição, etc. (Moscovici, 2011: 90).

Algumas percepções podem ser reproduzidas fora da realidade em que foram criadas, o que pode causar distorção e conflito com a concepção interna de cada indivíduo. O referencial, sobre o qual se reconstrói a realidade, pode ser repetido até que se torne autônomo, ou seja, independente da pessoa que o criou, e ganhe permanência e estabilidade.

O terceiro princípio leva em consideração o fato de que as representações sociais se revelam com mais clareza em tempos de crise, quando as imagens que se referem a um grupo passam por alguma transformação. Nesses momentos as pessoas estão ávidas por falar sobre o assunto, as memórias coletivas são mais facilmente acessadas, as imagens estão mais vivas e o comportamento é mais espontâneo. As pessoas tentam entender um mundo não familiar que se criou. As representações se mostram mais transparentes, pois os limites entre o mundo público e privado se misturam. Essas tensões podem modificar de forma concreta alguns pensamentos do senso comum. E o quarto e último princípio entende que as pessoas que ajudam na construção das representações são uma espécie de “professores” amadores. São nas reuniões não oficiais, ou seja, nas discussões em locais públicos como bares e clubes, que se criam laços sociais e se disseminam as representações, mas também a partir do trabalho de profissionais como cientistas que popularizam a ciência, e da mídia que, por meio da divulgação de fatos, seja no jornalismo ou na teledramaturgia, disseminam informação e geram conhecimento. As representações são, portanto, geradas não pela contemplação pessoal, mas pela participação dos indivíduos no discurso social. Além disso, as conversas pessoais retomam o conteúdo midiático, que agendam cada vez mais os temas discutidos na sociedade e as relações interpessoais (Rouquette, 1999). Inclui-se aqui também os conteúdos ficcionais, que são pautados e inseridos nos discursos sociais.

2.1.5.1 A representação social nos produtos ficcionais

Os meios de comunicação não funcionam somente como mediadores, mas como construtores da realidade, são sujeitos agentes na sociedade em que se inserem. Isso não significa dizer que as representações midiáticas, como as ficcionais, contribuem a tal ponto para a produção simbólica da realidade que acabam por exercer um poder de influência sobre os públicos. Pelo contrário, os conteúdos e representações não passam simplesmente, sem posteriores elaborações, aos sistemas de representação e conhecimentos da audiência. A construção da realidade não é um produto, mas um processo (Buonnano, 1999) durante o qual se apresentam, se interpretam, se comparam, se discutem e se negociam significados sobre aspectos da vida cotidiana e do mundo social. Esse papel que coube, no passado, aos rituais e mitos de sociedades antigas, hoje faz parte do processo das representações midiáticas. As atuais, como considera Buonnano, são tão legítimas quanto as anteriores. Essa realidade, é importante observar, é, em grande parte, determinada por aquilo que é socialmente aceito como realidade (Lewin, 1948 *apud* Moscovici, 2011). E é baseado nesta realidade social que os indivíduos agem.

A realidade social é fonte de inspiração e veículo de propagação dos conteúdos ficcionais. Os roteiristas se utilizam dos conteúdos dos informativos e da própria experiência cotidiana para extrair seus argumentos. Desta forma, se apropriam de temas muitas vezes já dominados por estereótipos ao selecionar aspectos que pareçam mais adequados aos seus objetivos, dramatizando-os. A ficção televisiva, portanto, constrói a realidade a partir de contextos pré-existentes, adaptando-os à linguagem audiovisual. Na busca por personagens que sejam rapidamente reconhecidos e identificados pela audiência, simplificam suas características e reproduzem representações simplórias e estereótipos.

Entendendo a ficção como base da realidade, Buonnano compreende as funções das séries televisivas categorizando-as em: fabuladora, de familiarização com o mundo social e como forma de manutenção da comunidade. A fabuladora é a narração de histórias que falam para os indivíduos e sobre eles. Quando falam para eles, satisfazem o prazer de escutar, de deixar-se levar pelo fluxo do relato, alimentam emoções e as conversas cotidianas. Quando falam sobre eles, reconstróem temas fortes da vida diária no mundo: bem e mal, justiça, amor, sonhos e outras experiências centrais da vida. A ficção traz esses temas geralmente¹¹ por meio

¹¹ Nem sempre esses elementos que fazem parte da essência melodramática estão presentes nas séries televisivas. A exceção encontra-se na serialidade ergódica, nas narrativas complexas e nas tramas mais

de esquemas próprios da narrativa popular com personagens estereotipados, oposições definidas, assuntos recorrentes, o que facilita a compreensão universal do texto. Cabe ainda uma importante função “formativa”, como esclarece Buonanno, graças à capacidade de colocar os temas sob formas diferentes de interpretação, aguçando experiências emocionais e intelectuais, bem como confrontar o telespectador com realidades simbólicas e promover a criação de repertórios que influenciam os processos de construção da identidade. Como afirma Hall (1994), as mensagens desse gênero têm mecanismos significativos que veiculam certos sentidos e escamoteiam outros, indicando uma leitura dominante/preferencial. É nesse ponto que representações sociais tornam-se elementos importantes para a construção das narrativas.

A função de familiarização com o mundo social, de acordo com Buonanno, diz respeito à preservação, construção e reconstrução do “sentido comum” da vida cotidiana pelo compartilhamento de crenças e pensamentos que promovem o reconhecimento do mundo social e os sentidos de pertencimento e conexão. Conforme Moscovici (2011), as pessoas que vivem em sociedade possuem uma bagagem de valores que elas carregam durante toda a vida, ora modificando, ora reforçando valores. Essas pessoas possuem um modo de vida comum que já tem seus esquemas classificatórios, suas formas de julgamento, que informação pode ser verossímil, etc. Além disso, o autor sugere que quase todo conhecimento do indivíduo provem de outro, seja através da linguagem, das narrativas ou dos modelos. Assim, o que se herda são práticas coletivas que precisam se renovar a cada momento por meio da interação. As séries ficcionais são, nesse sentido, conservadoras e garantem a construção de um sentido comum e o reconhecimento de um “nós” amplo.

Com a intenção de conseguir obter a atenção de audiências distintas e heterogêneas, ultrapassando inclusive fronteiras nacionais, é que a ficção televisiva toma para si função de manutenção da comunidade. Ainda que ligada a um modo de existir conservador, também se articula no sentido de registrar as mudanças da sociedade. Mas em comunidades plurais, manter unido significa organizar as sintonias e consonâncias por meio das quais se expressam indivíduos e grupos heterogêneos de uma cultura coletiva fragmentada.

A natureza da repetição, a orientação consensual, a tendência da narrativa televisiva de trabalhar sobre o compartilhado e sobre o compartilhável não são falsos mas requerem ser contextualizados em uma situação na qual os coros, as visões consensuais, as esferas de significados compartilhados se pluralizam dentro e por meio das múltiplas realidades do mundo em que vivemos (Buonanno, 1999: 68).

Nesta perspectiva, as representações tendem a ser simplificadas e abre-se espaço para os estereótipos, que não exigem complexas construções mentais de elaboração e percepção. O inconveniente é que a repetição dessas representações acaba por perpetrar imagens estandardizadas, muitas vezes carregadas de conotações negativas. Isso não significa dizer que elas são estéticas, já que, provenientes de uma criação coletiva, adquirem uma vida própria que se choca, se aproxima e se repele, como moléculas em combinações com outras (Moscovici, 2011). Essa dinâmica, compartilhada também pela teledramaturgia, gera a oportunidade do nascimento de novas representações e a morte de velhas.

2.1.6 Representação, senso comum e o apoio da memória

Repassado ao longo de gerações, muitas representações se fixam no seio de um grupo social sem que se perceba qual o evento gerou essa permanência no consciente coletivo. No caso da formação cultural de um povo, a manutenção dos mitos fundadores fortalece e renova periodicamente determinadas concepções sobre a sua origem. Muitos objetos se tornam familiares devido à força das representações que atuam sobre eles, ainda que nunca tenham estado em contato com o grupo. No caso da ciência, é clara essa transformação em direção ao senso comum, na medida em que, paulatinamente, os pressupostos científicos tendem a transformar a ciência em senso comum.

Para Geertz (2006) o senso comum não seria apenas uma sabedoria corriqueira e prática, mas um sistema cultural (colocado na mesma dimensão de formas convencionais de conhecimento, como a ciência) que se utiliza de um sistema de símbolos e significados que são partilhados pelos atores sociais. Como se trata de um sistema cultural, possui uma forma de interpretação da realidade construída historicamente e, por isso, sujeito a formas de análise historicamente definidos. Na visão da psicologia social, para que esse tipo de conhecimento se estabeleça é necessário que objetos não familiares se transformem em usuais. Para isso, há que se ativar mecanismos de um processo de pensamento apoiado na memória e em reminiscências do passado. Para Moscovici (2011), esses mecanismos são a ancoragem e a objetivação, que têm a função de transformar o não familiar em familiar transferindo-o para o mundo particular onde possa ser entendido e comparado e depois reproduzido.

“Ancorar” é classificar e dar nome a algo. Os objetos que não têm nome são entendidos como algo estranho e ameaçador, geram uma resistência que somente é superada se eles são colocados em uma categoria, quando é possível nominá-los. Classificá-lo significa enquadrá-lo em um conjunto de comportamentos e regras que o distingue de outros objetos e pessoas. Cada classe possui um conjunto de elementos, designados como protótipo, que a representa e algumas características comuns a todas as pessoas que pertençam a essa classe. Essa categorização se dá com base em imagens que são provenientes da memória coletiva, que podem ter um caráter positivo ou negativo, apropriadas pela memória individual. Essas imagens, baseadas na realidade ou não, têm origem na memória social partilhada. De qualquer forma, as classificações têm geralmente a intenção de comparar as pessoas a um protótipo que representa uma classe. Esse protótipo favorece opiniões já existentes e conduz a decisões abreviadas que, em geral, são tomadas de forma generalizada ou particularizada. Generalizando, seleciona-se uma característica qualquer, utiliza-se como classificatória e esta se torna extensiva a todos os membros daquela classe. Quando particularizada, a distância é mantida para que se possa tentar descobrir qual característica o torna distinto dos demais. Essa escolha por classificar não é puramente racional, mas reflete uma necessidade de definir o objeto como normal ou anormal.

O senso comum supõe o bom senso, ou seja, a adequada aplicação dos conhecimentos fundamentados supostamente na experiência. Baseado nisso, Geertz (2006) aponta algumas propriedades do conhecimento do bom senso, entendendo-o como uma circunstância racional que auxilia na organização das atividades cotidianas e da compreensão do mundo social onde estão inseridos os sujeitos. Recorre-se a essas características porque, no contexto desta discussão, contribuem para um aprimoramento da interpretação do senso comum e estão também muito próximas das propriedades das representações. A primeira característica é a naturalidade, que dá aos temas tratados um aspecto de obviedade, de que fazem sentido, e também inerentes à situação ou como o autor sublinha: “é assim que as coisas funcionam” (Geertz, 2006: 129). Outra propriedade é a praticabilidade que indica ser a questão prática o elemento que garante impulso a um projeto. Quando não tratado de forma prática, é possível que a ação não funcione e seja um fracasso, está ligada à noção de sagacidade. A terceira característica é a leveza que reflete a ideia de que o mundo é aquilo que o indivíduo pensa ser, de forma simples. Assim, “as coisas que são evidentes só são evidentes aos olhos dos que as estão vendo” (Geertz, 2006: 136). Já a noção de não-metodicidade que

indica que os saberes elaborados pelos indivíduos não adquirem validade pela sua possível lógica científica e sim pelas formas de transmissão, é um saber *ad hoc*. “Vem na forma de epigramas, provérbios, *obiter dicta*, piadas, relatos, *contes morals* – uma mistura de ditos gnômicos – e não em doutrinas formais, teorias axiomáticas, ou dogmas arquitetônicos” (Geertz, 2006: 137). A última característica é a acessibilidade, já que parte-se do pressuposto que as pessoas conseguem entender o senso comum e, se forem apresentados de forma verossímil, adotá-lo, o que o torna propriedade de todos.

Como a construção do senso comum, a dinâmica das relações é uma dinâmica de familiarização. Tudo que é dito ou feito é percebido com base em encontros anteriores e paradigmas. “Como resultado disso, a memória prevalece sobre a dedução, o passado sobre o presente, a resposta sobre o estímulo e as imagens sobre a “realidade” (Moscovici, 2011: 55). Essa consciência é que faz com que o indivíduo avalie o que é incomum, anormal, ou seja, não familiar.

Entre as formas de familiarização apontadas por Moscovici (2011) estão o paradigma, a nomeação e a memória. Quando da aceitação de um paradigma, torna-se mais fácil falar sobre tudo que se relacione a ele, e sua utilização se torna mais comum. É partir dessa simplificação que surgem os clichês e imagens que sintetizam o paradigma. Também a nomeação tem papel importante nesse processo já que é uma forma de dar forma, ainda que abstrata, às substâncias ou fenômenos complexos. Já a memória é um elemento pelo qual todas essas impressões são fixadas. É a partir das experiências e memórias comuns, dinâmicas e imortais, que são retiradas as imagens e gestos necessários para superar o não familiar. Outros conceitos de Moscovici também se referem à memória, como a ancoragem e a objetivação, sendo a primeira responsável por manter a memória em movimento, tirando e colocando novos e velhos objetos, eventos e pessoas que estão já classificados e nomeados. Já a objetivação é voltada para os outros e tira da memória conceitos e imagens para juntá-los e reproduzi-los no mundo externo. Assim, produz-se novos fatos a partir do que já é conhecido. Neste contexto, a memória pode ser entendida como um local de armazenamento de representações, geradas a partir de um senso comum e que tem como características o fato de ser mutável, dinâmica e estar em permanente construção.

2.2 Contribuições sobre o conceito de Memória Social

Para entender a memória coletiva é necessário primeiramente observar sua relação com a memória individual. Para Halbwachs (2004), há a tendência em se observar o passado por meio de duas espécies de elementos: os evocáveis e os que não atendem ao apelo da memória. Os que são evocados facilmente estão em domínio comum, são familiares, pois também foram vividos no meio social e, portanto, em conjunto com outras pessoas, o que torna o acesso mais viável. Já os que não se consegue lembrar com destreza pertencem somente ao próprio indivíduo, ou seja, não foi partilhado, não faz parte de uma memória comum. Nesse sentido, a memória coletiva surge com mais força e com uma duração mais ampla que a individual. A isto se deve o fato, segundo Halbwachs (2004), de ter em sua estrutura um conjunto de indivíduos que guardam memória enquanto membros de um grupo. Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que pode mudar conforme o lugar ocupado no grupo, local que por sua vez pode sofrer mudanças conforme as relações com outros meios. Isso é visível nas diferentes formas com que cada um se apropria da memória comum. Essa diversidade tem origem nas influências de caráter social. A sucessão de lembranças explica-se pelas mudanças nas relações com os meios coletivos que transformam essas memórias.

O indivíduo participa, portanto, de duas memórias, a individual e a coletiva, ainda que adote posições diferentes em cada uma das duas. Como membro de um grupo, pode evocar memórias comuns que interesse aos demais. É possível também que, para que a memória individual seja entendida pelo grupo, seja necessário recorrer à memória coletiva, quase de forma a confundir-se com ela, e mesmo assim continuar sendo uma lembrança pessoal. Já a memória coletiva envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas, pois se desenvolve de forma independente.

A memória individual não é hermética e isolada, na medida em que só pode funcionar por meio das palavras e de ideias emprestadas do meio social, estando limitada ao que o sujeito sente, vê e pensa. A memória coletiva tem também seus limites, porém diferentes. Quando se evocam memórias nacionais, por exemplo, há que se confiar na memória dos outros nacionais já que, em grande parte das vezes, não foi possível viver os momentos históricos. É uma memória emprestada (Halbwachs, 2004). Para reconstruir uma lembrança desse porte seria necessário recorrer às reproduções parciais e deformadas dos

membros do grupo.

A base da reflexão de Halbwachs (2004) está na ideia de que a memória individual se alicerça e se preserva por meio das interações no interior de grupos sociais. Por isso, quanto mais os indivíduos de um grupo se afastam, mais custoso torna-se a manutenção das recordações. As lembranças, ainda que individuais por terem sido experimentadas de forma solitária, são constituídas pelas memórias dos outros, já que uma pessoa nunca está sozinha. As lembranças existem ainda que não se tenha contato direto com o que ocorreu. As memórias permanecem coletivas porque são ativadas pelos outros. Por isso da importância social da memória que só pode ser transmitida por meio da exteriorização. A vida em sociedade, as relações e interações, permitem a transmissão de memórias mais antigas do que seus interlocutores.

A memória coletiva é, portanto, segundo o ponto de vista de Halbwachs, a memória composta pelos processos comunicativos no seio de um grupo social, onde se partilham diferentes perspectivas que influenciam as recordações individuais. Ainda que fora do nosso ambiente natural, estaremos atentos ao que nos parece familiar. Por isso, as recordações terão interferências dos grupos internos a externos, do familiar e do novo. Não obstante, cria-se a ilusão de uma memória autônoma, individual, mas que na verdade se constitui pela interferência invisível entre o interno e o externo. Ainda que a memória coletiva não explique todas as recordações, reforça seu argumento de que as memórias individuais sempre estão sujeitas a uma base coletiva. Le Goff (1990) diferencia ainda a memória coletiva da memória social, entendendo a primeira como pertencente a sociedades sem registros escritos, designando como memória social os fatos recordados pelos povos que já têm desenvolvido a escrita. Assim, a oportunidade de construir a história permitiria diferenciar memória coletiva e social, sendo baseada em testemunhais escritos registrados em documentos que fornecem um suporte à memória, possibilitando sua disseminação, ampliação e transformação.

Halbwachs se opõe ao conceito de memória individual intacta, proposta por Bergson (1999), uma vez que compreende que lembrar não seria o mesmo que reviver, mas sim refazer, reconstruir as experiências do passado com as ferramentas do presente. Logo, a memória não seria imaginação, mas trabalho e, sendo assim, seria coletiva, não individual, pois dependeria da sua interação em sociedade.

Sendo assim, é importante observar as combinações dinâmicas que formam e relacionam as memórias individuais e coletivas na visão de Halbwachs. No que diz respeito a

essa relação, Ricouer discorda da afirmação que a memória individual deriva da coletiva. Primeiro porque, para o autor, as recordações de um não são as mesmas dos outros, nem se pode transferir as memórias entre os indivíduos. Seria, portanto, um domínio privado das vivências de um sujeito. Em segundo lugar, a memória teria a capacidade de vincular a consciência com o passado, tendo em vista que o passado de cada um é único. Por esse motivo, a memória garante a continuidade temporal dos indivíduos e sua identidade, o que permite o alcance das recordações antigas sem rupturas até o presente. Nesse questionamento sobre o caráter pessoal ou coletivo da memória, Ricouer (2004) percorre a tradição do “olhar interior”, baseada em Santo Agostinho, Locke e Husserl, e que está direcionada para a subjetividade do indivíduo. Também recorre ao “olhar exterior”, sustentada por Halbwachs, focada no aspecto social, colocando-a à prova. Para Ricouer, a memória individual toma posse de si mesma justamente a partir da análise sutil da experiência individual e com base no conhecimento advindo dos outros.

Atravessamos a memória dos outros, essencialmente no camino da rememoração e do conhecimento, esses dois fenômenos mnemônicos principais da nossa tipologia da lembrança. Neste contexto, não se considera o testemunho proferido por alguém como algo com a intenção de ser recolhido por outro e sim como recebido por mim de outro enquanto informação do passado. Neste aspecto, as primeiras lembranças encontradas no caminho são as lembranças compartilhadas, as lembranças comuns (as quais Casey coloca como “Reminiscing” (Ricouer, 2004: 158).

É, portanto, por meio do conhecimento externo, recebido por meio de outros, que a memória toma posse de si mesma. Com isso, pretende explorar os recursos dos dois enfoques antagônicos. Resulta dessa reflexão o conceito de “atribuição múltipla”, que se refere ao fenômeno da memória como algo atribuído à própria memória, mas também aos outros, ou seja, à coletividade. Essa experiência de mundo partilhado é parte tanto de uma comunidade de tempo quanto de espaço. Para Ricouer, “la originalidad de esta fenomenología de la memoria compartida reside principalmente en el escalonamiento de los graus de personalización e, inversamente, de anonimia entre los polos de un “nosotros” auténtico y el del “se”, del “uno”, del “los otros” (Ricouer, 2004: 170).

A crítica de Ricouer sobre o conceito de Halbwachs se detém justamente no que se refere à memória individual, entendido por Ricouer como uma conceituação superficial e inconsistente, reduzida a uma “atribuição ilusória” dos indivíduos na medida em que demonstrava um caráter insensível da influência do meio social. Ricouer sugere uma instância mediadora entre o eu e o coletivo, que denominou de “próximo”. Para o autor, se ocorre a ilusão da memória autônoma é porque as percepções do mundo externo decorrem na mesma

ordem dos fatos e fenômenos materiais. Assim, é a ordem natural que se apodera do espírito e regra o seu estado e não pelos encontros individuais que tem uma realidade objetiva externa, como expõe Halbwachs.

Para Ricouer, Halbwachs não explica como o sentimento de unidade do eu forma-se a partir do pensamento coletivo. Segundo ele, é por meio dessa consciência que o indivíduo move-se simultaneamente em diversos grupos e meios e que ela existe somente no presente. Entretanto, ambos os autores compartilham a ideia de que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva e que esse posicionamento pode mudar de acordo com o lugar ocupado pelo indivíduo. O lugar, por sua vez, também pode ser modificado segundo as relações que o indivíduo possui com outros meios.

Como a noção de memória coletiva, Candau coloca a questão da pertinência dos conceitos de identidade quando aplicados a grupos (identidade cultural ou coletiva). Para o autor, é necessário observar esses conceitos de forma holística, ou seja, como um todo e não apenas através das partes.

Idealmente, a metáfora “memória coletiva” aplicada a um determinado grupo seria totalmente pertinente se todos os membros do grupo fossem capazes de compartilhar integralmente um número determinado de representações relativas ao passado que lhes teriam sido previamente comunicadas de acordo com as modalidades variáveis, mas socialmente determinadas e culturalmente regradas. Assim, é frequente definir a memória social como o “conjunto de lembranças reconhecidas por um determinado grupo ou a memória coletiva como “um conjunto de lembranças comuns a um grupo”. Poderíamos então falar de memória pública ou de “comunidade de pensamento, ou ainda, de acordo com a fórmula prudente de Tzvetan Todorov, de *certa* memória comum (Candau, 2011: 31).

Essa concepção é complexa já que se mostra empiricamente inviável e, mesmo do ponto de vista teórico, é insustentável, pois encobre confusões entre as lembranças manifestadas e as lembranças memorizadas, entre a metamemória e a memória coletiva e entre o ato de memória e o conteúdo desse ato. Quando se verbaliza uma lembrança ela é diferente da lembrança propriamente dita. A parte verbalizada não é a totalidade da lembrança. A presença do passado no presente é complexa e por isso é importante, segundo Candau, distinguir a competência da *performance* da memória.

2.2.2 A construção da memória coletiva nacional

Como se imaginam as nações modernas? Para Hall (2010), há cinco elementos principais: a narrativa da nação (proveniente da história, da literatura, da mídia, da cultura popular que representa as experiências compartilhadas); as origens (a continuidade, a tradição e a eternidade, noções básicas do caráter nacional que se mantêm iguais ao longo da história); a invenção da tradição (conceituada assim por Hobsbawm e Ranger, ou seja, formas de inventadas de origem recente que buscam inculcar valores e normas de comportamento); o mito fundador (história de um tempo remoto perdido entre o real e o mítico); e por fim a ideia de povo, a população original. O discurso da cultura nacional não é, portanto, moderno, e constrói identidades situadas entre o passado e no futuro.

Como grupos menores, as nações não acessam a memória de forma espontânea e coletiva, segundo Fentress e Wickham (1992). Em geral os detentores na memória nacional são os intelectuais nacionais, as classes mais abastadas (que receberam essa função de aristocratas, legistas e clero de épocas anteriores). Por esse motivo, a memória pode ser influenciada por diversas forças, políticas, sociais, econômicas, etc. A sua articulação se dá por meio das elites políticas, pouco contestada por outros grupos. Nesse ponto está a importância da mídia e da educação formal, embora essas instituições também tenham ligações diretas ou indiretas com o poder. Assim, existe uma dialética entre a memória social popular do passado e as manipulações que estas sofrem de forma consciente no desenvolvimento nacional. Neste processo, os elementos provenientes da elite são bastante importantes já que seus discursos dominantes são impostos por meios públicos e privados. De forma explícita, conduzem e legitimam a condição vigente. “São, portanto, hegemônicas e totalizantes: as memórias alternativas são consideradas irrelevantes, inverídicas e até ilegítimas, embora o vigor dessa perda de legitimidade varie consoante a intolerância da cultura nacional e o grau em que, numa qualquer ocasião, foi desafiada” (Fentress e Wickham, 1992: 165).

Os fatos históricos não registrados pelos motivos citados acima, e que não fazem parte das comemorações ou lembranças nacionais, situam-se no esquecimento. A memória nacional é organizada no sentido de reativar a lembrança de momentos importantes da história. A determinação do que deve ser lembrado ocorre em função das preocupações pessoais e políticas do momento, o que demonstra que a memória é um “fenômeno construído”, como observa Pollack (1992). No que se refere à memória individual, o autor considera que os modos de construção podem ser tanto conscientes como inconscientes. E se

a organização se dá desta forma, como fenômeno construído social e individualmente, no que se refere à memória herdada, há então uma evidente ligação fenomenológica entre memória e identidade. “Podemos portanto dizer que *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (Pollak, 1992: 5). Tendo em conta que a identidade é construída a partir da relação com outro e também a memória organizada a partir das lembranças individuais e as dos outros, percebe-se que a memória e a identidade são, portanto, “valores disputados” (Pollak, 1992) em conflitos sociais e coletivos, principalmente em grupos de movimentos opostos. A memória nacional, com centro nos interesses políticos, ilustra esse argumento na medida em que elege determinados fatos para que sejam destacados, lembrados e reforçados pela sociedade. Assim como a nação seria a forma mais completa em termos de grupo, a memória nacional seria a forma melhor acabada em termos de memória coletiva. A história de uma nação seria a síntese de acontecimentos relevantes a uma parte da sociedade que, entretanto, situa-se distante das percepções dos indivíduos. Nesse sentido é que Halbwachs (2004) diferencia memória e história. Além disso, o autor delimita também a diferença entre memória histórica e memória coletiva, já que a primeira é uma compilação de fatos selecionados, escolhidos, modificados. Na memória coletiva não há linhas que demarcam o desenvolvimento dos fatos, ainda que existam limites irregulares e incertos.

Sobre essa relação entre memória e história, Pollak mostra-se mais otimista ao compreender as memórias marginalizadas como possibilidades de desenvolvimento da história oral, já que “essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados” (Pollak 1989: 4). De qualquer forma, a história formal resiste com mais intensidade e alimenta as lembranças históricas coletivas, por meio das quais se recordam, por exemplo, as descobertas e colonizações. Assim, não é possível dizer que não lembramos da chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil, mas não também não podemos dizer que lembramos. Seria, talvez, mais correto dizer que imaginamos por meio das lembranças que nos foram passadas de forma histórica. Isso significa que a noção histórica não é abstrata. Ao lermos sobre a chegada dos portugueses as lembranças que temos sobre o assunto se fundem às descrições dos livros. É a concretização da memória, segundo Halbwachs (2004). O passado, como “dispositivo de legitimação” (Fentress e Wickham,

1992), é transmitido através de linguagens históricas que quanto mais longevidade têm, mais imagens diferentes são capazes de criar. A partir dessa consciência é que as nações são inventadas, ou reinventadas, quando o caso.

A relação entre memórias nacionais e classe média é mais visível quando podemos vê-las verdadeiramente criar-se ou alterar-se, no contexto da construção ou reconstrução das próprias nações – pois não devemos esquecer que todas as nações têm que ser inventadas; nenhuma, antiga ou recente, é “inata” ou evidente para os seus membros. Muitas vezes, este processo é inteiramente consciente (Fentress e Wickham, 1992: 160).

As imagens da memória nacional só permanecem vívidas enquanto tiverem um lugar real e permanente na memória popular. Para isso é necessário que a memória comum mantenha uma coesão interna e que defenda os temas comuns ao grupo. Assim, fornece-se quadros de referência, já que a memória de um grupo é limitada e não pode ser construída arbitrariamente, como sugere Pollak (1989). Assim, o autor propõe, com Henry Rousso, o termo “memória enquadrada”, forma mais específica de se referir à memória coletiva.

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis (Pollak, 1989: 9).

No que se refere à história, é este campo que alimenta o enquadramento da memória. Esse trabalho de delimitar a visualização dos fatos pode ser interpretado e combinado com outras tantas referências. Além disso, preocupado em manter fronteiras e modificá-las, acaba por fazer inúmeras reinterpretações do passado em função de embates do presente e do futuro. Como afirma Pollak (1989), esse trabalho incessável de reinterpretação do passado requer uma credibilidade que depende justamente da coerência dos discursos conseguintes. É importante frisar também que por trás do conhecimento, das imagens e dos fatos dos quais a memória está repleta, o indivíduo também se faz presente. É ele quem recorda e é a ele que se referem o conhecimento, emoções e imagens. Não é possível sentir as recordações sem antes pensar nelas, articulando-as. A partir disso, elas deixam de ser um objeto para fazer parte do sujeito, que está indissolúvelmente no centro das suas memórias. Assim, somente quando as memórias fazem parte do sujeito é que podem ser partilhadas com os outros.

2.2.3 O papel social da memória na articulação

Da mesma forma que Durkheim entende as ideias sustentadas coletivamente como “fatos sociais”, resultantes, portanto, de forças sociais e históricas, entendemos como Fentress e Wickham (1992) que também a memória é um fato social ainda que seja assim somente em parte. Algumas recordações podem parecer mais privadas e pessoais que outras. A memória pode, portanto, ter ao mesmo tempo um aspecto social e outro pessoal. Mas é uma razão pouco apurada para dizer que a memória é dividida em dois setores. Em si e por si, segundo Fentress e Wickham (1992), a memória é simplesmente subjetiva. É também estruturada pela linguagem, pelo ensino e observação, pelas ideias coletivamente assimiladas e pelas experiências compartilhadas. Isso é parte da memória social. A partir dessa premissa, entende-se a proposta de Le Goff (1990), quando denomina memória social aquela compartilhada apenas por povos que participam de uma cultura escrita, e não somente oral.

Quando recordamos, compomos uma representação de nós próprios para nós e os demais. O que podemos externar por meio da nossa “natureza”, é o que somos e o que somos é o que lembramos. Estudar a forma como nos lembramos é estar como somos: nossas identidades pessoais e coletivas, a ordem que damos aos fatos e a estrutura da nossa memória.

Deste modo, a memória não só se apresenta como um mero mecanismo que copia informação e a armazena na nossa cabeça, mas também como a experiência de recuperar essa informação e de a combinar de maneira a formar pensamentos novos (Fentress e Wickham, 1992: 29).

A partir de uma leitura crítica do conceito de memória coletiva, de Halbwachs, Assmann propõe a noção de memória cultural, limitada à memória constituída na interação entre os indivíduos de vários grupos sociais. O autor expõe diversas manifestações e níveis de memória, o que inclui a redefinição do conceito de memória coletiva para o que Assmann chamou de “memória comunicativa”. Essa concepção inclui as variedades de memórias coletivas que se baseiam exclusivamente em comunicações diárias. Essas variedades, reunidas e analisadas por Halbwachs sob o conceito de memória coletiva, são de domínio do campo da história oral e, portanto, permitem uma maior profundidade temporal, diferente da teoria de Halbwachs, que não estende seu domínio a mais de três ou quatro gerações. A memória comunicativa não oferece nenhum ponto fixo para vinculá-la ao passado.

Diferente do conceito fundador, que se refere a eventos, a memória comunicativa se

atem à comunicação entre os membros do grupo. Essa comunicação cotidiana é caracterizada por um alto grau de não-especialização, reciprocidade de papéis, instabilidade temática e desorganização (Assmann, 2005). Normalmente, ocorre entre parceiros que não possuem papéis fixos, ou seja, que podem passar de narradores a ouvintes em pouco tempo. Há ocasiões que predeterminam tais comunicações, como encontros casuais, por exemplo, onde predominam um alto grau de informalidade, impulsividade e desorganização e que são circundadas por regras reguladoras desse intercâmbio. Por meio desta comunicação, cada indivíduo compõe uma memória que, segundo Halbwachs, é mediada socialmente e refere-se a um grupo. Cada memória individual constitui-se na comunicação com os outros. Estes "outros", no entanto, não são qualquer conjunto de pessoas, mas eles são os grupos que concebem a sua unidade e peculiaridade através de uma imagem comum de seu passado. Nesse sentido, diferente de Halbwachs que possui uma visão homogênea dos grupos, segundo a qual não há distinção nos níveis de formação da memória coletiva, Assmann admite diferentes influências no acesso e na formulação das recordações de acordo com o contato de distintos grupos dos quais participa um mesmo indivíduo. Dado que cada pessoa pertence a vários grupos, desde a família, profissões até uma nação, é relevante ressaltar que cada um possui, portanto, várias autoimagens e memórias coletivas.

Assmann (2008) entende a memória a partir de uma base dupla: neural e social. Sendo a memória um fenômeno social, a base neural seria como um *hardware*: pode ser otimizada e aperfeiçoada. Mas o conteúdo será sempre determinado pelo contato social por meio da linguagem e ações e também pela comunicação, fatores que unem os indivíduos à vida em sociedade. O autor também faz a distinção entre a memória episódica e a semântica. A primeira refere-se às experiências e vivências que podem ser organizadas visualmente linguisticamente; e a segunda, ao que é aprendido e fixado. Em ambas é clara a influência das estruturas da sociedade, com regras e valores, que repercutem inclusive nas memórias individuais. Nesse sentido, Assmann admite a dificuldade em distinguir a memória coletiva e a individual, sendo esta caracterizada também pelo alto grau social. Por isso, estabeleceu como memória comunicativa a dimensão social da memória individual. Toda recordação possui um desejo de pertencimento e por isso não é somente a socialização que permite a ativação da memória, mas também as recordações estimulam a socialização. É o que Assmann chama de “memória de ligação”. É necessário que haja relações sociais para que exista memória (Halbwachs, 2004), mas é igualmente indispensável que haja memória para que os

indivíduos se relacionem (Nietzsche). Essa memória, segundo Nietzsche (1964 *apud* Assmann, 2008), não seria própria do homem e sim concebida para que se pudesse viver em sociedade.

Para Assmann, a base cultural da memória é tão importante quanto a base social. Tanto que para afirmar-se no mundo social por meio da recordação e do senso de pertencimento coletivo, é necessário que os indivíduos recorram às tradições culturais, às formas simbólicas, aos mitos, aos grandes relatos, e outros elementos que fazem parte do arquivo de um povo que estão sempre vivos e podem ser reativados a qualquer momento. Mas, ainda assim, o autor é enfático quando observa que o ser humano é o único portador da memória, ainda que não se tenha claro até que ponto essa memória única é determinada social e culturalmente.

2.2.4 Imagem real ou imaginada: atuação da mídia na construção da memória

A memória social só pode assim ser chamada se puder ser transmitida. E para isso, é necessário que seja expressada ou articulada. Portanto, Fentress e Wickham (1992) concluem que memória social é memória articulada, e não o é apenas pelo discurso, mas também por meio de gestos, rituais, etc. Ainda que o sensorial e o semântico estejam interligados na memória, é mais fácil comunicar a mensagem semântica, que muitas vezes é acompanhada de imagens. Grande parte das interpretações semânticas são baseadas na memória sensorial dos indivíduos e isso também ocorre de forma coletiva. Por isso, a memória social não se limita apenas à memória das palavras embora as imagens só possam ser transmitidas socialmente quando convencionalizadas, de forma a serem significativas a todo o grupo, e simplificadas, pois para ser significativa e ter capacidade de transmissão é necessário que seja menos complexa. A experiência pessoal faz parte das memórias individuais e, justamente por sua complexidade, sua articulação é uma difícil tarefa. Isso resulta no fato de que as imagens visuais da memória individual serão mais ricas do que as coletivas, embora as coletivas sejam mais esquemáticas.

No que diz respeito às imagens, é importante observar que não há nada que evidencie a referência da imagem recordada como algo real ou algo imaginado embora, na maioria das vezes, os indivíduos admitam que as recordações são reais. De qualquer forma, se existe a

recordação é porque se refere a algo vivido, principalmente em relação à memória individual já que quase sempre é possível contextualizar as memórias. No caso da memória social, as lembranças referem-se, em geral, a momentos que não foram vividos de forma testemunhal, o que pode colocar em dúvida sua existência real. A necessidade do grupo para a transmissão da memória reside na sua vivência como testemunhas dos acontecimentos que se perdem nas lembranças individuais. A interação complementa as lembranças. Nesse sentido, as imagens impostas pelo meio social podem influenciar na impressão que o indivíduo possa ter de uma pessoa ou fato passado. Significa que, como sugere Halbwachs (2004: 28), “para algumas lembranças reais junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias”. Os depoimentos de outrem podem desnortear a visão sobre um fato, mas também podem corrigi-la, de forma a reorientar a memória e incorporar-se a ela. Se as imagens se fundem tão intimamente com as lembranças é porque os julgamentos sobre elas existem e podem ser absorvidos conforme as necessidades de cada memória, embora a memória coletiva não explique todas as lembranças.

É possível que as imagens provenientes do meio social cubram as lembranças individuais e que os indivíduos atribuam a si mesmos essas imagens inspiradas pelo grupo. Isso se deve à afinidade social, na qual já não se consegue perceber a origem das ideias e sentimentos. Nesse sentido, também os meios de comunicação têm influência na medida em que os discursos são absorvidos pelos consumidores como suas próprias verdades. Os meios correspondem à maneira de ver do grupo de tal forma que se tornam uníssonos. Passa-se a ecoar as ideias apropriadas. Além disso, as imagens midiáticas podem ser reais, mas também ficcionais, de forma a mesclar as interpretações sobre determinados fatos. Assim, uma história real pode ser contada sob um ponto de vista ficcional com um direcionamento autoral que reorienta a história conforme sua intenção. E se as imagens visuais têm relação com a verdade, muitas delas tornam-se críveis justamente pela capacidade midiática de provê-las. De qualquer forma, a imagética visual é um aspecto da memória narrativa e há, portanto, uma conexão entre ambas. Uma história pode ser realçada com imagens visuais ou auditivas, mas é também palavra. É o caso, por exemplo, das imagens usadas pela igreja para fixar a narrativa sagrada, ambas complementam-se. O mesmo acontece com a mídia que se utiliza de uma sucessão de imagens visuais. Para Fentress e Wickham (1992), o papel da memória de palavras é ordenar e ligar imagens. É como se a história fosse um local onde se armazena naturalmente a memória, uma forma de sequenciar um conjunto de imagens por meio de

conexões lógicas e semânticas com o objetivo de ser retido pela memória. Esse armazenamento que se torna imperceptível a ponto de aceitarmos as histórias como representações da realidade de forma natural. Quando uma história é contada, a memória está lá, sem precisar de esforço.

As histórias fazem mais do que representar determinados acontecimentos: de uma maneira geral, ligam, esclarecem e interpretam os acontecimentos. As histórias fornecem-nos um conjunto de explicações de reserva subjacentes à nossa predisposição para interpretar a realidade de maneira que a interpretamos (Fentress e Wickham, 1992: 70).

A transformação pela qual passa o ser humano também influencia a lembrança. A mídia transforma, acrescenta, modifica os indivíduos todos os dias, bem como outras interações sociais, obviamente. Por meio dessas transformações, há um deslocamento de pontos de vista (Halbwachs, 2004) e ocorre uma intensa dinâmica na construção e reelaboração das identidades e das suas representações.

Os meios de comunicação trazem no seu discurso uma evocação constante da memória coletiva de um povo e isso geralmente está conectado com a valorização de uma identidade (Candau, 2011), seja ela local ou adaptada para abrigar valores locais.

No que diz respeito à ficção seriada, esse retorno à memória coletiva ocorre por meio das obras de época, que fazem um resgate histórico de fatos nacionais e internacionais com o efeito de ativar as recordações sociais, mesmo aquelas não vividas pela audiência. A telenovela contemporânea também contribui para a construção da memória de um povo, uma vez que, ao valer-se de um fragmento da realidade, refletindo um determinado retrato da sociedade naquele momento, permite a conservação e perpetuação dessas imagens. Além disso, recupera e reafirma certas identidades e representações, importantes para compreender a sociedade de cada época. No capítulo seguinte estes elementos serão novamente abordados, mas por meio da discussão sobre os usos sociais da telenovela. Com o intuito de vislumbrar sua relevância na construção das complexas teias identitárias, faz-se uma reflexão sobre as relações entre realidade e ficção, a construção e caracterização dos personagens e o contexto global no qual esse gênero está inserido.

3 CAPÍTULO 3 – O PERCURSO DA TELENVELA: USOS, RELAÇÕES IDENTITÁRIAS E MERCADO

O início da produção de telenovelas brasileiras revelava uma grande quantidade de escritores estrangeiros. Nos primeiros anos, muitas adaptações eram feitas a partir de textos de autores como Manuel Muñoz Rico (cubano) e Abel Santa Cruz (argentino). Por isso, a ficção retratava pouco a realidade vivida no Brasil.

O primeiro registro de uma história contada na televisão brasileira, segundo Alencar (2002) foi o drama policial *A Vida por Um Fio*, adaptado do filme *Sorry, Wrong Number* por Cassiano Gabus Mendes, quase dois meses depois da inauguração da primeira emissora de televisão do país, a Tupi, que ocorreu em 18 de setembro de 1950, em São Paulo. Mas a primeira telenovela, ainda que não fosse diária, foi *Sua Vida me Pertence*, de dezembro de 1951. A segunda emissora do Brasil, TV Paulista, inaugurada em março de 1952, também começou a investir em dramaturgia com a adaptação para televisão de *Helena*, de Machado de Assis, duas vezes por semana.

Passaram-se alguns anos até que a novela pudesse ser diária e o que permitiu esse feito foi o videoteipe, equipamento que fazia a gravação das cenas, importado da Argentina pela Excelsior (fundada em 1960). Mas, ainda nessa época, as tramas também eram “importadas”. Em julho de 1963, a primeira telenovela diária foi exibida pela emissora. *2-5499 Ocupado*, escrita por Dulce Santucci e baseada no original do argentino Alberto Migré, tinha como cenário principal um presídio feminino. Glória Menezes interpretava uma detenta que trabalhava como telefonista e, num telefonema por engano, conhece o personagem interpretado por Tarcísio Meira, que se apaixona por ela sem saber da sua condição de presa. Histórias vindas do estrangeiro continuaram, principalmente compradas da Argentina pela Excelsior. *Aqueles que dizem amar-se*, segunda novela a ir ao ar, tinha basicamente a mesma estrutura da primeira, sem tramas paralelas e focada nos problemas amorosos dos personagens centrais. Consolidava-se, a partir de 1964, a telenovela diária, no mesmo momento em que o Brasil passava a viver também o regime da Ditadura.

Em 31 de março, por exemplo, os telespectadores brasileiros assistiam a duas histórias importadas, com entrecos recheados de lugares-comuns. Às 19h acompanhavam, na Tv Excelsior, *A Moça que Veio de Longe* (original argentino) e, na Tv Tupi, *Alma Cigana* (de origem cubana). Na primeira contou-se uma fantasia de gata borralheira, em que a fiel empregada da casa se envolve amorosamente com

o filho do patrão. Na segunda, um drama de dupla personalidade (ou seriam duas pessoas distintas?) dificultava cruelmente um caso de amor. Ou seja, velhos clichês folhetinescos, que nada têm em comum com a realidade brasileira daqueles dias de março e abril de 1964 (Fernandes, 1997: 36-37).

O autor observa também que até mesmo as obras históricas ignoravam a identidade brasileira. Em *A Gata*, por exemplo, o enredo era centrado nos problemas dos escravos das Antilhas, deixando de lado a própria história escravagista nacional. A dificuldade em inserir tramas mais realistas se dava também pelas limitações técnicas das emissoras. Alguns autores achavam mais fácil reproduzir castelos medievais do que a realidade brasileira. “Na verdade esta ausência de uma dramaturgia brasileira se inseria dentro de um contexto mais amplo, no qual a oposição entre o nacional e o estrangeiro se traduzia por uma relação de dependência da sociedade brasileira no interior do contexto internacional” (Ortiz, Borelli e Ramos, 1989: 48). Por isso, em diferentes áreas da cultura a mesma problemática se colocava, como no cinema e teatro. Essa situação tinha aspectos diferentes nos anos de 1950 com o clima político e nacionalista, que se voltava para as questões locais. A fundação da Excelsior em 1960 é parte disso. O grupo Simonsen, do qual fazia parte, tinha forte inclinação nacionalista, tanto que apoiava a eleição do general Henrique Lott contra Jânio Quadros¹². A programação toda era voltada para um projeto nacional como as sessões de cinema e de música popular. A telenovela começava, aos poucos, a voltar-se para os autores nacionais, adaptando-se ao ritmo cultural e político da sociedade global que se estabelecia.

O divisor de águas foi *O Direito de Nascer*, de 1965, da Tupi, quando as emissoras apostam em uma forma mais profissional e ousada de fazer novela. No mesmo ano, é fundada a Rede Globo, que já iniciava seus trabalhos com a intenção de dedicar-se à dramaturgia. Assim, o novo regime coincide com a ascensão da televisão. As atividades da emissora carioca começaram com a produção das obras *Ilusões Perdidas*, de Ênia Petri, e *Rosinha do Sobrado*, de Moysés Weltman, em 1965. Com o gênero tornando-se cada vez mais popular, iniciou-se a industrialização da telenovela, que passou a ser a única produção artística livre da censura da Ditadura. A telenovela era uma forma de entretenimento que marginalizava os problemas políticos e econômicos da época (Fernandes, 1997). A repressão ajudava a expansão da audiência já que o telespectador, devido sua permanência em casa, fazia da televisão a principal opção de lazer.

Nesse sentido, a Globo, mais do que qualquer outra emissora, acabou por ser um

¹² Esta eleição em 1960 seria a última antes do Golpe Militar em 1964.

defensor da cultura nacional, principalmente durante a ditadura militar que possibilitou a expansão dos veículos de comunicação. Os meios de comunicação eram, para o regime, uma questão estratégica de segurança nacional. “E, como as oligarquias locais sempre estavam próximas das esferas de poder, se valeram da troca de apoio para incentivar e usufruir da instalação de uma verdadeira infraestrutura estatal de redes de comunicações em defesa de uma política de integração nacional” (Rebouças, 2005: 159). Assim, muitas empresas de comunicação na América Latina obtiveram favores como benefícios fiscais para desenvolver seus veículos. Era o preço que pagavam por apoiar a ditadura.

A produção da telenovela brasileira diferenciava-se, a partir desse momento, das realizações feitas nos países hispano-americanos e nos Estados Unidos. “Basicamente, elas se tornaram teledramas com duração superior às produções argentinas e mexicanas, geralmente estruturadas para quatro ou seis semanas, passando a ocupar nove a dez meses; mas também diferiram das produções norte-americanas, onde uma história pode perdurar durante vinte anos” (Melo, 1988: 26)¹³. O formato no Brasil era delineado desde o início pela exigência comercial do produto. Como se tratavam de produções caras, com grande investimento em cenário, figurino e outros gastos importantes, era indispensável que a trama perdurasse pelo tempo que a audiência tivesse interesse, otimizando os recursos de infraestrutura. A novela *Redenção*, de 1966, chegou a ter 600 capítulos, ficando dois anos e meio no ar na Record. Depois, convencionou-se uma duração entre 120 e 150 capítulos e não mais que seis meses de exibição.

Essa década de 1960 foi marcada pelo interesse de todos os canais na dramaturgia diária. Tupi, Excelsior, Record e Globo investiam nesse segmento. “A TV Tupi manteve três telenovelas no ar, chegando a quatro. A Rede Globo, com produção predominantemente carioca, concorreu em três horários. Na TV Excelsior, quatro histórias eram contadas diariamente. E a TV Record, mesmo bem-sucedida dos musicais, acabou cedendo às exigências do público” (Fernandes, 1997: 65). O gênero, entretanto, continuava com ares folhetinescos, fortemente ancorados em dramas e conflitos dos personagens. Segundo Fernandes (1997) a explicação para isso poderia ser o fato de que as histórias não eram escolhidas pelas emissoras e sim pelas agências de publicidade responsáveis pelos patrocinadores. Desta forma, autores como Walter George Dürst, Ivani Ribeiro e Benedito

¹³ O autor refere-se às *soap operas* norte-americanas como “The Days of Our Lives”, que permanecem décadas sendo exibidas. No Brasil, denominado pela emissora como um seriado, “Malhação” é um exemplo desse tipo de produto que estreou em 1995 e está até hoje no período vespertino

Ruy Barbosa trabalhavam para as indústrias patrocinadoras como a Gessy Lever, por exemplo, e não tinham muita liberdade na escolha dos enredos. As empresas colocavam, inclusive, seus nomes nos horários das novelas, como na Excelsior, emissora na qual eram exibidas a *Grande Novela Lever* (19 horas) e *Telenovela Kolynos* (19h30).

Com a crescente demanda por dramalhões, é contratada pela Globo a escritora Glória Magadan, cubana que viveu nos Estados Unidos, especialista em folhetins, conhecida pelo sucesso das suas novelas. Dona de um estilo próprio, ela "[...] recheava os lares brasileiros de condes, duques, ciganos, vilãs sem qualquer lógica, mocinhas ingênuas e galãs totalmente comprometidos com a bondade" (Fernandes, 1997: 67). Seu trabalho era reconhecido pela grande patrocinadora de novelas da época, Colgate-Palmolive. Porém, a excessiva contribuição de Magadan prejudicava a entrada no mercado de textos escritos por autores nacionais. Suas convicções em relação aos dramas eram imutáveis. Segundo Fernandes (1997), em *A Cor de Sua Pele*, Walter George Dürst pensou em colocar um vendeiro na novela com sotaque português, mas Magadan disse: "português é minoria e seu sotaque afugenta o telespectador". Anos depois, um dos grandes sucessos da televisão seria *Antônio Maria*, com Sérgio Cardoso no papel de um português com sotaque.

Segundo Alencar (2000), a busca pela nacionalização da dramaturgia acontece somente em 1967 com *Os Rebeldes*, escrito por Geraldo Vietri. Mas a renovação da telenovela nacional acontece um pouco mais tarde, com *Antônio Maria*, de Geraldo Vietri e Walter Negrão, em 1968, consolidando-se com *Beto Rockefeller* no mesmo ano. Foi com a exibição da realidade na telenovela que se deu sua popularização.

Acostumado a consumir produções romanescas importadas (principalmente os filmes e séries norte-americanos) e só tomar contato eventual com valores da cultura brasileira através do teleteatro (geralmente erudito e, portanto, inacessível ao gosto e à compreensão da maioria), os usuários da TV ficaram fascinados com a possibilidade de exercitar a sua fantasia cotidiana através de produções artísticas em que podiam reconhecer-se e ao seu meio ambiente (Melo, 1988: 49).

A transposição da realidade nacional para os textos foi inspirada, segundo Muniz (2004), no teleteatro, mais especificamente do *Teatro Nove*, transmitido semanalmente de um auditório. Enquanto outros grupos exibiam textos de dramaturgia universal, o *Teatro Nove* se dedicava a discutir a realidade por meio de obras nacionais. "Era o momento de colocar na televisão o homem brasileiro, rural ou urbano, suas contradições diante de um país em fase de afirmação, em forte ebulição social" (Muniz, 2004: 87). A telenovela também copiava a adaptava formatos provenientes do rádio, do cinema e do teatro de revista. Com o

conhecimento de cada uma dessas artes, a telenovela transformou-se rapidamente em um fenômeno da televisão brasileira.

Comparando com as produções similares de outros países, Dias Gomes afirma: “No Brasil a novela evoluiu para um produto mais sofisticado, culturalmente mais pretensioso, embora ainda se possa acusá-lo de superficialidade e outras coisas, mas de qualquer maneira é um produto inteiramente novo, pois em outros países ela conservou sua forma original folhetinesca e melodramática”¹⁴ (Melo, 1988: 49-50).

O modelo brasileiro de telenovela tem como característica a existência de dois estratos básicos ou dois níveis constitutivos: o melodramático, romântico e sentimental que varia entre sério e cômico, e o realista, que mostra a vida cotidiana como forma de representação da vida real com grande ênfase na verossimilhança (Motter, 2004). É como se a realidade fosse construída em forma de dramaturgia. Esses diferentes formatos são utilizados de acordo com o horário e o público. Ao mesmo tempo em que se desenvolve uma história de amor, por exemplo, também são mostradas temáticas sociais retiradas da própria realidade como certos tabus que medeiam o desenvolvimento das histórias, assuntos complexos que pautam as discussões da sociedade.

Numa hipótese ou noutra, falta o esclarecimento, o conhecimento e a compreensão trazidos pela contextualização ou recontextualização, pela explicitação das relações produtoras do tabu e do mito, da intolerância e/ou do acatamento acrítico dos fenômenos como dados autônomos e permanentes em sua existência atemporal e supra-humana. No mundo do senso comum, guiado pelos estereótipos e pelo preconceito, um novo olhar representa já um abalo de certezas por si mesmo indutor de mudanças, por quebrar a imobilidade gerada pela cristalização de conceitos (Motter, 2004: 259).

O cotidiano torna-se imprescindível na complexidade da telenovela para que se produza a verossimilhança responsável pela sustentação da trama pelos seus cerca de seis meses de duração. O autor faz um relato do cotidiano de forma simultânea à história e, por meio da narrativa, parte do presente para, como observa Motter (2004), tentar compreender e explicar fatos do passado. O presente dos personagens também é entendido como formas de reconhecimento do telespectador, que encontra fragmentos da sua vida retratados na televisão e sente-se ele mesmo como ator de suas histórias cotidianas (Tufté, 2004). Por isso, devem haver denominadores culturais comuns por meio dos quais as situações e questões levantadas pela telenovela possam ser entendidas. As telenovelas também devem ter uma ligação com a memória coletiva dos telespectadores. Isso não significa, segundo Tufté, que seja algo ligado ao “nacional”. As ações sociais da vida cotidiana estão constituídas em torno de uma

¹⁴ Durão V. S. Novela, a única invenção da TV brasileira. Folha de S. Paulo Folhetim, São Paulo, nº 193: 5, 28 set. 1980.

experiência passada, onde a memória coletiva está enraizada e têm traços impressos na mente das pessoas. “Podem ser eventos recentes ou de uma geração anterior que foram passadas de uma geração para outra estabelecendo as trajetórias de disposição sobre a qual a identidade cultural se articula” (Tufte 2000: 53).

Embora exista uma grande diferença, ao menos do ponto de vista material e econômico, entre a vida da ficção e a real, a telenovela promove um sentimento de pertencimento social e cultural entre comunidades de realidades brasileiras bastante distintas. Isso, de certa forma, equilibra o senso de diferença sociocultural que existe entre os indivíduos de menor poder aquisitivo e a camada mais privilegiada. Por meio da telenovela, as realidades se unem e se conhecem. Pesquisas mostram (Tufte, 2004 e outras) que o público reconhece a si próprio nas narrativas das telenovelas. Esses processos de identificação entre as pessoas comuns e a teledramaturgia contribuem para gerar um senso comum de pertencimento. Como isso acontece inclusive em âmbito nacional, o uso da telenovela se torna uma forma de eficaz de contribuir para a construção da cidadania cultural.

Esse modelo, sem romper em tudo com o esquema melodramático, incorpora um realismo que permite a *cotidianização da narrativa* e o encontro do gênero com o país tanto para longe, como na amplidão do território, como nos diversos momentos de sua história e transformação industrial. E isso mediante o uso de imagens que articulam a longa duração do folhetim – o desprendimento da história durante várias gerações – até a fragmentação visual do discurso publicitário. É o modelo que ganhou reconhecimento para a telenovela brasileira desde *A Escrava Isaura* ou *Roque Santeiro* até *Terra Nostra* (Martín-Barbero, 2004: 40).

A narrativa abrange, assim, aspectos e comportamentos nacionais que aproximam sua audiência em torno de assuntos comuns e que movem os telespectadores para dentro da história, em busca do entretenimento, do sonho e da identificação.

3.1 A ficção pauta a realidade e a realidade pauta a ficção

A radionovela cubana, que deu origem à telenovela latino-americana, foi criada com base no melodrama-folhetim originário da Inglaterra e França. Esse melodrama nasceu no final do século XVIII e se debruçava sobre paixões populares durante a Revolução Francesa. Transformou-se em folhetim ou 'novela por entregas' em meados do século XIX com o desenvolvimento da imprensa e o crescimento do público leitor. O periódico impunha uma

forma industrial de se fazer ficção, na qual há uma relação comercial entre o escritor e os distribuidores dos textos. Já o folhetim estava baseado em dois dispositivos de escrita: os episódios e as séries que permitam ao leitor fazer sua própria viagem na trama que trazia uma série de eventos diferentes, familiarizando-se com o personagem.

Entre o tempo do ciclo – que é o do conto popular – e o do moderno progresso linear – que é o da novela – a periodicidade do episódio e a estrutura da série tende a um ponto: o folhetim é um conto em trânsito de se tornar novela. E é graças à longa duração que o folhetim conseguirá “confundir-se com a vida”, disponibilizando ao leitor a participação na narração, isto é, a incorporação a ela mediante cartas ao periódico que buscam incidir com o desenvolvimento da trama (Martín-Barbero, 2004:32).

O mesmo acontece desde os primórdios das telenovelas diárias, ainda que com a participação menos influente do público do que seria anos mais tarde. Desde sempre esse gênero foi marcado pelo consumo de forma comprometida que resultou em uma obra de estrutura aberta, suscetível a modificações conforme a reação do público. Essa permeabilidade é um dos fatores que faz com que a telenovela seja um produto de imenso apreço popular. Hoje, o desenvolvimento dos meios digitais torna essa interatividade ainda mais completa e a participação do espectador é quase imprescindível para mensurar a audiência e o caminho que a trama deve tomar.

A estreita relação com a audiência foi a forma que muitas emissoras encontraram para produzir seus produtos de acordo com as expectativas do público. A precursora foi a Globo, que gerou técnicas originais de medição junto aos telespectadores, de forma semelhante ao que já acontecia com a indústria cinematográfica americana. Fundado nos anos de 1970 e dirigido por Homero Sanchez, o Departamento de Análise e Pesquisa da emissora faz uso de pesquisas quantitativas e qualitativas que monitoram a audiências e também servem como parâmetro para definir a programação. Durante a produção das telenovelas, por exemplo, são feitos grupos de discussão com telespectadores para saber os pontos fortes e fracos já nos primeiros capítulos, de forma a modificar no decorrer da trama as partes mais débeis. Em geral, os grupos reúnem mulheres de classe média e seguem um roteiro que busca avaliar aspectos como o desempenho de personagens e histórias, a escolha do elenco e de trilhas sonoras, bem como a utilização de figurinos e cenários. O departamento analisava já nos anos de 1970 toda sinopse antes de ir ao ar avaliando se a composição social dos personagens era correspondente à composição social da audiência. “A ideia era a de que uma novela deveria apresentar personagens de todas as classes sociais em proporções semelhantes à distribuição sociológica da audiência. Esses relatórios funcionavam como instrumento

auxiliar na avaliação da sinopse” (Hamburger, 2005: 41). Isso aconteceu durante a novela *O Salvador da Pátria*, de 1989, quando um relatório considerou que a classe média estava sub-representada na trama e recomendou a inclusão de personagens desse nível social para que o público que se encaixa nesse padrão pudesse ser estimulado a acompanhar a telenovela. Nesse processo, há, portanto, vários modos de interferência, como observa Motter (2003),

Assim, a produção social interfere na produção do autor, cujo produto entrará em interação com a direção, que por sua vez entrará em interação com a produção (em toda sua extensão), que por sua vez entrará em interação com os atores, dos atores com a realidade cotidiana, do produto com a grade de programação, do produto com a realidade (sociopolítica), do produto com a realidade cotidiana, do produto com o consumo e do consumo com o produto, com o autor, com a produção, com... Cada uma dessas instâncias recebe o influxo do cotidiano social concreto, reage a ele e, do resultado dessa interação, realidade e ficção se modificam (Motter, 2003: 33).

De acordo com Hamburger (2005), os depoimentos de pessoas que participam dos grupos deixam evidente uma importante referência ao nacional, confirmando que o Brasil é o universo geográfico das novelas, com modelos de comportamento condizentes com os da realidade brasileira. Esse senso de comunidade nacional é forjado também pelo imediatismo da telenovela que se oferece como uma “conexão entre o domínio privado da vida doméstica e o domínio público da política” (Hamburger, 2005: 118). Isso se dá pela apropriação na novela brasileira da linguagem do universo jornalístico como forma de retratar a realidade cultural e histórica. Muitas cenas são escritas com base em acontecimento factuais e isso é recorrente nas tramas de várias emissoras. A novela do SBT, *Revelação*, de 2008, por exemplo, tem como personagem um político que faz compras com seu cartão corporativo. Nessa época, o escândalo dos cartões corporativos foi notícia em toda a mídia brasileira com um forte apelo popular pelo fim da corrupção no país. Os cartões que deveriam ser utilizados para despesas pequenas e urgentes acabaram sendo uma forma de dispensar licitações públicas e realizar compras de valores altos. Esse fato foi incorporado pela telenovela. “Acompanhar ou assistir a uma novela é incorporar a trama ao cotidiano e de certa forma participar da dinâmica social que vai definindo os rumos da narrativa. Enquanto escrevem, autores estabelecem interlocuções, mesmo que fictícias, não intencionais e/ou não explícitas, com telespectadores imaginários e/ou privilegiados” (Hamburger, 2005: 44).

Da mesma forma que a ficção se inspira na realidade, o inverso também acontece com frequência. Esse ciclo também proporciona a discussão de temáticas levantadas pela ficção nos meios sociais, servindo muitas vezes de pauta para a mídia convencional. A ficção agenda a cobertura da mídia e tem, por mais esse meio, sua forma de divulgação. Ainda que

possa não alcançar determinados indivíduos pelo acesso direto, faz parte dos seus cotidianos de forma secundária. Dessa forma, acaba por atingir todo o conjunto social. Meios impressos, eletrônicos ou digitais, se utilizam da agenda criada para telenovela para produzir material informativo (Motter, 2004). Essa cobertura é maior ou menor de acordo com a interação que a trama tem com a realidade. Em 2013, *Salve Jorge*, da Globo, abordou o tema do tráfico de mulheres para o exterior. O assunto tomou notoriedade e ponto de estimular a denúncia de uma mãe que foi apurada numa ação conjunta entre as polícias brasileira e espanhola que desmantelou uma quadrilha que traficava mulheres para exploração sexual. A repercussão do caso se deu em vários veículos informativos.

Assim, além da mídia convencional, as telenovelas criam também temáticas de discussão nas rodas sociais, sejam elas face a face ou através dos meios digitais, que envolvem assuntos de interesse coletivos e individuais. Reflete, portanto, traços da sociedade que se vê espelhada e colocada à prova para discutir suas próprias particularidades. Alguns elementos do real fazem parte dessa construção da realidade. Os mais expressivos e pertinentes constroem situações que parecem naturais aos telespectadores. “Esse repertório que surge sob a égide da vida privada é, por seu lado, re-interpretado por sua audiência que lhe dá uma feição própria a partir das apropriações que faz de seu enredo e de suas tramas” (Andrade, 2003: 23).

3.2 Telenovela como objeto socializador

O estudo de Andrade (2003) concluiu que uma forte motivação para a adesão à telenovela são as informações sobre a vida real. A novela é uma forma de buscar informação, saber o que está acontecendo no mundo, além de um meio de aprendizado sobre lugares e tempos diferentes. São acumuladores de informação cada vez mais importantes em uma sociedade capitalista, que prioriza o trabalho e que encontra na televisão sua válvula de escape da realidade, uma forma de entretenimento e de liberdade (Ang, 2013). Esse “escapismo” (Andrade, 2003) seria uma forma de negação do presente. Com a telenovela, é possível suportar responsabilidades, por meio dos personagens, que seria mais difícil no cotidiano. Assim, as soluções na tela aparecem de forma mais fácil que na vida real. E essa prática

cultural só é possível porque a ficção está incorporada ao *habitus* (Bourdieu, 1991)¹⁵, ou seja, ao espaço/tempo dentro da rotina cotidiana destinado à assistência da telenovela a partir do qual se dão as apropriações e construções de sentidos sobre a obra que contribuem para uma “segurança ontológica” (Giddens, 1994) comum. Essa segurança não é nada menos que a ordem das situações cotidianas, a sensação de que tudo corre de forma correta e que os indivíduos estão realizados.

Levando-se em consideração o fato de que a telenovela é uma dramatização e representação da vida cotidiana, os assuntos factuais passam a ser elementos importantes na construção na narrativa. Como observa Mazziotti (2010), a telenovela brasileira agenda temas e incita a formação de opinião. Para aproximar a obra do público, é necessário que eles estejam engajados de forma a acreditar na ilusão de que os personagens são pessoas reais e que, portanto, trata-se de uma história real. Por isso, a realidade da ficção deve coincidir com a realidade cotidiana. Se é um espelho da sociedade, é preciso admitir que é um espelho deformante, “uma imagem distorcida da realidade” (Ang, 2013: 63), ou seja, cada autor constrói a sua versão do “real”. Ainda que o texto seja uma seleção e adaptação, produto cultural feito sob determinadas condições de produção, o mundo “real” é sempre referência para a narrativa e é nessa característica que reside o prazer de acompanhar a ficção. Essa realidade, ou a estilização dela, indica sobretudo uma estrutura de sentimento favorita aos telespectadores: a estrutura trágica do sentimento (Ang, 2013). Por isso, quando da inclusão de temas problemáticos na sociedade, há um reconhecimento do público. Fruto disso é o chamado *merchandising social* (Schiavo, 1995), que entende a novela como um objeto socializador no qual as histórias incitam a discussão pública. Vários temas já fizeram parte das telenovelas para suscitar os debates, desde o consumo de drogas à doação de órgãos. Ainda antes da definição de Schiavo, algumas obras já aplicavam esse conceito. Em *O Espigão* (1974), por exemplo, levantou-se a bandeira da preservação do meio ambiente. Mais tarde, esse tipo de complemento tornou-se comum nas histórias: a discussão sobre transplantes e a exímia doação de órgãos em *De Corpo e Alma* (1992) fez com que aumentasse significativamente o número de doações; a divulgação de casos de crianças desaparecidas e do trabalho feito por ONGs foi tema de *Explode Coração* (1995); o Movimento dos Sem-Terra fez parte de *O Rei do Gado* (1996), que teve ainda a presença de

¹⁵ Conceito cunhado por Bourdieu (1991) que possibilita refletir a configuração de esquemas inconscientes de percepção, ação e valoração que fazem parte dos indivíduos a partir do lugar social que ocupam e que estão presentes também nas formas de socialização.

dois senadores da república no velório do senador da ficção. Outros assuntos foram também relevantes, segundo Lopes (2002), como a denúncia da exploração do trabalho infantil em *A Indomada* (1997); o tema da Aids em *Zazá* (1997); a doação de medula óssea em *Laços de Família* (2000); as drogas e o depoimento de viciados em tratamento em *O Clone* (2001). Assim, a telenovela se destacou como um canal de divulgação de fatos de interesse público e de conscientização. “Ela entra na composição da nossa cultura como reflexo e refração, numa dinâmica em que o segundo termo pode reafirmar caminhos ou sugerir atalhos para a compreensão da realidade e das possibilidades de modificá-la” (Motter, 2004: 264-265). Sendo a ficção uma forma de narrativa sobre a nação, como sugere Lopes (2002), é também uma forma de participação cidadã sobre os assuntos que fazem parte do cotidiano nacional. Além disso, as histórias narradas na televisão são importantes também pelos seus significados culturais. São materiais por meio dos quais se podem perceber a cultura e sociedade.

Sem representar nem deformar propriamente a realidade, as histórias narradas pela televisão antes a reescrevem e a comentam, entrando e ocupando um lugar preeminente nas esferas das “práticas interpretativas” mediante as quais em cada época os homens criaram suas próprias visões e versões do mundo e deram sentido à vida cotidiana (Buonanno, 1999: 62).

Parte importante da audiência é influenciada pela telenovela não somente em termos comportamentais, mas também de consumo. Nos anos 70, a novela *Dancin' Days* exibiu através de suas personagens as meias de *lurex* e sandálias de plataforma, que se transformaram em moda entre as mulheres da época. O mesmo ocorreu com as bijuterias usadas em *O Clone* (2001), e as roupas indianas de *Caminho das Índias* (2009).

Trata-se, pois, da exteriorização dos signos de transformações desencadeadas pela ascensão da cultura do consumo e pela vertiginosa expansão tecnológica, que provocaram a reorientação da estética, do gosto, da visualidade. Os aspectos visuais da telenovela nos remetiam para um ambiente de cores, luzes e roupas, que estava em sintonia com a crescente internacionalização das metrópoles brasileiras do período (Souza *et. al*, 2009: 40).

O figurino, muitas vezes, ultrapassa a dinâmica da narrativa e da representação do personagem e passa a ser uma estratégia visual que insere elementos novos de moda a serem consumidos de forma massiva pela audiência e até mesmo pelos que não acompanham as telenovelas. Esses elementos visuais se misturam aos componentes sociais, de forma a terem sua origem quase que apagada, sendo também esse repertório simbólico compartilhado.

Dentro de todo este contexto, a pesquisa de figurino na Rede Globo parece já estar entrando em um processo consagrado de trabalho. Assim, não obstante o ritmo de produção que a televisão impõe, ainda é possível verificar, no trabalho elaborado do figurinista e de sua equipe, um processo criativo de transmutação do texto verbal em linguagem visual (Souza *et al*, 2009: 40).

Os efeitos são tão diversificados que mesmo a relação com a alimentação pode ser influenciada por esse gênero, como foi o caso da expansão das pizzarias *delivery* em São Paulo no momento em que ia ao ar a novela *A próxima vítima*, na qual havia uma rede de pizzarias, cenário importante na trama (Motter, 2004). Abertas a novos negócios, as próprias emissoras, como é o caso da Globo, iniciaram a venda de produtos franqueados com a marca da telenovela, que se tornou uma vitrine de objetos a serem consumidos pelos telespectadores. De sandálias a móveis, tudo pode ser comercializado. A Globo Marcas, empresa que existe desde 2002, percebeu o potencial do mercado de franquias e vende objetos alusivos às telenovelas e programas como Big Brother Brasil. O consumo gerado pelos gêneros televisivos está, portanto, além do produto simbólico. A telenovela influencia na produção e comercialização de bens materiais e de serviço, bem como na criação de manutenção de determinados padrões de comportamento ligados ao consumo.

3.2.1 Usos sociais da telenovela

A telenovela é hoje o gênero de maior popularidade na televisão brasileira. Não há como negar sua influência no cotidiano, ainda que a oferta de outro tipo de programação, inclusive a estrangeira por canais a cabo, seja também cada vez maior. As discussões pessoais ou nas redes sociais, a criação de *memes*¹⁶ com personagens que se destacam, a divulgação de matérias jornalísticas fazem com que, mesmo os que não acompanham a trama, se inteirem dos assuntos tratados por ela. Com esse conhecimento generalizado sobre o que se passa na televisão, forma-se o que Mattelart (1989) chama de “comunidade emocional” que, por meio da telenovela, convive com os sentimentos dos personagens e seu desenvolvimento dentro da história. É também essa socialização que a obra oferece que a torna um objeto importante de discussão na criação das identidades, do senso comum e das percepções da vida diária.

A popularidade das novelas não se mede somente pela cotação do Ibope, mas

¹⁶ Define-se *meme* como uma ideia (passada por meio de fotografias, vídeos, textos, etc.) que se propaga nas redes sociais de forma viral. Serve como exemplo a página “Felix bicha má” criada no *Facebook* em 2013 com o personagem homossexual Felix, vilão de *Amor à Vida*. Mais de dois milhões de fãs seguiam a página, mostrando ao mercado que estratégias desta natureza poderiam ser incorporadas à busca por engajamento e audiência na telenovela. (Lopes, Mungioli, 2014).

exatamente pelo espaço que ocupam as conversas e debates de todos os dias, pelos boatos que alimentam, por seu poder de catalisar uma discussão nacional, não somente em torno dos meandros da intriga, mas também acerca de questões sociais. A novela é de certa forma é caixa de ressonância de um debate público que a ultrapassa (Mattelart, 1989: 111).

Exemplos de debates públicos sobre as telenovelas são construídos a cada novo tema no qual se debruçam as obras. A audiência se vê submersa em problemáticas levantadas principalmente pelas telenovelas do horário nobre, nas quais os temas atuais e polêmicos são tratados logo depois das principais notícias do dia, esquema incorporado por todas as emissoras brasileiras que produzem ficção. Esse “fluxo planejado” (Williams, 2011) proporciona aos mundos imaginários sua mescla com o fluxo da vida diária, deixando marcações mais fluidas e menos marcadas entre real e imaginário. Ainda assim, as “múltiplas realidades” (Schutz, 1977) observadas pelo indivíduo são claramente delimitadas e entendidas de forma independente umas das outras.

No momento em que todos estão assistindo televisão, há um ritual coletivo sendo compartilhado, ainda que os “regimes de assistências”¹⁷ (Hartley, 1979) possam variar. Nele, estão inseridos os símbolos e as crenças de toda uma sociedade que se mostram na tela e também ajudam a reforçar seus próprios valores. “Trata-se da tentativa de fornecer mapas comportamentais para um mundo em constante mudança cultural. Ela transforma o não familiar em familiar, afastando o nosso medo do caos, estabelecendo solidariedades sociais e criando um sentido fora do pânico causado pelo desconhecido, pelo risco, pela ansiedade e pelo questionamento” (Andrade, 2003: 96). Dentro da lógica do consumo, a telenovela é um produto simbólico que permeia diversas categorias sociais e é ponto crucial na produção de sentidos e na “internalização da cultura na vida cotidiana” (Andrade, 2003: 98). É por meio dela que os processos de socialização se abastecem já que auxilia na produção de instrumentos que desenvolvem o senso de reconhecimento social. As conversas funcionam como um alicerce da diversidade cultural de determinados grupos sociais.

A partir das entrevistas e observações de pesquisa, Andrade (2003) classificou os usos sociais das telenovelas em duas grandes dimensões: estrutural, pela interferência no meio ambiente (provendo barulho, companhia e entretenimento) e pelo aspecto regulador (particularizando o tempo, companhia e entretenimento); e relacional, por promover

¹⁷ A telenovela pode ser assistida com diferentes modos de atenção. Enquanto alguns organizam o tempo para vê-la com exclusividade, outros realizam diversas outras atividades ao mesmo tempo em que estão com o aparelho de televisão ligado no gênero.

facilidade na comunicação (agenda para conversas), filiações (contato físico e verbal e solidariedade familiar), aprendizagem (valores, modelos) e demonstração de competência ou dominância (reforço, manutenção e transformação de valores). A construção das formas interpretativas da telenovela se dá com base nas próprias referências dos indivíduos, a forma como enxergam o mundo fora do contexto midiático. Os significados são edificados sob visões de mundo particulares e por isso ocorrem diferentes interpretações e importâncias atribuídas à ficção seriada. Essa distinção não ocorre segundo posições socioeconômicas, mas pela situação da audiência na estrutura social que permite diferentes formas de limitar e decodificar as mensagens. Desta forma, deve ser levado em consideração o contexto sociocultural, embora os indivíduos não sejam levados a pensar e agir simplesmente por conta de sua posição social (Morley, 1996). Por outro lado, como esclarece García Canclini (1997), as condições socioeconômicas semelhantes podem oportunizar níveis educacionais e culturais similares e, portanto, desenvolver visões de mundo mais ou menos próximas.

Embora possam atribuir diferentes significados às obras, conforme a posição de onde observam o mundo, as audiências são capazes de classificar e qualificar esses produtos e o fazem porque têm conhecimento sobre o funcionamento, códigos e convenções que o permitem entender o significado de um texto (Ang, 2013). A proximidade com o gênero, proporcionada pelo cotidiano, permite que os telespectadores reconheçam suas regras. É o que Martín-Barbero (1997) chama de “competência narrativa” que os receptores desenvolvem. Para entender a telenovela é necessário que os receptores tenham essa competência.

Qualquer telespectador sabe quando um texto/relato foi interrompido, conhece as formas possíveis de completá-lo, é capaz de resumi-lo, de colocar um título, de comparar e de clasificar relatos. Falantes do “idioma” dos gêneros, os telespectadores, como indígenas de uma cultura textualizada, “desconhecem” sua gramática mas são capazes de falar. O que, por sua vez, implica repensar o modo de aproximação aos textos de televisão (Martín-Barbero, 1986: 52)¹⁸.

A distinção entre cultura gramaticalizada e cultura textualizada é feita a partir da leitura semiótica de Lotman (*apud* Martín-Barbero, 1987). Na primeira, a compreensão de uma obra ocorre a partir do entendimento das regras explícitas da gramática da sua produção, enquanto a segunda seria a cultura hipercodificada, na qual o sentido de um texto remete sempre a outro texto e não a uma gramática, como ocorre na cultura de massa. No caso da telenovela, a leitura é feita a partir da perspectiva da cultura textualizada, uma vez que a audiência adquire competência de leitura a partir do contato diário com o gênero televisivo e

¹⁸ Tradução nossa

passam a dominar sua gramática. E fazem isso porque partem de um saber incorporado, transmitido de geração para geração, por meio de uma memória cultural atualizada constantemente (Andrade, 2003).

Essas competências narrativas sugeridas por Martín-Barbero são distinguidas em dois tipos de conhecimento por Andrade (2003). A competência genérica, que é a proximidade das audiências com a telenovela e sua capacidade de inserir na rotina dos indivíduos e a competência específica, conhecimentos especializados no enredo e personagens de uma telenovela. Essas competências podem mesclar-se e não podem ser compreendidas separadamente.

A competência genérica pressupõe a compreensão por parte das audiências de um entendimento básico das regras e convenções do gênero, ao mesmo tempo em que suas regras e convenções só podem ser experimentadas através da assistência a uma novela específica (Andrade, 2003: 48).

Entender a forma como as obras são produzidas inclui também perceber as escolhas, sejam elas de ordem comercial ou social. A inserção de determinados assuntos ou personagens ocorrem de forma bastante racional pela indústria da ficção, tendo em vista os aspectos sinalizados pela audiência. A repetição de tipos que causam repercussão e assuntos da atualidade são parte das estratégias de engajamento, sempre alinhados com características que evoquem a verossimilhança entre o conteúdo apresentado pela televisão e o que constitui a rotina do telespectador.

3.3 Criação de personagens

Num ambiente de concorrência entre as telenovelas com outros produtos midiáticos - disponíveis não só na televisão, mas também em plataformas de distribuição e consumo de ficção seriada em *streaming*¹⁹, produtores, escritores e diretores se perguntam como chamar a atenção para seus produtos e como fazer com que o público se identifique com os personagens e com a história. Não há uma fórmula, mas alguns estudos exploram essa relação entre o produto e seus consumidores na tentativa de encontrar a resposta tanto dentro de uma

¹⁹ Plataformas estadunidenses como *Netflix*, *Amazon Instant Video*, *Hulu*, *Crackle* e *Yahoo! Screen* são os exemplos mais claros deste tipo de serviço que produz ficção seriada original e exibe de acordo com lógicas próprias de distribuição e consumo.

sociedade nacional como de forma transnacional, já que se exige dos mesmos personagens uma linguagem abrangente e universal que alcance uma variedade ampla de públicos. A unidade da trama é criada pela comunidade formada pelos personagens. A audiência vive junto com esses personagens os conflitos e passa a entendê-los como extensão da rede de amigos, colegas e familiares. Ao partilhar as emoções, tornam-se cúmplices. E essa é uma das bases do laço que une o público à trama. O personagem é responsável pelo apego afetivo e intelectual do espectador e, por meio dele, se constroem os mecanismos de identificação. Portanto, é ele o responsável pelo entendimento do enredo e das ideias. A criação da atmosfera favorável ao engajamento é desencadeada, portanto, por três elementos centrais: o enredo, o personagem e as ideias (Cândido, 2009). Enquanto o personagem representa a matéria, as ideias representam seu significado.

A telenovela, assim como a literatura de ficção, faz com que seus consumidores contemplem e vivam as experiências que, no cotidiano, são reduzidas pelo desenvolvimento individual. Quem vive suas experiências não consegue contemplá-las por estar extremamente envolvida por elas. Se contemplada à distância, não seria possível vivê-la.

É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores (Rosenfeld, 2009: 46).

Por isso, a telenovela funciona como uma observação da própria realidade por um espectador que é o próprio indivíduo, alguém que consegue ver a sua própria vida do lado de fora dela. Fiske e Hartley (2003) chamam esta forma de evasão que a ficção proporciona de escape autorreflexivo, por meio do qual a audiência tem a possibilidade de explorar a si mesma. A vida cotidiana, familiar ou profissional, se reveste dos personagens de ficção, fazendo com que os assistentes racionalizem sobre seus afetos, posicionando-se em relação a eles e aos personagens que acabam por ser representados. Rosenfeld (2009) atribui à ficção o privilégio do espectador viver a plenitude de sua condição por meio dos personagens fictícios, o que possibilita objetivar sua própria situação. É na obra literária ficcional onde se encontram os seres humanos transparentes que vivem situações exemplares de modo exemplar. Estão submersos em valores de ordem religiosa, moral, de comportamento, político-social, e agem de acordo com eles.

Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes,

demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual (Rosenfeld, 2009: 45).

São momentos não perceptíveis na vida real, pelo menos não de forma tão nítida e transparente, através das quais é possível medir suas motivações e conflitos íntimos. Por isso, Andrade (2003) entende que o retrato produzido pelo melodrama é mais de paixões e emoções do que simplesmente de indivíduos. Essa premissa é partilhada por Buonnano,

A síntese entre estrutura melodramática “e algo que passa por real” exerce uma atração particular, porque autoriza o abandono do prazer da narrativa tendo em vez disso a confortável sensação de que “estamos aprendendo algo sobre a realidade”. O melodrama social, continua Cawelti, tem a vantagem de que qualquer coisa pode dar ao relato a aparência de um profundo significado social e se esforça para nos fazer sentir que está nos dando a oportunidade de penetrar mais além da superfície dos acontecimentos e das instituições para descobrir “a sujeira escondida debaixo do tapete, o secreto poder dos bastidores (Buonnano, 1999: 135).

Para a autora, o melodrama social é um *best-seller* seguro, um autêntico “arquetipo narrativo básico”, que exerce uma importância profunda sobre a imaginação coletiva. É na mescla de melodrama e crítica social, tratamento espetacular, estimulação emocional e experiência informativa que a ficção se reconhece. É um teatro de tipos que encarnam paixões, estados de ânimo e morais que procuram captar a realidade da própria vida. Mas é justamente a impossibilidade de apreender totalmente a vida real que se transforma no maior trunfo da obra ficcional. Os personagens são delineados dentro de parâmetros definidos e definitivos que nem a convivência diária com as pessoas da vida real pode proporcionar.

Precisamente porque se trata de orações e não de realidades, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir, levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida (Rosenfeld, 2009: 35)

É devido à limitação das orações que os personagens têm mais coerência que as pessoas reais, maior exemplaridade, significação e até mesmo maior riqueza, por conta da “concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente” (Rosenfeld, 2009: 35).

Outra dimensão da ficção, imprescindível para seu entendimento, é sua fragmentação. A noção que os seres têm uns dos outros é elaborada sempre de forma incompleta. Os fragmentos são demonstrados aos poucos, por meio de conversas, observações, atitudes. Mesmo que todos os fragmentos sejam unificados não haverá uma unidade, será sempre incompleto. O romance, ao apresentar os personagens, retoma a maneira

fragmentária por meio da qual os conhecimentos sobre aquele ser são elaborados. Porém existe uma diferença entre o ser real e o ficcional já que a visão fragmentada faz parte da experiência humana e no romance ela é criada racionalmente pelo escritor que a delimita no conhecimento do outro. Por isso da simplificação do personagem em determinados gestos e falas, ainda que essa medida não o torne menos complexo. Mesmo que existam poucos elementos, a organização, repetição e evocação em diversos momentos da narrativa cria uma ideia completa daquele personagem.

Há semelhanças e diferenças entre o ser vivo e o fictício e ambas são importantes para criar a verossimilhança, ou o sentimento da verdade. Essa verdade, como lembra Rosenfeld (2009), quando usada para referir-se a obras ficcionais tem um significado diferente. Aponta frequentemente para elementos como autenticidade, franqueza, verossimilhança (no sentido aristotélico não do que aconteceu mas do que poderia ter acontecido), coerência do mundo imaginário ou da visão profunda da realidade. Por isso, quando um romance é chamado de falso, é porque nele se aplicam padrões diversos ao que se pretende representar. A incoerência é falsa. Já o conto de fadas não é falso pelo simples fato de se apresentar em um mundo imaginário do qual o espectador não espera a realidade do seu cotidiano.

O personagem é, portanto, uma “cópia” do real que não pode ser igual ao ser vivo, o que negaria o romance. Na criação da personagem existem dois tipos ideais: a transposição de modelos e a invenção fora de qualquer padrão, totalmente imaginária. A natureza do personagem depende da concepção e das intenções do autor, como um aprofundamento psicológico ou o destaque de um panorama social. Depende da função que terá no romance. O personagem depende também da sua situação em relação aos outros elementos do romance: personagens, ambiente, duração, etc. Sua personalidade emerge somente quando em contato com outro. A identificação é possível somente dentro de uma estrutura geral da narrativa (Ang, 2013), que tem como base a combinação dos elementos e suas características marcantes: traços dos personagens que se utilizam sempre que necessário. “Nas telenovelas, o forte emocionalismo, a polarização moral e a esquematização, os extremos do ser, das situações, das ações, a vilania aberta, a perseguição aos bons e o reforço da virtude ao fim constroem expressões inflamadas e extravagantes” (Andrade, 2003: 57).

Ainda que a audiência entenda o caráter ficcional dos personagens, os imagina como sujeitos ativos. O estilo realístico proporciona um menor distanciamento entre o ator e o

personagem, de forma a criar a impressão de que se trata de uma “pessoa real” (Ang, 2013). O personagem aparece como uma pessoa que existe independentemente da situação narrativa mostrada pela série. Ele se torna uma pessoa de vida autônoma, de carne e osso. Até mesmo os nomes entre atores e personagens são confundidos às vezes. Quanto mais o personagem parece genuíno mais é entendido de forma positiva. Por isso, a verossimilhança, que possibilita a comparação do mundo real e ficcional, depende da organização estética e da sua composição coerente que carrega consigo a impressão de veracidade. Deve haver uma coerência entre o retrato ficcional e o mundo da comunidade na qual se insere. Quando a telenovela tenta copiar as desigualdades estruturais da realidade, está fadada ao fracasso. “O essencial é sempre inventado. As personagens e as histórias não correspondem à realidade total, apesar de nascer delas” (Andrade, 2003:73). A telenovela pode tratar da contemporaneidade, mas, ainda assim, não deixa de ser uma ficção. Por isso, quando o espectador diz que algo é inverossímil, geralmente se refere a algo que não poderia acontecer na vida real. Mas Candido (2009) lembra que na vida real tudo é praticamente possível. No romance, a lógica estrutural impõe limites justos e faz com que os personagens tenham pouca liberdade. O que se pretende dizer com inverossímil na verdade é incoerente no que diz respeito à estrutura do romance. Assim, “[...] embora o vínculo com a vida, o desejo de representar o real, seja a chave mestra da eficácia dum romance, a condição do seu pleno funcionamento, e, portanto, do funcionamento das personagens, depende dum critério estético de organização interna. Se esta *funciona*, aceitaremos inclusive o que é inverossímil em face das concepções correntes” (Candido, 2009: 77).

A busca de um realismo na telenovela é um traço geral da indústria cultural (Ramos e Borelli, 1989). Os sinais da realidade pretendem estabelecer uma ligação entre o que está sendo mostrado e a vida cotidiana. A telenovela não mostra a realidade e sim algo com que o telespectador possa se identificar. No caso dos tribunais, por exemplo, que na realidade não permitem a presença do público em grande parte das audiências e situações de deliberação legal, mas na telenovela, como no cinema americano, isso é permitido. Realidade e imaginário são utilizados de forma concomitante. Por isso, a caricatura do personagem, estereotipado conforme o senso comum o projeta, nada mais é do que a exaltação das características mais marcantes, seja no que diz respeito à raça, comportamento sexual ou social, de forma a associar os elementos da imaginação e da memória social com a realidade contemporânea.

Desta forma, é possível entender, a partir de Morin (1969), para quem “as obras de

arte universais são aquelas que detêm originalmente, ou que acumulam em si, possibilidades infinitas de projeção-identificação”, que a audiência da telenovela assimila o conteúdo ao ponto de relacionar-se com a história e seus personagens de forma emocional. Ao mesmo tempo em que se identifica com a obra também projeta nela seus desejos. Quando da exportação da telenovela, é necessário ainda que o produto tenha uma capacidade mais ampla de identificação, já que será apresentado a culturas diferentes da sua origem.

3.4 A exportação da ficção

A telenovela brasileira é conhecida em todo o mundo. Hoje, a exportação do gênero chega a 106 países²⁰. A pioneira nesse tipo de negócio foi a Globo, que hoje tem a telenovela como seu principal produto de exportação. Nos anos de 1970 já vislumbrava dois mercados considerados “naturais”: o latino, pela proximidade geográfica e pelos índices de consumo do produto na região; e também o português pela proximidade cultural e linguística. Nos países da América Latina, a grande maioria de língua espanhola, a dificuldade se encontrava na área técnica, pela necessidade de dublagens, e também na promoção e distribuição das telenovelas, já que competia com a mexicana Televisa, que dominava o mercado latino. Ainda assim, o comércio da primeira telenovela fora do Brasil foi com o Uruguai, com *O Bem Amado*, em 1976. Em Portugal, o cenário era completamente diferente: não havia concorrência e nem a necessidade de adaptações linguísticas. A primeira experiência foi *Gabriela*, em 1977. A aceitação foi tão grande que estimulou a emissora a trabalhar com o mercado mundial. E por parte do público, o interesse pela produção brasileira crescia de forma bastante importante. A emissora passou também a comercializar seus produtos para outros países de língua portuguesa como Angola, Moçambique e Guiné-Bissau. A entrada em outros países da Europa aconteceu com *Baila Comigo*, em 1984, vendida para a França. Nos anos de 1980, 92 países compravam as produções ficcionais da emissora, entre telenovelas e séries. “As reações da imprensa francesa são significativas; girando em torno do contraponto com *Dallas* e

²⁰ A telenovela “Avenida Brasil” obteve recorde de venda para o exterior e tornou-se a obra mais licenciada da emissora até hoje, como pode ser observado em: <<http://redeglobo.globo.com/novelas/noticia/2013/07/avenida-brasil-e-novela-mais-vendida-da-globo-no-exterior.html>>.

Dinastia, elas ressaltaram as características internacionais da novela brasileira, acentuando a ausência de marcas muito localistas como o samba e o carnaval” (Ortiz e Ramos, 1989: 118). Mais tarde as exportações tiveram como foco países de língua espanhola da América Latina, outros países da Europa e também da Ásia. Manoel Carlos (*apud* Ortiz e Ramos, 1989) compreende que o sucesso de *Baila Comigo* em países como a França se deve ao fato de que se retrata a classe média, da qual ele próprio pertence. “A expectativa era de uma aproximação com o “público médio” francês, de uma identificação com personagens que não teriam a distância dos ricos americanos, nem as marcas de uma pobreza de país subdesenvolvido. Qualidade de produção internacional e personagens que podiam viver “no Brasil como no resto do mundo”, eram armas para fisgar o espectador europeu” (Ortiz e Ramos, 1989: 119).

A Globo passa então a fazer parte dos exportadores de novela da América Latina, juntamente com o México, Porto Rico, Venezuela e a Argentina. Mais tarde, a tendência é seguida pela Manchete – suas exportações chegam a corresponder a 9% do total na década de 1990 (Tondato, 1998). Essa estratégia comercial expande os negócios das emissoras que vislumbram a possibilidade de entrar no mercado externo também com a participação em emissoras europeias. A primeira tentativa de penetrar nesse mercado foi a compra por parte da Globo de 90% das ações do canal italiano Telemontecarlo, em 1985, permitido pelo Conselho de Administração da RAI – Rádio e Televisão Italiana. Apesar do investimento de US\$ 17 milhões, a emissora brasileira se separou com dois grandes problemas: a necessidade de adaptação de seus produtos para o público italiano e a concorrência com a emissora Rete Quattro, de Sílvio Berlusconi, até aquele momento a maior compradora de telenovelas do mundo (Graell, 1987). A parte na emissora italiana foi vendida em 1994. O insucesso nesse negócio não fez a Globo desistir do mercado europeu e no início dos anos de 1990 adquiriu 15% das ações da emissora privada portuguesa SIC por US\$ 34 milhões. Também se desfez dessa sociedade em 2003.

No mercado latino, mesmo com o segundo lugar na exportação de telenovelas, perdendo apenas para a mexicana Televisa, a Globo tem pouca penetração. Para reverter esse cenário, a estratégia foi entrar no mercado hispânico nos Estados Unidos por meio do contrato com a Telemundo, em 2001. Um insucesso, visto que a concorrência com Univisión (formada pela Televisa e Venevisión) era muito mais forte. Outro erro cometido pela emissora, segundo Rebouças (2005), foi a escolha de *Vale Tudo* para ser a primeira produção em espanhol. O

que havia sido um êxito no Brasil não foi no exterior.

O primeiro equívoco foi ambientar a história no Rio de Janeiro, e não em Miami ou Los Angeles, o segundo foi querer que as imigrantes mexicanas aceitassem passivamente ver uma filha maltratar a mãe, como era o caso das personagens da vilã Maria de Fátima com a batalhadora Raquel. Para os latinos, a mãe tem um papel tão fundamental na família que a ficção acabou incomodando o público (Rebouças, 2005: 164).

Em 2003, um segundo projeto foi colocado em prática, dessa vez com a telenovela *Kubanacan*, ambientada em uma ilha fictícia do Caribe. A interpretação foi feita em português e depois dublada em espanhol. Para Rebouças (2005), a sinopse pode até ter agradado os refugiados cubanos nos EUA, mas a trama confusa não atraiu o público latino. Já *América* (2005), a história da imigração para os Estados Unidos mostra a realidade da fronteira no México com detalhes e gera grande identificação com o público hispânico.

Atualmente a Globo está associado à Telemundo, que faz parte da rede norte-americana NBC, para produzir exclusivamente conteúdo para o mercado externo. O mesmo ocorre com o SBT, em associação com a Univisión dos Estados Unidos, que faz parte da rede da mexicana Televisa (Lopes, 2004).

3.4.1 As relações de identidade com o produto exportado

A telenovela tem mostrado a capacidade das emissoras se projetarem mundialmente ao mesmo tempo em que se nacionalizam. A pluralidade e diversidade cultural dos países da América Latina passam por um processo de integração sentimental, através do qual se dá uma estandardização das formas de expressão. “Contraditoriamente, sua internacionalização também parece responder ao movimento de progressiva neutralização das características de uma latinoamericanidade, em um gênero que a lógica do mercado mundial pretende converter em transnacional no momento da sua produção” (Lopes, 2004: 18). Martín-Barbero (2004) acredita que o disfarce dessa identidade é potencialmente prejudicial ao gênero. Para ele, a telenovela tem se tornado emigrante e levada a apagar os sinais de suas pegadas para se tornar um produto comercialmente interessante. O mercado obriga a uma prostituição do gênero, e faz com que os povos ali representados, colombianos, brasileiros ou mexicanos, sejam cada vez mais moldados a uma imagem estereotipada.

Ao mesmo tempo em que se busca competitividade transnacional, as empresas de televisão integram cada dia com maior frequência histórias e atores de uns países com outros, juntando na mesma telenovela histórias brasileiras ou venezuelanas, atores mexicanos e diretores colombianos ou argentinos, a telenovela está ficando cada dia mais barata econômica e culturalmente, reduzida a um receituário rentável de fórmulas de narrativas e de estereótipos folclóricos (Martín-Barbero, 2004: 27).

Por outro lado, também existe uma tentativa de cruzar-se com outros campos culturais como a literatura, o cinema e o teatro, que confere à telenovela uma expressão genuína de sua cultura local. Escritores, atores provenientes do teatro e diretores de cinema passam a integrar a equipe da televisão. Mesmo considerada por alguns intelectuais como um produto popular de baixo valor cultural, a televisão conseguiu recrutar renomados e importantes escritores e artistas que modificaram o modo de produção carregado de temáticas que valorizavam a cultura nacional. Straubhaar (2004) acredita que essa hibridização, tanto no desenvolvimento do gênero quanto nas suas chamadas por audiência, permite que se crie novos formatos que podem ser exportados para um número cada vez maior de países. “A hibridização entre culturas habilita as audiências a ter um crescente interesse nas mais variadas formas de televisão, tanto local como global” (Straubhaar, 2004: 77). As telenovelas, em geral, circulam primeiro entre as culturas mais próximas, como é o caso do produto brasileiro em Portugal e em outros países de língua portuguesa. Isso se dá pela proximidade linguístico-cultural, da mesma forma que acontece entre as nações anglofônicas Reino Unido, Canadá, Austrália e parte do caribe, que compreendem melhor a produção norte-americana. Os estudos de Straubhaar apontam também para as questões culturais que fazem com que determinados países façam suas escolhas por produtos de mídia de língua inglesa. Entre americanos e canadenses há similaridade no dialeto e na linguagem, mais do que em relação ao Reino Unido ou Austrália, por exemplo. O conhecimento entre eles - seja através da migração ou laços familiares, as formas de comportamento e de consumo - ligam as pessoas desses dois países. O mesmo acontece com os produtos brasileiros em relação aos países que falam português. Ainda que eles também existam na África, é com Portugal a maior relação de proximidade. Mesmo com um maior desconhecimento de Portugal por parte dos brasileiros do que o contrário, os dois países têm relações bastante fortes. Portanto, o idioma, ainda que com expressões diferentes em cada lado do continente, liga esse mercado linguístico-cultural e o mantém conectado. Além da língua, a questão cultural é importante devido às histórias e identidades compartilhadas. Assim como no Brasil, Portugal utiliza-se quase que dos mesmos padrões de vida, gestos de comunicação não-verbal, estilos de moda e outras relações de comportamento. Isso facilita a entrada da telenovela brasileira, embora esta também tenha

bastante influência na sociedade portuguesa. “As telenovelas brasileiras, ao instalarem, em Portugal, um mercado regional de língua portuguesa, protagonizam alterações, apropriações e invenções sociais, bem como determinam efeitos (a curto, médio e longo prazo) nos comportamentos, hábitos e atitudes” (Cunha, 2011: 113).

As semelhanças culturais e históricas acabam por auxiliar a definição de mercados televisivos, já que essas populações tendem a procurar por produtos culturais que sejam mais próximos delas (Straubhaar, 2004: 85). Esses produtos podem também ser reproduzidos em outras culturas, ainda que diferentes do original, caso haja ressonância e uma identificação com alguns aspectos da vivência local. Entretanto, fora da cultura de origem, pode existir estranhamento em determinados valores e comportamentos e, mais ainda, quando há dublagem ou legenda. Por isso, as produções locais têm mais efeito no público do que as estrangeiras. Como alternativa nesse cenário, na atualidade, a Globo tem apostado na venda do *script* em lugar do produto acabado. Com o enredo bruto, as emissoras no exterior podem fazer os ajustes necessários para adaptar o texto à realidade local e usar atores do país comprador. Em Portugal, esse movimento de coprodução tem tido experiências interessantes. A primeira foi em 2010 com *Laços de Sangue*, *remake* de *Laços de Família*, de Manoel Carlos, vendido para Portugal, dirigido por um português e que acabou por ganhar o prêmio *Emmy* de melhor novela em 2011. A obra teve a participação de Aguinaldo Silva como consultor nas refilmagens. No mesmo ano, sete meses antes estreava a novela *El Clon*, na Colômbia, uma adaptação de *O Clone*, exibido em 2001 pela Globo. Em 2012, a novela *Dancin' Days*, exibida pela Globo em 1978, foi produzida pelo canal SIC com bons índices de audiência. Muitos detalhes foram exclusivamente pensados para o público português, sem interferência da equipe brasileira. O figurino foi um deles, que deveria estar mais próximo dos costumes da sociedade portuguesa.

“Profissionais brasileiros fizeram jus à condição de coprodutores em praticamente todo o processo, da concepção de cenários à preparação do elenco, mas não tomaram partido no figurino, item que ditou moda na *Dancin' Days* original. “Este é um elemento de produção muito particular”, diz Bokel. “A moda que agrada ao gosto português em nada se conecta com a dos brasileiros nos dias atuais. Por esta razão, consideramos que deveria ser uma responsabilidade deles” (Padiglione, 2012²¹).

Em reportagem do jornal Estado de S. Paulo, Pedro Lopes, que adaptou o texto para Portugal, conta que alterou a forma de contar a história, além de modificar nomes de personagens que não são comuns no país. “Em Portugal, somos mais tradicionais, pelo que

²¹ Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,dos-anos-70-reciclado-classico-imp-,884839>

não fazia sentido manter nomes como Ubirajara ou Jofre. E mesmo entre os personagens principais tivemos de fazer modificações porque aqui os nomes dão de imediato uma referência do estrato social” (Padiglione, 2012). O *know-how* da emissora é exportado junto com o texto, bem como alguns profissionais e técnicos. O elenco recebe aulas preparatórias e o cenário também recebe o apoio técnico da equipe brasileira.

Foi na década de 2000 que emissora resolveu apostar nesse formato de *remake* fora do país. Em 2002, Yves Dumont recriou *Vale Tudo*, de 1987, de Gilberto Braga, para o mercado hispânico nos Estados Unidos. “Tratava-se de utilizá-la como inspiração para praticamente uma nova novela que, no entanto, mantivesse sua essência – conflito entre a ambição e a honestidade – e seus personagens mais emblemáticos. E que, ao mesmo tempo, a reposicionasse em um novo cenário, em pleno terceiro milênio e a destinasse a uma nova audiência, da qual sabíamos bem pouco” (Dumont, 2004: 114-115). Para o escritor, o sucesso da trama estaria intimamente ligado à confluência de dois fatores: a utilização do padrão de qualidade das telenovelas produzidas pela Globo, com conteúdo sofisticado, com a força dramática e folhetinesca dos melodramas latinos. Algumas decisões foram importantes nesse processo como a escolha dos atores que se parecessem com a parcela imigrada nos Estados Unidos; a neutralidade no idioma, que se diferenciada conforme a origem; a introdução de problemas que retratassem o cotidiano da audiência, como a questão da imigração ilegal; os limites da sensualidade, bastante enraizada na telenovela brasileira; além das escolhas no uso das trilhas sonoras, figurino, maquiagem, etc.

3.5 O reflexo do movimento migratório nas telenovelas

O movimento dos fluxos migratórios também é bastante importante no contexto das telenovelas. Os deslocamentos acontecem em todos os sentidos, com modificações bastante importantes ao longo dos séculos. Nas décadas recentes, os problemas econômicos empurraram latino-americanos e africanos para o Norte do continente. Impulsionaram, portanto, o mercado de entretenimento que os seguiu como forma de manter ativa sua cultura. Martín-Barbero, relacionando essa dinâmica com a ficção televisiva, chama o fenômeno de “estratégia de caracol”, na qual a telenovela é para esses emigrantes uma “raiz móvel, uma

narrativa que viaja com eles permitindo-lhes habitar de algum modo seu próprio mundo de língua e costumes” (Martín-Barbero, 2004: 28). Fenômeno este também bastante influente na exportação das telenovelas brasileiras para Portugal, já que as relações entre os dois países se dá justamente pela proximidade cultural e pelo intercâmbio humano que ora tem mais fluência de um lado, ora de outro.

Além disso, o atual debate sobre a internacionalização elege a teleficção tanto como espaço estratégico de construção de identidades que tem na nação seu ponto de inflexão, quanto como instrumento privilegiado de análise das estratégias de captura da audiência e de auto-conhecimento (“a ficção fala de nós”). A perspectiva é a do cenário transnacional, da viagem, da migração dessas narrativas, da presença do outro, situação em que constitui a interculturalidade (Lopes, 2004: 130).

Acompanhar a ficção produzida no país de origem significa ainda a possibilidade de vínculo com suas raízes, um “sentido de lugar” (Buonnano, 1997), um senso de comunidade que extrapola fronteiras. Desta forma, a televisão, por meio desse vínculo social, pode funcionar como um “dispositivo de amplificação em uma comunidade de significações”, como sugere Mattelart.

Entretanto, ao mesmo tempo em que confunde o campo de competência dos territórios-nações, o processo de internacionalização introduz um elemento de dupla fragilidade nas marcas e identidade etno-culturais que se configuraram historicamente nesses territórios-nações. A diferença etno-cultural, enquanto corresponde a uma identidade histórica e geograficamente determinada, é submetida à tensão pela norma da competitividade introduzida no mercado dos bens culturais e pela forte tendência da conquista de um público externo. A batalha das normas e padrões que se desenvolve na esfera das novas tecnologias, ao mesmo tempo em que transgride os direitos nacionais, também transgride os universos simbólicos (Mattelart, 1989: 192).

Tendo em conta que todas as identidades estão localizadas em um tempo e um espaço simbólico²², as identificações globais começam a invadir as nacionais. Quanto mais se tem acesso à comercialização global de estilos, lugares e imagens, seja por imagens mediáticas ou por movimentos internacionais, mas livre se tornam as identidades, desvinculadas de tempo, lugares, espaços e tradições, aparecem flutuantes (Hall, 2010). A desterritorialização crescente da produção cultural, mais e mais submetida à razão técnica, questiona consideravelmente aquela noção de território e de etnia que definiu o espaço-tempo no qual se gerenciam as identidades das formações discursivas. Esse fato reforça a afirmação de Fiske (1995) de que o conteúdo da programação é polissêmico e pode ser interpretado pelo telespectador de diversas maneiras. O autor categoriza a leitura promovida pela audiência

²² Essa concepção segue a diferenciação que Giddens (1990) faz de espaço e lugar. O lugar seria concreto, familiar, delimitado, fixo, onde se encontram nossas raízes e com o qual nossas identidades estão ligadas. Já o espaço pode ser “atravessado” em um piscar de olhos, um fax ou um satélite.

como um texto terciário, que é produzido pelo público a partir da obra seminal. O texto primário seria o produzido pela obra e o secundário, aqueles de divulgação, inclusive os jornalísticos.

Para Jason Mittell (2004) os gêneros que compõem do fluxo televisivo devem ser entendidos como categoria cultural e não somente textual, já que sua construção se dá a partir de práticas culturais como as condições de produção, o espaço que ocupa dentro desse fluxo, o contexto em que se encontram, a relação com a audiência. Mittell considera a relação entre textos televisivos e práticas culturais como algo complexo, que parte de um sistema de produção e consumo que leva em consideração a audiência e também as relações institucionais e industriais no processo criativo e constitutivo de um gênero. Desta forma, os gêneros podem ser entendidos como categorias culturais que circundam a programação televisiva. Nesse sentido, o autor explora três práticas discursivas frequentemente utilizadas, principalmente pela audiência, para constituir os gêneros: a sua definição, interpretação e avaliação. Assim, define-se a telenovela, por exemplo, como uma história que conta casos de amor, ódio, vingança; interpreta-se por meio de semelhanças com a vida pessoal e avalia-se pela qualidade atribuída a partir dos valores do espectador. São essas práticas que fazem com que as telenovelas tornem-se culturalmente coerentes e obtenham, junto ao público, sentido e ligações com as normas e valores sociais. Essa internacionalização dos produtos e seu consumo por públicos diferentes, permite o que Buonnano (1999) define como indigenização, ou seja,

Processo pelo qual formas e expressões de culturas externas, elaboradas por outras sociedades, são apropriadas, reelaboradas e restituídas por umas ou diversas sociedades locais em configurações consoantes e sintonizadas com os próprios, autóctonos, sistemas de significados, dando vida a formas e expressões que em sua natureza híbrida e sincrética, fruto da mistura de ingredientes nativos e não nativos, aparecem reconhecidamente marcadas por especificidades domésticas, e constituem, sobre cada perfil, originais e autênticas criações da cultura local” (Buonnano, 1999: 20).

A autora cita como exemplo o *spaghetti-western*, apropriação do gênero cinematográfico americano pelos italianos, hibridismo esse declarado já na sua definição. Prova de como o contato com elementos de culturas midiáticas diferentes cria condições e oferece recursos para novos formatos e gêneros inéditos. Não se caracteriza uma imitação e sim uma reconfiguração do objeto com formato local. O mesmo acontece com a telenovela brasileira em território português que influenciou severamente a produção do gênero no país. O formato português é composto com base na experiência produtiva brasileira, emprestando vários componentes como a formatação de cenários, a dinâmica da filmagem e edição, a logística de produção, entre outros elementos importantes na confecção da obra.

Interessante observar que esse processo de indigenização acontece simultaneamente à multiplicação das diferenças culturais produzidas justamente por esse processo. Assim, ainda que se recorra à experiência do produto original, há uma tendência também em mostrar a criação local e, mais do que isso, em alguns casos o rechaço ao produto importado proporciona a possibilidade de se criar uma obra completamente distinta, fruto na libertária negação do original. Por isso, é necessário distinguir o conceito de indigenização de imperialismo. O processo do imperialismo pressupõe uma imitação, domínio e dependência cultural, controle ideológico e até mesmo colonização, sendo a indigenização entendida como assimetria, interdependência, apropriação, hibridismo e heterogeneização de um produto (Buonnano, 1999: 22). Como consequência, a visão dicotômica do local e global e seus valores pertencem ao paradigma do imperialismo e, conseqüentemente, da globalização. São como categorias opostas, sendo o local entendido como a origem, o elemento puro responsável pela verdadeira identidade sempre vulnerável, o e global como todo o contrário: lugar do não-autêntico e do postiço, da falsa identidade.

É impossível negar que temos enormes dificuldades psicológicas e culturais para reconhecer, e sobretudo para aceitar, que “o outro” pode habitar em nós e ser parte de nossa identidade. Se o paradigma da indigenização encontra escasso reconhecimento e uma escassa cidadania nos círculos ampliados da opinião e nas teorias implícitas subjacentes aos discursos públicos, não é só porque constrói uma narrativa complexa e pouco cômoda, mas também porque leva em conta essas dificuldades e resistências (Buonnano, 1999: 26).

Tanto os produtos ficcionais exibidos fora de seus locais de origem como a própria televisão por satélite são formas de aproximação cultural de comunidades que partilham o mesmo idioma, heranças e afinidades culturais, ainda que fora de um território geográfico delimitado. São circuitos de fluxos midiáticos que escapam de uma dominação imperialista. Enquanto as tecnologias alimentam o consumo de produtos domésticos, o “desconto cultural”²³ (Hoskin y Mirus, 1988) redimensiona o consumo dos produtos locais (Buonnano, 1999: 37). Em termos econômicos, quanto menor a afinidade, mais baixo é o preço do produto cultural. Esse princípio justifica, por exemplo, a baixa importação de produtos latinoamericanos pelo Brasil. Não obstante, não foi o que aconteceu com os produtos televisivos americanos, que sempre tiveram um desconto cultural mínimo devido sua tradição no consumo do cinema hollywoodiano. Mas há outro motivo, através do qual se pode também observar o mercado brasileiro: a incorporação de características mescladas entre local e

²³ Termo utilizado para designar o fato de materiais radicados em uma cultura diferente da original terem menos poder de atração para o público local, ou seja, um valor reduzido em comparação ao materiais locais.

transnacional, particular e universal, nos produtos americanos. Isso se deve à composição do mercado, formado por mão de obra proveniente de diversas raças e etnias, procedências e heranças culturais, comuns a um país constituído por população imigrante. O público heterogêneo que consome os produtos culturais é igualmente diverso. Por isso, os produtos têm um alto grau de universalismo, ou seja, o “mínimo denominador comum”: valores, estruturas e temas reconhecíveis por membros de culturas distintas, de forte apelo transcultural. O localismo diverso transforma-se em uma mais-valia no mercado exterior. Assim, a formação multicultural facilita a transnacionalização dos produtos midiáticos e as audiências “filtram e reorganizam o que provem da cultura hegemônica, e depois o integram e o fundem com o que provem de sua memória histórica” (Martín-Barbero 1987: 74).

A transnacionalização dos produtos midiáticos deve ser observada também desde o ponto de vista da produção. De acordo com Martín-Barbero (1993a: 221), a articulação da narrativa da ficção seriada constitui uma mediação fundamental entre a lógica do sistema de produção e de consumo, entre a lógica do formato e como esse formato é entendido e apropriado pelos consumidores. Sendo a ficção televisiva um gênero ligado ao imperativo econômico, não é incomum que, como qualquer outro produto, busque uma abrangência que vá além de suas fronteiras. Por isso, o processo de mundialização pode ser observado também na produção das telenovelas, o que significa ir mais além da recepção. Segundo Vilches (2008), os efeitos desse processo podem ser observados através de quatro pontos: a uniformização dos conteúdos de formatos nacionais e ibero-americanos de forma a serem consumidos também no mercado asiático; princípio econômico como ordenador desse processo, de forma que a indústria tenha apenas esse princípio para viabilizar seus produtos; o mercado como organizador de formas e conteúdos; “filosofia mundializadora”, diferente para cada país, diante dos mercados internacionais.

Se observarmos a indústria da ficção em termos globais, encontramos uma grande mobilidade empresarial, uma constante política de fusões internacionais, uma tendência à deslocalização para baratear custos e favorecer a penetração na região, um dinamismo lento, porém inexorável produzido pela convergência entre o analógico e o digital, assim como uma certa especialização nacional na produção de conteúdos, gêneros e formatos (Vilches, 2008: 41).

Nesse sentido, é importante observar, como Vilches, que o produto que não se globaliza corre o risco de se perder, mas, por outro lado, é uma criação artística que pertence à existência de uma sociedade. As histórias contadas na televisão se tornaram parte da natureza dos espectadores. No que diz respeito às telenovelas brasileiras, principalmente as da Globo,

além de produtos industriais e produções artísticas, são também eventos midiáticos, como observa Tufte (2000), características estas que a diferenciam em um mercado global. Nessa perspectiva, como observa Cunha, há interesses públicos (relações governamentais) e privados (interesses dos portugueses nas privatizações das telecomunicações no Brasil e interesse brasileiro no mercado de conteúdos de Portugal).

É nesta perspectiva transnacional da televisão, que a telenovela brasileira funciona como agente de *globalização* (propondo comportamentos, formas de consumo e valores comuns) e, ao mesmo tempo, como factor de *etnicização* (recuperando ou reforçando um espaço residual simbólico de língua e cultura lusófonas) (Cunha, 2011: 112-113).

A telenovela brasileira torna-se, portanto, importante nas relações não somente com Portugal, mas também com outros países de língua portuguesa, uma vez que contribuiu para o reforço de laços sociais e comerciais. Mais ainda, como observa Sinclair e Straubhaar (2013), a integração política dos países também perpassa por questões relacionadas à mídia. Além da criação da “nação imaginada” também se observa uma “narrativa da nação”, que contém elementos importantes da identidade cultural nacional mas também sobre outras culturas inseridas na sociedade brasileira, bem como a visão local sobre o mundo, uma vez que as obras se valem de cenários e contextos internacionais em seus enredos. A forma como se dão as inserções de elementos internacionais nas telenovelas brasileiras, as correspondências com os fluxos migratórios e as relações do produto de exportação e seus destinos comerciais, são os temas tratados na próxima parte deste trabalho.

PARTE II – PORTUGUESES NA TELENVELA BRASILEIRA

As representações sociais são entendidas como o estudo que perscruta como se formam e como funcionam os sistemas de referência que utilizamos para classificar, categorizar e compreender pessoas e grupos, além de ser uma das bases para interpretar os acontecimentos da realidade cotidiana. A diferença que pode nos parecer estranha (pelo simples fato da nacionalidade distinta do imigrante, por exemplo) tem também algo a nos ensinar sobre a maneira como as pessoas pensam e o que possivelmente elas pensam. Estas representações elaboram conceitos e imagens para reproduzi-los no mundo exterior, não ficando restritas aos indivíduos.

Seguindo esta linha argumentativa, a Segunda Parte desta tese é construída tendo por base três vias de reflexão, a saber: “Capítulo 1 - O personagem português na literatura do Brasil: um retrato das impressões sobre o outro e sua influência na construção da identidade nacional”; “Capítulo 2 – Telenovelas históricas/de época: documento histórico e lugar da memória”; e “Capítulo 3 - A evolução da telenovela e a inserção de personagens portugueses”.

O primeiro capítulo trata da singularidade da presença dos portugueses no Brasil e deve-se, em primeiro lugar, ao fato de serem colonizadores e manterem um fluxo de migrações constantes ao longo dos séculos e, de importância similar, está a segunda característica que associa o número de imigrantes à sua dispersão pelo território brasileiro. Assim, é no campo literário onde se encontram as primeiras representações sociais do que é o português narrado pelo relato de escritores brasileiros, aliando estas descrições ao fato da construção identitária nacional no vernáculo. Um exemplo, no que diz respeito à literatura escrita no Brasil, foi José de Alencar, escritor romântico, que deixou em suas obras os vestígios das conturbadas relações entre brasileiros e portugueses a partir do contraste entre o mundo indígena com a colonização e a chegada de forasteiros ao país.

Por sua vez, o segundo capítulo apropria-se da discussão das representações sociais, todavia, já com um olhar voltado à ficção seriada nacional localizando o debate sob uma ótica comunicacional. Um viés que considera a caracterização das telenovelas históricas ou de época explicitando como uma obra ficcional televisiva é, mais do que somente um elemento cultural de entretenimento, um relevante documento histórico do tempo (Motter, 2001) – e de

uma coletividade que a produz e de uma minoria que é representada, no caso, os personagens portugueses na televisão brasileira.

O terceiro e último capítulo desta parte também se detém na temática das telenovelas, mas através de uma extensa pesquisa documental que apresenta o importante número de 130 personagens encontrados em 63 telenovelas brasileiras. A discussão transita por entre dois lugares de fala: a inserção de personagens portugueses nas tramas e a evolução desta inserção passando de elementos caricatos em atores brasileiros que assim representavam ao protagonismo de atores portugueses convidados para encenar no país e até mesmo interpretar personagens brasileiros.

4 CAPÍTULO 4 – O PERSONAGEM PORTUGUÊS NA LITERATURA DO BRASIL: UM RETRATO DAS IMPRESSÕES SOBRE O OUTRO

A singularidade da presença dos portugueses no Brasil deve-se, em primeiro lugar, ao fato de serem colonizadores e manterem um fluxo de migrações constantes ao longo dos séculos. A segunda característica está associada ao número de migrantes e à sua dispersão pelo território brasileiro. A presença significativa destacava os portugueses dos outros imigrantes e afluía também certas rivalidades, principalmente no período pós-independência, período focado neste trabalho. Conflitos existiram em grande parte dos países colonizados motivando divergências, hostilidades, choques e enfrentamentos. Atritos gerados a partir das duas partes construíram imagens conturbadas entre os habitantes locais e os imigrantes, já que a ponte entre eles sempre permitiu um movimento intenso de cidadãos de um para o outro lado do Atlântico. A busca por conhecer e entender “o outro” permeia a história desses dois países. A procura da identidade nacional foi muitas vezes transformada em um dilema, já que a cultura lusa predominava através de vários meios durante o processo colonial e tentava se manter também depois da independência. Esta tese visa abordar, a partir da literatura, da imprensa, das artes e da mídia, como os brasileiros constroem a imagem do português colonizador e imigrante. Sendo assim, a literatura e a imprensa escrita podem ser consideradas os primeiros meios onde foram construídas e fixadas essas imagens, bem como os registros consulares e da justiça. Obviamente, também a historiografia nacional brasileira foi importante para construir um discurso legítimo na construção da identidade brasileira. Por esse motivo, será realizado neste capítulo um recorrido por obras literárias e pela imprensa brasileira de forma a observar a construção de tipos e situações em que aparecem os imigrantes portugueses e suas relações com a comunidade local. Os primeiros registros ocorrem a partir do século XVII, feitos por autores portugueses que moravam no Brasil. O primeiro poema que se referia ao país foi incluído no *Naufração que passou Jorge Dalbuquerque Coelho, capitão, e governador de Pernambuco* (Lisboa, 1601), uma narrativa de naufrágio que chamava a atenção para o Brasil. Intitulado *Prosopopea*, o poema foi escrito por Bento Teixeira Pinto, português que imigrou para Pernambuco em 1580. “Exceto uma descrição de um recife de Pernambuco, há pouco mais neste poema que seja inerentemente brasileiro. Nesta passagem do recife ele manifesta certa afeição pela nova terra” (Vieira,

1991: 45). Teixeira teve uma grande influência no nascimento da literatura na colônia e *Prosopopea* é uma cópia na métrica, rima e linguagem de Camões, considerado o modelo ideal. Em prosa, o primeiro trabalho foi *História do Brasil*, escrito pelo Franciscano Frei Vicente de Salvador, que apresentava sentimentos pouco expressos nessa época. “Para além do seu mérito histórico, o trabalho é curioso pelo tom pejorativo como apresenta os portugueses” (Vieira, 1991: 47). A crítica principal consistia na aglomeração dos portugueses na costa enquanto ninguém habitava o interior, sendo evidente nesses registros o ressentimento, entre brasileiros de nascença, em relação aos portugueses e à colonização portuguesa.

No século XVII, com o desenvolvimento da economia, cresce a agitação na colônia e a consciência social brasileira. A descoberta de ouro, o comércio de açúcar e a povoação do interior, aprofunda o fosso entre brasileiros, descendentes de portugueses nascidos na colônia, e os portugueses chegados do reino, normalmente investidos de poderes administrativos e protegidos pela legislação. Nesse período, aparece na literatura um indício do que se podia chamar de nativismo. “Ao contrário do nacionalismo, que implica devoção à unidade nacional, nativismo é simplesmente a preferência pelos elementos inerentes dum país. Em literatura, nativismo é geralmente expresso pela enumeração das qualidades excepcionais e admiráveis dum país” (Vieira, 1991: 48). Esse movimento pode ser percebido através da poesia satírica, predominante na época. Um dos representantes desse estilo foi Gregório de Matos Guerra (1633-1696), conhecido também como *Boca do Inferno*. De caráter forte e sempre crítico, ironizava tanto os portugueses como também os seus compatriotas. Como viveu nos dois países, Gregório de Matos, expressou na sua obra a multiplicidade e a qualidade de relações entre portugueses e os designados “brasileiros”.

Gregório moteja aqueles senhores de engenho que, já mestiçados de português e tupi, presumiam igualar-se em prosápia com a velha nobreza branca que formaria o “antigo estado” da Bahia. E é com olhos de saudade e culpa que o poeta vê o novo mercador lusitano e os associados desta na Colônia ávidos de lucro e interessados em trocar por ninharias o ouro doce das moendas (BOSI, 1994: 38)

O escritor se debruçava principalmente na crítica aos exilados portugueses, muitas vezes criminosos, que chegavam ao Brasil em busca de fortuna. Nos seus versos é possível identificar os interesses dos nativos, claramente opostos aos dos portugueses, e o crescente sentimento de orgulho dos brasileiros pela sua terra.

Precursor dos ufanistas no século XVIII, Rocha Pita também foi representante da literatura que surgia no Brasil. Em *História da América Portuguesa*, publicado em Lisboa em

1730, descreve com orgulho um Brasil pertencente apenas aos brasileiros. Apesar da importância histórica, escritores como ele pouco contribuíram para a literatura. Vieira (1991) atribui o enriquecimento das letras no Brasil a um grupo de poetas surgidos em Minas Gerais, na segunda metade do século XVIII, e que tinham um tom de oposição aos colonizadores. José Basílio da Gama, com *O Uruguay*, José da Santa Rita Durão, com *Caramuru*, e Cláudio Manuel da Costa, com *Villa Rica*, mostravam através da poesia épica reflexos de acontecimentos históricos muito patrióticos. Não eram odes contra os colonizadores, mas deixavam transparecer certo orgulho da nova terra ainda que todos esses escritores tivessem fortes ligações com Portugal.

Ao avaliar esta literatura a caminho dos fins do século XVIII, podemos dizer seguramente que o conceito do Brasil como nação politicamente independente não se tinha ainda totalmente materializado, pois as revoltas limitavam-se a um pequeno grupo de homens. Todavia, dado o seu estado econômico e o rígido controle português, é evidente que os ressentimentos contra portugueses aliados ao reconhecimento de seu próprio despertar, tornavam o Brasil mais consciente de si mesmo como um país. A literatura originária de Minas foi um passo em frente ao caminho do nacionalismo, um movimento que ganharia impulso e finalmente desabrocharia com a independência e a liberdade expressa pelos românticos brasileiros (VIEIRA, 1991: 63).

A partir do final do século XVIII, uma corrente nacionalista aparece com mais intensidade na literatura brasileira com o movimento do Romantismo, que tinha como foco escrever sobre coisas locais (Cândido, 2002). Com a transferência da Família Real e a fundação da Imprensa Régia, era possível imprimir livros no Brasil sem a autorização prévia de Portugal. Este fato deu início ao desenvolvimento da literatura e também a um sentimento de nacionalidade, uma das principais características do período romântico, negando, muitas vezes, as heranças estrangeiras.

Na política, como na literatura, a tendência para condenar e desprezar a influência estrangeira atirou-se logo ao elemento português, sobretudo com a participação dos brasileiros que desejavam contribuir para o ambiente antiportuguês que se registrava depois de 1822. A partir dessa data, a história e a literatura brasileira revelam uma lusofobia crescente (VIEIRA, 1991:103).

Essa liberdade fez com que os intelectuais patriotas buscassem um modelo que conseguisse representar a natureza na nova nação e sua “brasilidade”, ou seja, os primeiros indícios da tentativa de se delinear quem era o povo brasileiro e sua identidade.

4.1 A Independência do Brasil e a busca pela individualidade do brasileiro

A partir do século XVII crescia a necessidade de se definir o discurso de uma identidade nacional, fortalecida antes da independência com a chegada da corte ao Rio de Janeiro, em 1808. Tratar dessa questão foi tarefa importante no novo estado imperial. Mas isso não significava apenas distinguir fronteiras entre “portugueses” e “brasileiros” e sim delinear um campo de características que pudesse distinguir o brasileiro do português.

E neste contexto tornava-se necessário definir, ao nível do discurso, um papel para Portugal, os portugueses, e a própria casa de Bragança: equacionar, por outras palavras, os elementos de continuidade e mudança que se desejava constituíssem o ponto de partida para a elaboração de um discurso de identidade nacional (Rowland, 2001: 164).

Na tentativa de valorizar a cultura portuguesa após a independência, buscou-se alinhar o discurso de forma a evidenciar a importância da casa de Bragança na organização do estado imperial e de projetar a ideia de que se havia construído uma civilização nos trópicos.

Para Rowland (2000), houve níveis muito diversos na eclosão de um sentimento e de uma identidade nacional. Baseavam-se na definição dos sentidos da Independência em termos de continuidade e/ou ruptura nas relações entre os dois países. No que diz respeito à ruptura, os argumentos se baseavam nos conflitos gerados pelo descontentamento dos “brasileiros” em relação aos portugueses, que já evocavam um sentimento nacionalista e eram contrariados pelo poder colonizador. Já o discurso da continuidade se baseava no fato da Independência ter sido proclamada por um membro da corte e também porque todas as instituições do país foram instauradas no Estado colonial, ou seja, através da implantação de um sistema proveniente da civilização europeia.

O processo de legitimação da Independência decorria em paralelo com a necessidade de elaborar um discurso de identidade nacional.

Isso exigia mais que a simples demarcação das fronteiras entre “brasileiros” e “portugueses”: era preciso delinear, no espaço do antigo império português, os contornos de um campo de diferenças em relação ao qual o Brasil pudesse estabelecer e reivindicar uma identidade própria. Era preciso definir, ao nível do discurso, um papel para Portugal, os portugueses e a própria Casa de Bragança, equacionando os elementos de continuidade e mudança que se desejava pudessem vir a constituir o ponto de partida para a elaboração de um discurso identitário nacional (Rowland, 2000: 11).

Com a emancipação política, algumas medidas para controlar a entrada de estrangeiros foram definidas, como a exigência em 1824 de cartas de seguro assinadas pelos Cônsules de forma a registrar as entradas e evitar, por exemplo, a viagem de menores enviados pelos pais aos negociantes cariocas. Era difícil a distinção entre “brasileiros” e

“portugueses” já que alguns nascidos no Brasil se diziam portugueses e alguns nascidos em Portugal, com a emancipação política, se diziam brasileiros. Segundo Ribeiro (2010), até o começo de 1822, nascer no Brasil significava “ser português”, já que o nascimento havia ocorrido dentro da nação portuguesa. “Brasileiros” eram chamados os “portugueses da Europa” que compartilhavam os interesses nacionais e que moravam no Brasil. Eram os “bons portugueses”. A luta era mais contra o absolutismo do que propriamente contra os portugueses, mas estes eram sempre chamados de “absolutistas”. A disputa girava ao redor da Causa do Brasil, que foi também luta de portugueses de nascença, mas que se consideravam brasileiros, e defendia a emancipação em relação à corte e aos portugueses considerados os responsáveis pelos males no país. Essa foi a bandeira defendida e entoada pelas ruas do Rio de Janeiro em diversas oportunidades. A solução para uma primeira distinção surge em 1827 quando um decreto definia que todo aquele naturalizado português antes da Independência, se tivesse aderido e jurado à Constituição, se tornaria brasileiro (Ribeiro, 2010). Mais tarde, em 1832, depois de uma série de revoltas populares e da lei que abolia o tráfico de escravos, uma lei específica normatiza a questão da naturalização. Ainda assim, as fronteiras entre Brasil e Portugal continuavam voláteis e a confusão entre “brasileiros” e “portugueses” continuava. A questão de definição entre essas nacionalidades seria o primeiro passo para se delinear uma identidade própria no Brasil. Mas enquanto isso não pudesse ser resolvido, muitas revoltas e conflitos eclodiram. A personificação dessa problemática era o próprio Imperador, acusado de não ter se tornado verdadeiramente brasileiro.

Para amenizar a imagem de Portugal e dos portugueses um grandioso “projeto nacional” foi colocado em prática. De forma a valorizar a história do país foi criado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838, espaço onde se pensava o Brasil, legitimado pela elite imperial. O objetivo era delinear, histórica e geograficamente a nação, através de seus aspectos físicos e sociais. Era uma forma de sistematizar e entender com mais amplitude o domínio do colonizador, como sugere Anderson (2008), de forma a demarcar a natureza dos indivíduos governados por eles e a geografia do território, bem como construir marcos de legitimação do passado. O Instituto fazia parte de uma gama de importantes instituições de poder que, inventadas ainda antes do século XIX, mudaram a forma e função das zonas colonizadas quando estas entraram na era da reprodução mecânica: Censo, Mapa e Museu. Estes elementos moldaram a forma como o Estado colonial imaginava seu domínio.

Ligados a esse projeto estão dois intelectuais que passam a pensar a história do

Brasil: Karl Philipp von Martius e Francisco Adolfo de Varnhagen. Vencedor do prêmio para o trabalho que melhor plano tivesse sobre a elaboração da história do Brasil, promovido em 1847, o alemão von Martius considerava a história do país como resultante da contribuição de três “raças”: europeia, africana e indígena. A identidade do país estaria assegurada se a história mostrasse essa mescla com destaque para os colonizadores europeus, em especial os portugueses. Além disso, as diferentes realidades de cada região do país também constavam da reflexão do autor, valorizando a cultura nacional como síntese das culturas locais. O texto valoriza também a contribuição indígena, de forma que seus ensinamentos deveriam constituir parte da história nacional. Essa teoria desempenhou por muito tempo um papel de mito fundador da nação brasileira, na tentativa de definir a importância de cada uma das “raças” e sua fusão para a formação desse povo. A proposta de von Martius era, portanto, uma solução ao dilema da identidade brasileira. Francisco Adolfo de Varnhagen deu corpo às formulações e planificações de von Martius e passou a ser conhecido como “o pai da história brasileira”. A sua obra *História Geral do Brasil* tem o mesmo caráter político sugerido por von Martius, da história como um meio de transmissão de um conjunto articulado e único de interpretações do passado, de forma a tornar-se a base do presente e do futuro. O discurso utilizado na obra era uma forma de fazer com que a elite dominante no país se reconhecesse. Desta forma, os indígenas eram considerados como indivíduos de outra natureza, ruínas de povos. Segundo Varnhagen, o futuro do país não poderia ter sua história baseada no passado com raiz indígena e sim no passado construído pela vinda do colonizador. Mas ainda assim, os indígenas eram considerados como parte inevitável da formação da nação devido ao seu conhecimento, diferente do elemento negro, visto como um erro histórico. O escravo era, portanto, transformado em paisagem, como algo proveniente do meio natural sobre os quais o homem branco tinha domínio. Aliás, a superioridade do homem branco é reforçada pela obra que o municia de poder para impor suas formas de vida em sociedade. O autor pretendia, portanto, definir a suposta identidade cultural baseado em pontos comuns e na essência da nação que se formava.

A visão de mundo passada por esses intelectuais tinha claramente influência do regime monárquico e era antirrepublicano. A identidade que se constrói tem base no olhar e na lógica do colonizador europeu e português. Ainda assim, são de suma importância para compreender a construção da história e da identidade brasileira, principalmente no que diz respeito às questões de miscigenação ou mestiçagem. Para Parker (2009), a ênfase na mistura

das três raças (o índio, o português e o africano) como ponto chave da história do Brasil fez com que a questão da sexualidade fosse entendida como principal mecanismo da mistura racial, assumindo uma grande importância no pensamento moderno do país. Essa questão tornou-se primordial no entendimento que os próprios brasileiros têm de si mesmos e de sua história, incluindo seus mitos de origem (Parker, 2009).

A consolidação de uma literatura nacional também possibilitou a identificação de uma realidade própria que era retratada de forma endógena. A narrativa ficcional em prosa auxiliava nessa tarefa já que expunha de forma mais acessível a realidade, com o uso da verossimilhança, aproximando o texto da experiência pessoal do escritor. Mostrou-se atraente a descrição de costumes e da vida diária, lugares e pessoas comuns à experiência corriqueira da vida em sociedade. Desta forma, muitos personagens portugueses, que faziam parte daquela realidade, eram inseridos na literatura local. Exemplo disso é Gonçalves de Magalhães (1811-1882), que escreveu o famoso artigo sobre a história da literatura brasileira em *Nitheroy: revista brasileira*, considerado como Manifesto Romântico. Os comentários sobre Portugal registrados no documento exaltam atitudes nacionalistas e sentimentos antiportugueses. Entre os motivos para tal lusofobia, estariam as condições precárias vividas no Brasil em decorrência da colonização portuguesa, causadora de subdesenvolvimento do país. Para sanar essa problemática, durante esse período foram incentivadas pesquisas históricas e literárias que tentassem demonstrar a herança portuguesa na história brasileira através de obras e documentos do período colonial, provando dessa forma que a identidade nacional fora construída com base no legado português.

Porém, iniciativas como essa não foram suficientes para evitar os conflitos contra imigrantes que, durante todo o século XIX, aconteciam por todo país. João José Reis²⁴ (1993 *apud* Barbosa, 2003) já escrevia, em 1830, sobre um sentimento antiportuguês que se difundia pela Bahia. Por exemplo, de acordo com Barbosa (2003), em 1834, na pequena cidade de Arraial do Pilar, em Mato Grosso, brasileiros atacaram portugueses, suspeitos de estocar armas para restaurar o domínio sobre o Brasil. No conflito morreram trinta portugueses e dois brasileiros. Na mesma década, houve conflitos no Pará onde mais de mil imigrantes ligados à exportação para Portugal tiveram que sair da região. A Balaiada, entre 1838 e 1839, revolta acontecida no Maranhão, foi dirigida principalmente contra os comerciantes portugueses. Nos anos de 1840, tumultos contra portugueses foram registrados em Pernambuco e Rio de

²⁴ João José Reis. *Slave Rebellion in Brazil* (1993: 23), Baltimore.

Janeiro, nos quais os portugueses eram responsabilizados pelas dificuldades econômicas da população. A abdicação de D. Pedro, em 1831, também terá contribuído para realçar o antilusitanismo, de acordo com Ribeiro (1994), culminando na independência, quando manifestações eram realizadas ao som do grito de “mata galego!²⁵”.

Em 1848, período que estourou a revolução praieira, foi feita uma representação à Assembléia Legislativa de Pernambuco, solicitando providências contra a influência estrangeira, isto é, maioritariamente portuguesa. Estes estrangeiros eram acusados de dominarem o comércio e se apropriado da indústria brasileira (Ribeiro, 1994: 632).

Um gênero literário utilizado, neste período, para manifestar as desavenças foi a sátira, que tornava público certos desconfortos sociais, de um e outro lado do Atlântico. Eça de Queiroz usou desse gênero para atacar D. Pedro II e acabou por provocar a ira de muitos brasileiros, especialmente no Recife, onde já existia um sentimento antilusitano bastante enraizado. Em 1872 escreveu no periódico português *Farpas*, que era vendido e fazia muito sucesso no Brasil, um ensaio descrevendo o português retornado do Brasil, chamado em Portugal de “brasileiro”, de forma insultuosa, deixando evidente ser de mau gosto associar-se a estes indivíduos. Quando se chamava alguém “brasileiro” era como se o insultasse, tamanho o sentido pejorativo que a palavra adquiriu. Quando chegou ao Brasil, o periódico causou revolta e, para externá-la, foi criada pelo jornalista brasileiro José Soares Pinto Correia a revista *Os Farpões*, que tinha intenção de retrucar os ultrajes feitos por Eça. “A respeito dos portugueses, Os Farpões replicou à letra, salientando a estupidez dos portugueses e as suas rudes maneiras. Essas observações eram sem dúvida fundamentadas naqueles portugueses, “burgueses incultos”, que estavam arranjando fortuna no Brasil” (Vieira, 1991:89). Tais polêmicas criaram um clima de desconforto em Pernambuco, onde brasileiros e portugueses viviam um clima de conflito. A população local se opunha aos lusitanos veementemente devido à monopolização do comércio e exploração dos brasileiros natos. Com os comentários de Eça, a revolta tomou ainda mais corpo.

Em julho de 1872, o espírito nacionalista dos residentes de Goiana veio à tona, resultando na pilhagem de lojas portuguesas a agressões físicas aos seus proprietários. Os familiares insultos, *galego* e *marinheiro*, podiam ouvir-se na tensa atmosfera da cidade. A agitação continuou por vários dias, até uma força de polícia do Recife ser chamada para restaurar a ordem na cidade (Vieira, 1991:89).

Segundo Vieira, a crônica de Eça pode ter sido o estopim para tais atitudes, mas certamente não seria a única causa. O próprio Eça escreveu sobre isso e atribuiu essas atitudes

²⁵ Os imigrantes provenientes da Galícia, na Espanha, residentes em Portugal, trabalhavam nas mesmas condições precárias e com baixos salários, tal qual faziam os portugueses no Rio de Janeiro. A alcunha “galego” foi trazida pelos próprios portugueses (Ribeiro, 1987)

ao inerente ódio que os brasileiros teriam dos portugueses. Apesar dessa polêmica, o autor era muito requisitado no Brasil e seus livros tonaram-se muitos populares no país. Os ensaios de Eça, bastante críticos também com a cena social portuguesa, serviram como modelo para a construção de personagens portugueses encontrados nos romances brasileiros. Muitos autores baseavam-se nas figuras e comentários pejorativos que reforçavam a mitologia antiportuguesa. “A sua crítica da sociedade portuguesa no romance respondia bem ao antiportuguesismo brasileiro. Este fator era uma das indicações da continuidade do ressentimento contra Portugal” (Vieira, 1991:109).

No que diz respeito à literatura escrita no Brasil, um importante autor que deixou em suas obras vestígios das conturbadas relações entre brasileiros e portugueses foi José de Alencar, escritor romântico que contrastava o mundo indígena com a colonização e chegada de forasteiros ao país. *O Guarany* (1857), apresenta o fidalgo português, D. Antônio Mariz, que vive com sua família nas margens do rio Paquequer, afluente do Rio Paraíba, no norte do país. Sua casa é construída como um castelo medieval. O herói da trama é Peri, índio que salvou Ceci, a filha do fidalgo, da morte e que, com isso, conquistou a gratidão da família portuguesa. Quando o filho de D. Antônio mata uma índia aimoré por acidente, inicia-se uma guerra onde o Peri mostra sua coragem e sentimentos nobres. “Assim, coloca-se o selvagem num nível superior ao do homem civilizado da Europa. Contrastando o indígena com o fidalgo, o autor permite-se o luxo de expor os valores do Novo Mundo diante dos do Velho Mundo” (Vieira, 1991:103). A bravura do povo brasileiro também esteve presente em outras obras de José de Alencar, como *A Guerra dos Mascates* (1873-1874), na qual fica evidente sua lusofobia construindo personagens portugueses arrogantes e ávidos por conquistar o poder político. Reflete-se nesse romance a imagem pejorativa dos comerciantes portugueses durante a fundação da cidade do Recife. Aparece no texto a expressão “santa terrinha” bastante usada até hoje para escarnecer os imigrantes e seus passados humildes, segundo Vieira (1991). Alencar buscava a originalidade e repudiava a inspiração na tradição lusa. Apesar do nacionalismo e do uso do vocabulário indígena, o autor não rejeitava completamente a herança cultural portuguesa, mas, contraditoriamente, recusava-se a aceitar a europeização do Brasil.

Ainda no século XIX, outra obra explora por meio de situações cômicas os costumes da sociedade portuguesa no Rio de Janeiro, quando vivia lá a Família Real. Em *Memória de um Sargento de Milícias* (1854-55), de Manuel Antônio de Almeida, todos os personagens

são estereótipos e alguns mostrados de forma pejorativa, com apelidos segundo seus defeitos que são, em geral, a obsessão pelo dinheiro.

As *Memórias* nos dão, na verdade, um corte sincrônico da vida familiar brasileira nos meios urbanos em uma fase em que já se esboçava uma estrutura não mais puramente colonial, mas ainda longe do quadro industrial-burguês. E, como o autor conviveu de fato com o povo, o espelhamento foi distorcido apenas pelo ângulo da comicidade. Que é, de longa data, o viés pelo qual o artista vê o típico, e sobretudo o típico popular (Bosi, 1994:134).

O mesmo clichê lusofóbico aparecia na imprensa dos anos que antecediam ao final do Império, como se pode observar nas declarações de Raul Pompeia. Em 1881, no jornal brasileiro *Bohemia*, Pompeia publicou uma gravura que interpretava o grito da independência. Nela, um indígena dava um pontapé em um homem branco expulsando-o do país com as legendas: “Se ficas, Brasileiro. Se estrangeiro, vai-te”. O desenho mostrava que a exploração pelos portugueses continuava mesmo tendo sido expulsos em 1822 e que novos imigrantes chegavam por conta de boatos de enriquecimento fácil.

No mesmo ano em que a gravura era difundida, Aluísio de Azevedo (1857-1913), representante do romance naturalista, publicava *O Mulato*. Ele foi o escritor que mais se utilizou de personagens portugueses, ainda que os escritores nacionalistas os tivessem usado com alguma frequência entre 1870 e 1880. Em *O Mulato*, Azevedo tratou da questão racista tendo como cenário a cidade de São Luiz do Maranhão, um dos últimos locais onde predominava o domínio português. A narrativa expõe o português barrigudo, sugerindo que todos os imigrantes dessa nacionalidade são obesos, por “comerem demasiado”, uma metáfora ao fato de apoderarem-se dos meios e recursos dos “outros”. Também são vistos como pessoas pretensiosas, antipáticas e vorazes, que despertam a inveja dos brasileiros pela ambição que possuem e pelo sucesso financeiro.

Esta descrição desfavorável e estereotipada tem ligação com a já mencionada tradição popular e anedótica da piada brasileira, que escarnece o português acusando a raça lusa de ter características inerentes de venalidade, chauvinismo, intolerância racial, sensualidade e mercenarismo. É com esta encenação social que a narrativa explica o ressentimento e os malentendidos quotidianos entre portugueses e brasileiros (Vieira, 1991:111).

Segundo Vieira, é preciso interpretar essa imagem do povo português como um mito, exemplo de um preconceito cultural. Na leitura de Azevedo, o papel dos portugueses é mais social e mítico do que individual, representam tipos sociais em meio a uma cultura do Novo Mundo.

A convivência entre os nativos e os estrangeiros, a influência dos portugueses na

sociedade local e seus costumes também é visível em *O Cortiço* (1890). No romance está presente o estereótipo do português sovina que enriquece e explora os inquilinos e se relaciona com as mulatas. Ele começa como dono de uma venda e torna-se proprietário de todo o cortiço. Para conseguir a ascensão social que pretendia ao casar-se com a vizinha rica, deixou sua amante, a ex-escrava Bertoleza, levando-a ao suicídio. O autor mostrava os problemas morais e sociais do país, com destaque para a injustiça e a corrupção.

Destes assuntos gerais, vão surgir imagens, símbolos e metáforas bastante pejorativos, classificando o português sobretudo como um ser cobiçoso, interesseiro e pronto para usufruir de tudo o que encontra pela sua frente. Os mitos populares de colonizador sensual, rapinante e rude que se encontram na história e nas obras anteriores, vão de novo reaparecer nos romances de Aluísio Azevedo (Vieira, 1991:110).

Em *O Cortiço*, Azevedo retrata três tipos de portugueses: o humilde, que acabara de chegar; o avaro *galego* e o negociante-comendador que mora em um sobrado fora do cortiço.

Neste romance os portugueses são as vítimas e também os corruptos. As mesmas imagens estereotipadas surgem evocando seres que são nédios, cobiçosos, sem escrúpulos, ambiciosos, sentimentais, sensuais e, até, cornudos. São estes portugueses que dirigem o fio narrativo. Embora estereotipados, existem empolgantes e bem descritos personagens, como Jerônimo, o imigrante que se apaixona pela vibrante mulata brasileira, Rita Baiana. Desenrola-se aqui o tratamento simbólico e popular do português aventureiro seduzido pelo clima tropical do Brasil (Vieira, 1991:115).

Jerônimo chega ao Brasil como retrato fiel da “raça” branca: gosto pelo trabalho, persistência e força. Sua aspiração é ser bem-sucedida. Mas quando encontra a mulata Rita Baiana ele se “aclimata” ao Brasil, se “abrasileira”, tornando-se preguiçoso, desorganizado, sem espírito de sobrevivência. Outro português que aparece no romance é João Romão, que também reflete as qualidades do homem branco, mas que não se deixa seduzir. No desfecho da história, Romão ascende socialmente na medida em que se distancia da “raça” negra (deixa a mulata Bertoleza) e Jerônimo, abrasileirado, não consegue obter êxito na vida como gostaria no princípio.

Ao se retirar do mestiço as qualidades da racionalidade, os intelectuais do século XIX estão negando, naquele momento histórico, as possibilidades de desenvolvimento real do capitalismo no Brasil. Ou melhor, eles têm dúvidas em relação a esse desenvolvimento, pois a identidade forjada é ambígua, reunindo pontos positivos e negativos das raças que se cruzam (Ortiz, 2006: 39).

Da mesma forma que em *Mulato*, aqui o personagem português explorador está em diversos pontos da obra e é visto também como o “português da anedota”, que é “um tipo avarento, com noções precárias de higiene, pouco inteligente, explorador, e que tem por hábito, devido a uma prática comum decorrente do calor, de vestir camisolas interiores

decotadas e calças “tamancos” (PAULO, 2000: 150).

O romance *O Cortiço* é um exemplo de como o problema da habitação no Rio de Janeiro se refletia nas relações entre imigrantes e brasileiros. Já havia um grande número de nativos em péssimas condições de moradia e a eles somavam-se os estrangeiros. As habitações coletivas eram a única alternativa. De acordo com Ribeiro (1994), os proprietários cobravam o que queriam já que havia excesso de gente e pouca moradia. Segundo levantamento de Lobo (2001), em 1895, dos 156 cortiços do distrito de São José, no Rio, 87 pertenciam a portugueses. Além disso, nenhuma lei regulava os contratos. Somente em 1921, entrou em discussão na Câmara Federal uma lei do inquilinato.

Até a aprovação da dita lei, e mesmo depois, o problema da habitação constituía um dos episódios da “guerra” contra os portugueses na cidade. Eram acusados de aumentarem os preços a seu bel-prazer e, com isto, piorarem a qualidade de vida dos cariocas. Talvez no mesmo ritmo dos aumentos de aluguel crescessem os sentimentos antilusitanos (Ribeiro, 1994: 639).

Essa imagem pejorativa evidente na literatura foi percebida também nas manifestações antiportugueses no final do século XIX, no Rio de Janeiro e outras cidades, como forma de protesto contra a dominação dos lusitanos no comércio de alimentos e de habitação popular. As tensões tinham origem, portanto, na concorrência entre portugueses e brasileiros, na dinâmica do mercado de trabalho. Na época, o imigrante fazia o que os naturais do país não se habilitavam a fazer nas condições que se impunham. Além disso, muitos empregados de portugueses eram mandados vir diretamente de Portugal. Para Rowland (2001:161), “a hostilidade em relação aos portugueses seria expressão da resistência desses setores à imposição da lógica do trabalho assalariado após a abolição da escravatura em 1888”. O estereótipo do português ficava então marcado de duas formas: o comerciante rico e explorador e o “burro de carga” que praticava uma concorrência desleal com o brasileiro.

Com o fim da escravidão no país, as relações ficaram ainda mais problemáticas. O Rio de Janeiro, que contava com uma grande imigração portuguesa, era como uma cidade africana reunindo a maior concentração urbana de escravos do Novo Mundo (Alencastro, 1998). Com a chegada de estrangeiros, muitas das funções ocupadas pelos escravos foram transferidas. Com meios menos rústicos, os imigrantes conseguem otimizar o trabalho e geram revolta entre os escravos e seus proprietários. A chegada de proletários estrangeiros fez com que se diminuísse o emprego de cativos no meio urbano. Tanto que entre 1849 e 1872, o número de escravos caiu pela metade enquanto a população livre dobrou (Alencastro: 1998). “Essa reviravolta racial e social é particularmente nítida no seio da população masculina:

nesse mesmo período 62% dos escravos homens desaparecem – por falecimento, alforria ou venda para o exterior do município -, enquanto a população masculina portuguesa aumenta em 113,3%” (Alencastro, 1998: 41).

4.2 Instauração da República e o reforço da imprensa ao sentimento antilusitano

Alguns autores consideram a implantação da República, em 15 de novembro de 1889, como um evento que reforçou os sentimentos nacionalistas, o que teria ampliado a chamada lusofobia. Marcas dessa hostilidade podem ser encontradas na célebre caricatura feita por Raul Pompeia, em 1893, chamada *Brasil entre dois ladrões*,

na qual o português é representado a partir da visão estereotipada do português, um homem pequeno, gordo e novo-rico, de sandálias de trabalho, vestes aparatosas e chapéu grande, incorporando uma visão predominante, especialmente no seio do movimento nacionalista brasileiro (Maia, 2009:164).

Na ilustração, que imita uma cena do calvário, existem três figuras pregadas nas cruzes. A figura do português, anteriormente descrita, é a mais detalhada. Ao centro está o Brasil, representada de forma jovem e pura, sacrificado por uma imprensa neutra. O terceiro personagem é John Bull, representando a dominação inglesa.

Para Ribeiro (2010), os portugueses foram uma espécie de “bode expiatório” para a consolidação do novo regime. “A República, para ser confiável, deveria ser capaz de proporcionar aos novos cidadãos paz, tranquilidade, harmonia, bem-estar, progresso, enfim, foros de civilização” (2010: 52). Mas isso não era tarefa fácil naquela altura com os problemas econômicos e sociais da época. Por isso, construía-se um discurso do elemento português como um responsável pelos problemas enfrentados pelo país. Tanto na literatura quanto na imprensa, os personagens portugueses serviram para compor e reforçar algumas teses sociopolíticas, acabando por ter apenas essa função, e esquecendo-se da verossimilhança e do desenvolvimento dos personagens. Entretanto, segundo Vieira (2001), em *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, isso é feito de forma sutil e sugestiva, ainda que os portugueses fossem retratados como corruptos e exploradores. Além de tratar do racismo, a narrativa inclui a lusofobia.

Neste romance, atrevido sobre o amor homossexual do marinheiro negro Amaro pelo lourinho Aleixo, o romancista incide sobre o racismo fervente da época como

elemento contributivo para a condenação deste amor. Mas ao lado do racismo temos o papel da lusofobia, outro elemento social destinando a vida do Bom-Crioulo. O romance é um *tour-de force* de alegoria refinado, onde as camadas sociais bem hipócritas são retratadas para exemplificar o abuso perverso de que eram vítimas os negros na sociedade (Vieira, 2001: 117).

Em um cenário de desvalorização do negro, a figura do imigrante português desempenha um papel importante, uma vez que são eles que promovem, ainda que indiretamente, o tratamento hostil em relação aos negros. Como observa Vieira, um ano antes da publicação do livro é que os sentimentos antiportugueses atingem o ápice e culminam em um dos fatos mais relevantes da história da relação entre os dois países: a interrupção das relações diplomáticas.

A história conta-nos que houve uma revolta naval na Baía da Guanabara onde duas canhoieiras portuguesas deram asilo aos revolucionários brasileiros. Este acontecimento resultou numa interrupção das relações diplomáticas entre Portugal e o Brasil que durou de 13 de Maio de 1894 até 16 de Março de 1895, contribuindo assim para aumentar ainda mais a hostilidade contra a comunidade portuguesa do Brasil (Vieira, 2001: 117).

O momento era delicado devido ao posicionamento da imprensa brasileira, que muitas vezes tratava com hostilidade os imigrantes portugueses. Jornais como *O Jacobino*, *O Nacional*, *A Bomba*, *O Estrangeiro* e *O Dia* refletiam o sentimento antilusitano. A grande imprensa também o fazia através de anedotas e piadas, e não só no Rio de Janeiro. O jornal paulistano “*O Correio Paulistano*”, de 1865, publicou uma carta na qual os aspectos fônicos do sotaque português são satirizados da mesma forma que na imprensa carioca

Recebi a bossa carrrta datada de hontem, e bourexponder tudo não exqueceu-me debauxe antex bauxe é quem exqueceuxe de nós; podex mandar o piqueno que eu aperto com helle afim de aprender vem, já estão respondidox doux periudo da boxa carta faltão doux [...] (*O Correio Paulistano*, 22/09/1865. In: Oliveira e Kewitz, 2002: 150).

Desta forma, percebe-se que as diferenças linguísticas acabam também por serem motivos de gozação e ironia ainda que sejam compreensíveis para os brasileiros da época. Esse tipo de zombaria acontecia, evidentemente, também com outros imigrantes, como os alemães, como mostra o trabalho de Silva (2012).

Significativo, o movimento jacobino tomou uma posição bastante agressiva em relação aos portugueses e difundia isso através dos jornais citados, especialmente em *O Jacobino* e *O Nacional*. Era formado por republicanos que tinham como missão proteger a recém-instaurada República e perpetuou-se nas décadas seguintes à proclamação. Os militantes eram provenientes da classe média que detestavam a monarquia e defendiam a modernidade e a civilização. Estudantes e pequenos comerciantes até funcionários públicos formavam o movimento, bem como professores e militares, que conseguiram adesão das

classes menos abastadas com o discurso radical antilusitano. Denunciavam os portugueses por enriquecer explorando os brasileiros e creditavam a eles todos os problemas pelos quais passava o Rio de Janeiro da época. Este grupo estava mais presente nesse estado e pretendiam proteção de setores importantes como a indústria e a agricultura.

A imagem que esses intelectuais jacobinos criaram do imigrante português estava próximo do que consideravam ser a barbárie. Eram brancos, avarentos, inescrupulosos nos negócios, permissivos moralmente, imundos, mentirosos, transmissores de doenças, estimuladores da prostituição, enfim, representavam o atraso e o imobilismo de que o Brasil tanto queria se afastar nesses primórdios da República (Triches, 2007:4).

Os jacobinos tinham como objetivo solidificar a imagem de Floriano Peixoto como herói da República e para isso exaltavam nele características completamente opostas aos traços da imigração portuguesa. Em 1893, Floriano teve sua imagem consolidada durante a Revolta Armada quando entregou ao Estado português seu passaporte e rompeu relações com Portugal. Os jacobinos alegavam o financiamento da Revolta pela colônia portuguesa contra a República no Rio de Janeiro. A revolta do povo tomou as ruas e muitos portugueses foram perseguidos de forma violenta com incêndios em lojas e apedrejamento.

Era também através da imprensa carioca de fins do século XIX e início do XX que se combatia a presença maciça dos portugueses no Brasil, sendo que alguns jornais chegaram a fazer verdadeira campanha a favor da expulsão desses imigrantes, considerados elementos perniciosos ao desenvolvimento da nação. Junto com outras formas de linguagem, como a caricatura, a música popular brasileira, o teatro de revista e as típicas piadas de portugueses, a imprensa carioca contribuiu para confirmar e perpetuar a imagem do português como um ser ignorante, porco, barrigudo, desonesto, ganancioso, imoral, explorador – tanto em termos econômicos quanto políticos –, entre outras infinitas caracterizações que se juntaram na consolidação de seu estereótipo (Triches, 2007:4).

Raul Pompéia, que já havia se posicionado contra os portugueses em oportunidades anteriores, como numa crônica do *Jornal do Comércio* de 1892 na qual classificava os moradores cariocas entre bons e maus, sendo os últimos representados pelos portugueses considerados monarquistas, passa a ser um importante representante do movimento.

O jornal *O Jacobino*, lançado em setembro de 1894, teve o apoio do Marechal Floriano Peixoto e acusava a imprensa carioca de receber recursos de comerciantes portugueses. A imagem do português passada pelo jornal era de pessoas rudes e trabalhadoras, mas burros, e que ganhavam de dinheiro de forma ilícita com a exploração dos brasileiros. O jornal também publicava piadas que estereotipavam a imigração portuguesa e pedia medidas contra estes, como a exclusão do serviço público e a confiscação de bens, responsabilizando-os pela escravidão no país, pelo câmbio baixo e até pela prostituição no Rio de Janeiro.

A análise do elemento português dava-se através de três pessoas: o outro (português), o nós (jacobinos) e o eles (brasileiros). Os dois últimos confundiam-se. “O papel desempenhado pelo “nós” deveria ter ênfase na atuação política de modo a evitar a exploração em geral, fosse pela política ou econômica. Já o “eles” não tinha atuação” (Ribeiro, 2000: 72). Os jacobinos diziam sofrer com as ações dos portugueses e suas associações tanto quanto a população já que atribuíam à precária situação econômica e social a esses imigrantes.

A Revolta de Canudos (1896-1899) também incentivou o movimento jacobino e culminou com a tentativa de assassinato do presidente Prudente de Moraes, em 1897, e a morte do ministro Guerra. Esse fato deu margem para que o governo pudesse reprimir o movimento. Durante este ano e o anterior, a imigração portuguesa havia crescido, o que agravava ainda mais os conflitos. Porém, a estabilização econômica e a derrota dos jacobinos ajudaram a manter a ordem pública. Ainda assim, as conflagrações continuaram até a década de 30, principalmente devido à ocupação de empregos nas fábricas e lojas por parte dos portugueses e também pela recusa de pagamento de serviços como aluguel e refeições pelos brasileiros aos imigrantes. “Quase sempre os portugueses exaltavam, nos seus depoimentos, o caráter ordeiro e trabalhador dos patricios, em face da vagabundagem dos brasileiros” (Lobo, 2001: 30).

De forma a responder ao movimento jacobino, o escritor Carlos Malheiro Dias refletiu em *A Mulata*, de 1896, o ressentimento dos portugueses pela forma com que eram tratados pela sociedade brasileira. Na obra, o autor mostra um Brasil miserável através do retrato de uma mulata sensual que corrompe os homens, no qual a sociedade é vista de forma nefasta e imoral. Segundo Vieira (1991) essa visão desesperançosa do Brasil é injusta e evoca mais o movimento literário da época do que a realidade social vivida no país. Mais tarde, Dias utilizou-se dessas experiências do período jacobino para tentar reatar os laços entre os dois países, por meio de uma bibliografia histórica, e não ficcional, onde defendeu e propagou a união luso-brasileira.

Mesmo em meio aos enfrentamentos surgiram também outros intelectuais e políticos favoráveis ao lusitanismo dos dois lados do Atlântico.

Mal-entendido pela grande maioria dos intelectuais da sua época, o emigrante português no Brasil – ‘brasileiro’ em Portugal e ‘portuga’ no Brasil – foi, no entanto, sem o saber, uma das figuras mais importantes para a dinamização econômica, social, política, cultural e educativa das suas terras de origem, como temos vindo a defender nos estudos que já publicamos sobre estas questões (Maia, 2009: 165).

No Brasil, o jornalista Paulo Barreto, que usava o pseudônimo João do Rio,

demonstrou bastante interesse de aproximar os dois países. Em Portugal, essa política da boa vizinhança resultou na revista *Atlântida*, fundada em 1915 em Lisboa encabeçada pelo escritor português João de Barros. Durante os cinco anos de existência, a publicação possibilitou também o intercâmbio entre escritores dos dois países, como forma de fazê-los conhecer de perto a realidade da qual ouviam falar. O poeta brasileiro Olavo Bilac, por exemplo, visitou o país em 1916 e junto com o português Guerra Junqueiro iniciou uma aproximação entre os países, incitando assim a ideia de uma federação luso-brasileira.

4.3 Movimentos do século XX: a integração do legado dos imigrantes na cultura brasileira

Esse início de século esperava por uma resposta ao problema da identidade nacional, discutido e documentado no período oitocentista. Na cidade de São Paulo, o impulso econômico transformava a sociedade capitalista e a imigração em massa de outras nacionalidades fez com que o número de portugueses fosse encoberto, tornando-se assim minoritário. A Semana de Arte Moderna de 1922, e mais especialmente o movimento modernista, tinha como objetivo modificar os padrões estéticos, até então de influência europeia, para evitar a imagem de “civilização europeia dos trópicos”. Era uma busca pela raiz popular brasileira que, implicitamente, rompia com as referências culturais portuguesas.

Emblemática, a este respeito, foi a tentativa de Mário de Andrade em *Macunaíma* (1928) de sintetizar uma identidade cultural brasileira a partir de variados ingredientes culturais de todas as regiões brasileiras, sem desprezar, evidentemente, o papel da grande cidade que procurava retratar nos poemas de *Paulicéia Desvairada* (1922) (Rowland, 2000: 18).

A proposta modernista seguia, portanto, a mesma linha do projeto de von Martius, que tomava a cultura em uma dimensão regional na qual cada elemento teria um lugar a ocupar na cultura nacional. O mito das três “raças” foi se tornando cada vez mais consensual até se transformar em um senso comum no país. De tão hegemônica, atualmente alguns movimentos sociais reivindicam a identidade própria no vasto campo da multiculturalidade brasileira.

Segundo Vieira (1991), desde o fim do século XIX, devido às campanhas de hostilidade contra os portugueses, até 1930 a presença dos personagens portugueses na

literatura brasileira foi bastante pequena. Dois livros ilustram o sentimento da época em relação aos portugueses: *Canãa*, de Graça Aranha e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, ambos de 1902.

Hoje um clássico da literatura brasileira, *Os Sertões* trata da Guerra de Canudos através da luta do homem sertanejo e mostra o “outro Brasil”, intocado nos sertões do Nordeste. Era o início de uma autoanálise sobre o sentimento nacionalista. Euclides da Cunha propõe uma discussão sobre a herança racial, na qual o europeu aparece como uma “raça” e civilização superior. Entretanto, o retrato dos portugueses segue a mesma linha mostrada até então pelos nacionalistas: gananciosos e que sentiam desprezo pelo país. Os sertanejos, por sua vez, apesar de genética inferior, são vistos como detentores de uma cultura superior, valorizando aspectos nacionais. O autor traça um paralelo entre as culturas portuguesa e brasileira, ainda que condene a influência da primeira na cultura nacional. Segundo Vieira (1991) esse exemplo serve para mostrar que o Brasil se tornava cada mais independente de Portugal e buscava traçar o próprio destino. A interpretação da identidade nacional mostrava o litoral, marcado pela miscigenação entre o português e o africano, e o interior, desbravado pelos descendentes de colonizadores e mulheres indígenas (Rowland: 2000). O último seria o autêntico Brasil, marcado pela oposição aos interesses coloniais.

Em *Canãa*, novamente as forças superiores e inferiores estão em discussão. A obra faz uma reflexão sobre a chegada dos imigrantes alemães ao Brasil, detentores de uma cultura avançada, e as suas relações com os moradores locais, ainda pouco desenvolvidos. Apesar de centrar-se no conflito de dois personagens alemães, a obra trata também do contributo português na formação cultural do país e no eterno embate entre dominadores e dominados. Isso também está evidente em outras obras do autor como *A Estética da Vida*, de 1920. De forma otimista, Graça Aranha elogia o povo lusitano e sua capacidade de progresso.

Deste ponto de vista, o ensaísta reafirma o que há de positivo no português para mostrar como estas características também fazem parte do espírito brasileiro, herdeiro do espírito português. Porém, a existência desta herança cultural não determina o espírito nacional brasileiro. Esse, o homem brasileiro tem que criar através da sua força e da sua imaginação singular (Vieira, 1991: 206).

Também o escritor satírico Lima Barreto (1881-1922) eternizou em seus textos a defesa de mulatos e a satirização dos opressores. A alusão que faz aos portugueses não é muito aprofundada, porém está bastante baseada no imperialismo cultural luso, que era tido como uma ameaça à cultura nacional. Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de 1911, retrata de forma crítica o momento ufanista vivido na época e faz alguns comentários sobre os

portugueses representantes da burguesia. Novamente aparece na obra a figura do português explorador e oportunista que não dá importância à miséria do povo brasileiro.

As crises econômicas no Brasil também modificavam a convivência entre locais e estrangeiros, como em 1914 e 1920. No Rio de Janeiro, havia excesso de mão de obra e isso desfavorecia a luta por melhores padrões de vida. Os imigrantes eram responsáveis pelo aumento do crescimento demográfico na cidade e tinham mais capital investido na indústria do que os brasileiros. Dessa forma, muitos portugueses monopolizavam certos ramos do comércio a varejo, bem como as casas de aluguel.

Sobre eles recaía o adjetivo de “explorador” e eram associados, quase como sinônimos, aqueles de “mesquinho”, “avaro” e “ladrão”. Era nas suas mãos que os populares compravam o arroz com feijão do dia a dia, alimentavam-se precariamente de iscas ou caldos d'unto nas casas de pasto e tomavam a goles o copázio de paraty (Ribeiro, 1994: 637).

É a partir desse cenário que se constrói e se reforça o antilusitanismo, quando o português é acusado de enriquecer às custas dos brasileiros.

A exploração e o antilusitanismo apareciam sempre ligados à sobrevivência e à reprodução da própria existência. Brasileiros e portugueses brigavam por pesos e medidas, por troco, por aumento de preços e produtos considerados caros, por rivalidades comerciais, por dinheiro, trabalho, etc. A luta era árdua. A situação de animosidade era quase latente; mas eclodia e pegava fogo ao menor chispar mais fogueiro de palavras, ânimos, rixas, alusões à situações difíceis e à ressentimentos vivos, antigos ou novos. Esta era a guerra constantemente travada nas ruas. Tinha como armas pedras, cacetes, foices, achas, tiros... Foi assumida pela imprensa em dois períodos específicos: na década de 1890 e próximo aos anos 20, tornando-se, então, «guerra de palavras», com insultos, artigos, réplicas e trélicas atirados de ambos os lados. (Ribeiro, 1994: 633)

Alencastro (1998) complementa esse raciocínio com o argumento de que a lusofobia tinha as suas raízes na presença maciça dos portugueses no comércio varejista que privava a classe média brasileira (excluída do comércio internacional pelos britânicos, americanos, franceses) do acesso ao emprego no meio urbano.

Já na literatura brasileira, entre 1930 e 1960, poucas são as obras que tratam da figura do português. Mesmo assim, há exemplos da representação caricatural no romance *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rêgo (1901-1957), no qual os personagens são dominados pelo desejo de enriquecer em terras brasileiras (Paulo, 2000). O romance conta a história de um rapaz negro do interior que foge da roça para Recife onde vai trabalhar na padaria do português Alexandre. O padeiro representa a injustiça da vida urbana e tem como característica a mesma imagem degradante apresentada por outros escritores: um ser gordo e fanático por dinheiro e pela mulata Joseja.

O uso repetido de porco em relação a Alexandre, cria na mente do leitor a imagem repugnante dum animal glutão. Ao mesmo tempo, o autor ridiculariza todos os portugueses porque o seu comportamento libidinoso faz lembrar a famosa luxúria dos colonizadores portugueses no Brasil (Vieira, 1991: 224).

Os portugueses são chamados de “mondrongo” ou “galego”, marcados pelo trabalho e pela avareza do dono da padaria, de António, seu empregado, e pelo desejo de retornar a Portugal, como quer sua mulher Isabel.

A primeira imagem que surge no texto com relação aos emigrantes, é a da sua singularidade como comunidade à parte da sociedade envolvente, representada pelos naturais da cidade do Recife, em Pernambuco: “O bonde parava para descer uma carga debaixo das gritarias das pilhérias pesadas. Os portugueses ficavam para um canto. Os outros também não davam importância aos galegos, que ficavam fazendo as contas das laranjas que levavam e dos mil réis que trariam. Deste tanto ia para o fundo da mala, tanto para o pão e a banana, tanto para isto e tanto para aquilo”²⁶ (Paulo, 2000: 150-151).

O perfil do personagem Alexandre é o mais característico de todos: português trabalhador, avaro, que explora os empregados e a esposa. É também conservador, mas mantém uma amante mulata, o que confirmava a atração natural dos imigrantes portugueses pelos negros e mestiços brasileiros (Paulo, 2000). Já o estereótipo da mulher portuguesa era de uma pessoa trabalhadora, que mesmo avara tinha um lado mais humano e sonha em voltar à terra natal.

Depois dessa obra os poucos personagens portugueses que aparecem na literatura brasileira são de forma passageira, como no caso de Graciliano Ramos (1892-1953). Em *Angústia*, de 1936, também usou a literatura para denunciar problemas sociais do nordeste estigmatizando o português como um ser sujo, dono de um bar. Os fatos relacionados ao imigrante, nessa obra, se parecem muito com os acontecimentos registrados por Lobo (2001) através dos processos criminais quando o brasileiro envolvido em algum crime depõe contra o português para se livrar da culpa. Tanto Lins do Rego quanto Ramos não distinguiam o português bem sucedido do assalariado.

Não havia nenhuma reflexão sobre o fato de que os donos de padarias de várias nacionalidades, no Brasil, exploravam igualmente os padeiros, exigindo jornadas longas, forçando-os, muitas vezes, a morar na padaria em condições precárias (Lobo, 2001: 191).

Até mesmo na obra de outro importante escritor brasileiro, Jorge Amado, aparecem também muitos exemplos de personagens portugueses, na maioria em papéis secundários, mas sempre com as características de incultos e rudes.

²⁶ Trecho do livro “O Moleque Ricardo”, de José Lins do Rego.

Obras como *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Terras do Sem Fim* (1943), *Os Subterrâneos da Liberdade* (1954) e *Os Pastores da Noite* (1964) oferecem um conjunto de perfis menores de protótipos portugueses, usualmente retratados em tons mais ou menos depreciativos, insistindo em características como ganância, rudeza, lubricidade – avareza – os clichés frequentemente atribuídos aos portugueses na literatura brasileira (Vieira, 1991: 240).

4.4 A influência dos regimes políticos na relação Brasil/Portugal

Na tentativa de estreitar os laços com Portugal e melhorar o convívio e a imagem entre os dois povos houve uma aproximação dos regimes autoritários. No Brasil, Getúlio Vargas realizou algumas ações como em 1939, por exemplo, quando o presidente, ainda que tendo restringida a entrada dos demais imigrantes, aceitou a imigração portuguesa sem restrição. “Nesta época, a preferência pela imigração portuguesa, por parte do governo brasileiro, é indicativa do desejo de manutenção dum tipo de identificação ou imagem luso-brasileira” (Vieira, 1991:137). A fácil adaptação desses imigrantes e o receio de uma dominação das colônias alemãs fez com que se valorizasse a imigração lusitana.

Em 1940, quando das Comemorações Centenárias, Salazar convida o Brasil a participar dos eventos comemorativos. Essa aproximação se deve também aos regimes vividos na época, ambos chamados de “Estado Novo”, os laços históricos e a importância da colônia portuguesa que vivia no Brasil. A resposta de Vargas sela a comunhão de interesses ao afirmar que o Brasil vai comparecer ao evento “não como visitante, mas como membro da família que, embora politicamente dela separado, permanece fiel ao seu espírito e leal à sua amizade” (Paulo, 2000: 139). Em 1941, os dois governos assinam o Acordo Cultural Luso-Brasileiro como forma de promover uma íntima colaboração cultural entre os dois países no âmbito da ciência, das artes e da mídia. A aproximação cultural e histórica já propiciava, na altura, privilégios na concessão de permissões de residência, diferente do que acontecia com outros imigrantes. Entretanto, esse intercâmbio não se consolidou por completo e o Brasil, nas décadas seguintes, preocupou-se em buscar um desenvolvimento nacional desviando-se da dependência de outros países. Somente na área cultural algumas obras evidenciavam o resgate da história através da colonização. Entre elas está a *História da Colonização Portuguesa no Brasil*, de 1912, do luso-brasileiro Carlos Malheiro Dias, e os livros *Casa Grande e Senzala* (1933) e *O Mundo que o Português Criou* (1940), de Gilberto Freyre. Este último ajudou a

impulsionar o sentimento de pertencimento da comunidade portuguesa no Brasil. “Essa comunidade, no decorrer dos anos, atingiu grande prestígio e influência, e exerceu um grande papel na reabilitação do prestígio da colonização e cultura portuguesa no Brasil” (Vieira, 1991:139)

Também na década de 1930 é possível identificar a imagem do povo português através da música popular, como fez Rowland (2001), que analisou canções no período entre as duas guerras mundiais e constatou que também estavam presentes os estereótipos, como nos sambas de Noel Rosa. Em “Com que roupa?”, de 1930, por exemplo, a letra se refere a um país explorado por estrangeiros que nem sequer têm roupa para ir a um local de samba. Outras músicas mostram um português comerciante, sovina e que cobiça as mulatas.

Ainda que sofressem vários tipos de preconceito, o que se passava a Portugal era um retrato positivo da imigração no Brasil onde os portugueses eram vistos como novos “conquistadores”, sempre associados à tradição expansionista. “Tendência “natural” da própria sociedade portuguesa, o ato de emigrar, inerente ao povo português, transforma Portugal num “produtor de gente” por excelência” (Paulo, 2000: 101). A visão passada pela colônia para Portugal era do imigrante herói. Porém, os imigrantes passavam por situações que contradiziam essa imagem que não era assumida por todos os representantes consulares. O imigrante sempre foi tema de relatórios e monografias nos meios diplomáticos, mas nem sempre com uma imagem heroica, como a descrita por Manuel Anselmo Gonçalves de Castro, em 1943, diferente do discurso oficial propagado principalmente pelo Estado Novo português e o regime de Salazar. “É de notar que em todos esses romances e poemas, de antigos e modernos, sempre é o português hostilizado, ridicularizado e humilhado” (Castro, 1943 *apud* Paulo, 2000: 105). Outro depoimento é o de Souza Batista, nome respeitado da colônia, que narra duas situações que envolvem o chefe da Embaixada e seu pessoal em relação aos imigrantes:

Eu ouvi na Embaixada da boca do segundo secretário, homem sem compostura, sem educação e sem competência, os maiores insultos aos portugueses. Pelo telefone, na minha presença, dava instruções ao cônsul de Santos, como esta: “recebe o Cardeal como entender e não faça caso desses barrigudos; o que eles querem é comendas”. A Colônia foi convidada para o banquete no Ministério das Relações Exteriores, e para o almoço íntimo do Cardeal D. Sebastião Leme. Não teve assento à mesa da Embaixada porque naquele “acto solemníssimo não podiam sentar-se os homens de unhas sujas”²⁷ (Paulo, 2000: 106).

²⁷ Carta de Souza Batista à Albino Souza Cruz, datada do Rio de Janeiro, de 21 de Janeiro de 1935: 4-5. A.N.T.T., AOS-CO-NE - 2A.

Depoimentos como estes expressam a dupla discriminação em relação ao imigrante: pela sociedade brasileira e também pela elite portuguesa, nomeadamente pelos altos funcionários de consulados e embaixadas. Já nos anos de 1950, outra imagem persistia em ser construída.

Nos anos trinta, ao lado da imagem de “país-irmão”, da persistência da figura do “brasileiro” e da exaltação constante da colônia portuguesa do Brasil, temos uma leitura negativa do “emigrar”, conotado com o abandono das terras e da família. Nos anos cinquenta, porém, a inversão é total: o emigrar passa a ser assimilado totalmente como algo irreversível, sendo o Brasil apresentado como a melhor alternativa para quem queira “tentar a vida” no estrangeiro (Paulo, 2000: 115).

Em 1947, as repartições consulares são autorizadas a conceder vistos de entrada e em 1948, o Ministério das Relações Exteriores envia aos seus escritórios diplomáticos um comunicado sobre a concessão de vistos a indivíduos que tenham entre 18 e 60 anos, de boa saúde, sem antecedentes criminais e que tenham interesse em fazer parte da população brasileira (Paulo, 2000: 143). As associações de imigrantes portugueses poderiam, nesse momento, formular pedidos de chamada para imigrantes com entrada livre, sem restrições. Nos anos 1950, estreitam-se os laços entre os dois países. De um lado, Portugal estimulava a emigração para tentar melhorar sua economia enquanto o Brasil pretendia preencher as áreas menos povoadas no interior e buscar auxílio da Europa para se recuperar dos problemas causados pela guerra. Com a crise do pós-guerra em Portugal, o governo estimulou o investimento estrangeiro e investiu no mercado externo e no turismo, enquanto eclodiam guerras em países da África portuguesa. Nesse período no Brasil, o retorno de Vargas ao poder, depois da fase entre 1930 e 1945, também encontra um país em clima de expansão econômica e as boas relações com Portugal foram reatadas. A absorção de imigrantes continuou ainda no governo de Juscelino Kubitschek, a partir de 1956, em honra também ao Tratado de Amizade e Consulta, assinado em 1953. Vários outros acordos e declarações culturais e econômicos foram assinados para a aproximação dos dois países.

Mas apesar de semelhança da cultura e da língua, os portugueses tinham dificuldade em interagir com a sociedade local, sendo um dos grupos de imigrantes mais fechados do Brasil. Entre os colonos era comum os casamentos com parceiros vindos de Portugal ou com filhos de outros portugueses já nascidos no país. Os patrões portugueses também davam preferência a empregados vindos da “terra” e os procuravam entre os recém-chegados nos portos. Essa preocupação em trazer mão de obra de fora está explícita no ofício datado de 20 de setembro de 1948, do então embaixador no Rio de Janeiro, João António Bianchi: “...a

colônia anseia pela vinda de elementos que lhe permitam arranjar mão de obra para as suas atividades e indústrias, que não seja a ralé ociosa a que hoje tem de recorrer²⁸” (Paulo, 2000: 158).

Já nos anos 1960, mais uma vez as relações se modificam. Entre a eleição de João Goulart, em 1961, e o golpe militar, em 1964, há uma tentativa de aproximação com os países do leste e distanciamento da influência norte-americana, o que gera um clima desfavorável para a propaganda Salazarista e, portanto, para as relações entre os dois países. Em 1969, os governos de Portugal e Brasil assinam o Estatuto de Igualdade com base em artigos da Constituição brasileira, de 1969, e da Constituição portuguesa, de 1971, no qual ficava estipulado que as pessoas dessas nacionalidades não teriam nenhuma restrição em ambos os países. Esse documento de reciprocidade de tratamento entre os dois povos foi aprovado em 1971 e entrou em vigor no ano seguinte. Para alcançar os direitos civis era necessária residência permanente e capacidade civil de acordo com as leis nacionais. Para os direitos políticos, era preciso ter residência por cinco anos, além de ser alfabetizado. Nesse caso, havia restrições para alguns cargos como presidente da República, por exemplo. Nessa época, Portugal recebia de volta seus exilados políticos e passava a oferecer boas oportunidades de investimentos e participação no mercado europeu.

O processo migratório sofre uma reversão, investidores e emigrantes brasileiros vão para Portugal, impulsionados também pela crise da ditadura militar e pela estagnação econômica de seu país de origem. Ressurgem os conflitos interétnicos, agora em Portugal; fecha-se o ciclo (Lobo, 2001: 227).

Nos anos de 1980, enquanto antigos clichês voltaram a ser utilizados para designar o novo imigrante brasileiro em Portugal, a entrada de Portugal na União Europeia favoreceu sua situação econômica e a exportação de capital e, com vistas ao mercado externo, o Brasil apareceu como um interessante local para investir. Assim, a década de 1990 foi de investimento na lusofonia e na cultura portuguesa, o que resultou também no intercâmbio de pessoas por meio das diversas empresas e investidores que passam a sediar-se no país, principalmente a partir de 1997 com a política de privatizações e o início da preparação para as comemorações dos quinhentos anos do descobrimento do Brasil. Neste momento, são reativadas as discussões sobre as heranças portuguesas no Brasil e as relações entre os dois países. Embora basicamente assentada em discursos políticos, essa aproximação é estimulada a partir da organização de eventos pelas associações de imigrantes ou órgãos oficiais

²⁸ Ofício da Embaixada de Portugal no Brasil, Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1948: 3. M.N.E., 2o piso, Armário 41, Maço 13.

portugueses no Brasil, que objetivavam recriar os “laços” entre os dois países e aproximar-se dos imigrantes e descendentes, bem como tornar visível a “portugalidade” que existia na sociedade brasileira. Foram promovidas rodadas de negócios, feiras comerciais, intercâmbio cultural, eventos religiosos além de shows e festas com a participação de folclore e artistas portugueses. Para Silva (2010), esses eventos buscavam a renovação da imagem de Portugal, de forma a enfraquecer os estereótipos de tradição ou atraso e mostrar o país moderno e europeu, para posicionar-se de forma mais significativa do mercado global.

Além disso, atravessava esse cenário a questão colonial. Os discursos oficiais reproduzidos por parte das lideranças lusas retomavam desde a velha tradição épica do “descobridor herói”, reservando à figura histórica do colonizador lusitano o papel do “civilizador”, até a exaltação do imigrante bem-sucedido, representado como trabalhador honesto e incansável, cujo destino culminou em merecida ascensão na sociedade brasileira (Silva, 2010: 142).

Esses discursos levantaram questões “que articularam pulsões culturais díspares e até antagônicas” (Cunha, 2010: 258). Ao mesmo tempo em que se tentava criar um ambiente estável no Brasil, em Portugal, os imigrantes brasileiros eram vistos com parcimônia e vários casos foram marcantes no que diz respeito aos conflitos com os portugueses. Foi o caso dos dentistas que aportaram no país com a facilidade de validação de diplomas na época e causaram desconforto entre a classe profissional. O caso repercutiu na mídia de forma bastante alarmista.

Mas as reportagens preconceituosas, que relacionavam os dentistas a estereótipos sobre o brasileiro malandro, espertalhão foram as que mais se destacaram, claro. Elas, por um lado, sensibilizaram a mídia brasileira que deu destaque ao preconceito da cobertura na mídia portuguesa e, por outro, rentabilizaram a posição dos dentistas, que podiam dizer que o seu caso era um caso de defesa da imagem do Brasil, contra os preconceitos, etc. (Machado, 2000)²⁹.

Na mesma época, a Lei de Estrangeiros de 1992 teve um conflito direto com o Tratado Bilateral de Igualdade de Direitos firmado em 1972 com o Brasil (que não entendia brasileiro como “o outro”, mas como o “irmão”). A formulação da Lei pelo Ministério de Administração Interna obedecia às diretrizes políticas impostas pela adesão do país no Espaço Schengen. Dessa forma, muitos brasileiros foram proibidos de entrarem em Portugal o que causou um desconforto diplomático entre os países. Esse fato resultou em uma série de representações dos cidadãos de ambos os países. A mais marcante aconteceu em 1993, quando o embaixador de Portugal no Brasil, José Aparecido de Oliveira, chamou os deportados de “vagabundos” e “mulatas de minissaias” (Feldman-Bianco, 2010: 67), gerando

29 Disponível em <http://www.comciencia.br/entrevistas/igor.htm>. Acessado em 22 de abril de 2014

protestos e abaixo-assinados tanto no Brasil como em Portugal. Expressões estas muito utilizadas pelos portugueses no período entre a Independência do Brasil e a Primeira República (Ribeiro). Era uma forma de demarcar a diferença entre os europeus civilizados e os não civilizados cidadãos provenientes do Brasil.

Esses estereótipos racistas, implicando também caracterizações preconceituosas sobre as construções de gênero no Brasil, começaram a ser reatualizados e ressignificados em Portugal, na década de 1980, quando os portugueses de Portugal começaram a confrontar a competição dos brasileiros no mercado de trabalho português (Feldman-Bianco, 2010: 67).

O governo português se posicionou contra o racismo, utilizando o discurso da “irmandade” luso-brasileira.

Neste contexto, “ser estrangeiro” ou “não ser estrangeiro”, considerar-se “imigrante”, “residente com direitos de igualdade” ou “luso-brasileiro”, “português-brasileiro”, ou ainda “luso-brasileiro militante”, “português com alma de brasileiro”, torna-se uma questão de posicionamento e de localização social, seja para expressar-se como o “mesmo” ou como o “outro” (Feldman-Bianco, 2010: 73).

A Fundação Luso-Brasileira para o Desenvolvimento, organização portuguesa de cunho privado, criada em 1992, também se manifestou sugerindo uma separação entre o problema da imigração e a questão empresarial. Visto que os empreendimentos brasileiros em Portugal eram de grande importância naquele período, o tratamento dado aos imigrantes poderia ter consequências para a própria economia portuguesa. Neste mesmo período, a imprensa divulgava os problemas sofridos por portugueses no Brasil com relação à burocracia, principalmente no que dizia respeito à validação de diplomas. “Todos esses problemas desmistificam as visões idílicas sobre as “regalias” lusas no Brasil, que tendem a serem prorrogadas em Portugal pelos próprios portugueses que já viveram no Brasil” (Feldman-Bianco, 2010: 79).

A reconciliação entre os dois países aconteceu ainda em 1993, com a presença novamente da retórica das “raízes históricas” comuns, ano em que também entre em vigor o Tratado da União Europeia, do qual Portugal faz parte. Dois anos mais tarde, passa a valer em Portugal o Acordo Schengen, que permite a livre circulação de pessoas dentro dos países signatários, o que obrigou o país a realizar um novo enquadramento jurídico das migrações.

O passo seguinte na tentativa de reatar laços entre Brasil e Portugal, abrangendo também outros países, foi a oficialização da Comunidade de Países de Língua Portuguesa, CDLP, em 1996, trabalho realizado pelo embaixador José Paraceido, como forma de reparar o erro do discurso que causou os conflitos. Com a criação dessa instituição, o governo português recria uma ideologia lusófona com base no lusotropicalismo de Gilberto Freyre,

ressaltando a “miscigenação positiva” portuguesa, insistindo na não diferenciação entre colonizador e ex-colônias. O Estado pretendia dissolver as diferenças entre os imigrantes das antigas colônias. A lembrança de Freyre e seu “Brasil, futuro de Portugal” passou a ser revivida. Mas agora, não significava mais o Brasil como herdeiro de Portugal, e sim como mercado de investimento. A continuidade entre a imigração do passado e do presente se dá a partir do enaltecimento dos imigrantes de sucesso, que lembra os cidadãos que progrediram em terra brasileira e os interliga aos grupos econômicos que aportam no país atualmente. “Mas diferentemente do passado, quando os debates recorrentes questionavam se a imigração era uma fonte de progresso ou de atraso para o país, o governo pós-colonial tem tentado capitalizar a inclusão da diáspora na nação” (Feldman-Bianco, 2010: 88).

No Brasil, sob presidência de Fernando Henrique Cardoso, o interesse por reativar os laços de irmandade com Portugal aparecia em segundo plano, já que o país tinha grande interesse em investir no Mercosul³⁰. Em Portugal, com a presidência de Jorge Sampaio, a lusofonia era tema importante do Estado (Feldman-Bianco, 2010). Embora com diferenças de prioridades, os dois países tinham pela frente uma grandiosa comemoração em comum que acabou por desvendar a forma como brasileiros e portugueses entendiam essa relação. Para organizar as comemorações dos 500 anos do descobrimento, foi criada no Brasil a Comissão Nacional para as Comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil (CNVC), em 1993, no âmbito do Ministério da Educação e do Desporto, transferido em 1996 para o Ministério das Relações Exteriores e extinta quando as comemorações passaram a ser responsabilidade do Ministério do Esporte e Turismo. O principal documento produzido pela Comissão foi o “Diretrizes e regulamento da Comissão Nacional para as Comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil”, em agosto de 1997, que colocavam as perspectivas do Estado em relação à nacionalidade que nortearam a campanha comemorativa. Segundo Cunha (2010), as “diretrizes” preservaram alguns componentes tradicionais das narrativas do Estado-nação moderno como o marco de origem que funda a história comum, a etnicidade múltipla e aberta que agrega os habitantes do território compartilhado.

³⁰ No início dos anos de 1990, quatro países do Cone Sul (Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai) iniciaram um processo de integração regional como forma de alcançarem maior forças nas negociações internacionais e melhor inserção produtiva. Embora a tendência na economia internacional fosse tanto voltada para a globalização quanto à regionalização, na produção de bens primava-se pelas proximidades geográficas em oposição ao fim da geografia típica da globalização financeira. Assim, para países em desenvolvimento como o Brasil, uma melhor inserção internacional não era facilmente apoiada pelo processo de globalização. Ao contrário, havia ainda a ameaça de exclusão do processo. É justamente a combinação das políticas locais e/ou regionais com as forças de globalização que poderiam ajudar no processo de inserção internacional (Presser, 1996). Por isso da escolha do Brasil em dedicar-se ao Mercosul.

Durante as comemorações, alguns movimentos eclodiram na tentativa de mostrar outros pontos de vista acerca da data, como “Outros 500”, ocorrido em Porto Seguro, contrário ao hegemônico discurso da mídia que reforçava os estereótipos da brasilidade como a “morenidade” sensual e alegre. A “Marcha Indígena” apresentou outra narrativa da história nacional através do discurso lido pelo índio pataxó Jerry Adriano Santos de Jesus durante a missa dos “500 anos de Evangelização”, em 26 de abril, como epílogo dos eventos planejados para Porto Seguro. O texto faz uma avaliação dos 500 anos argumentando a redução das culturas existentes, de 990 povos distintos para menos de 220 e de 6 milhões de índios a 350 mil. Exigia ainda a preservação da memória dos ancestrais, a demarcação dos territórios indígenas, o respeito às diferenças e condições melhores de vida.

Sob este aspecto é também interessante observar como essa data foi lembrada em Portugal. Para Cunha (2010) as diferenças entre a comemoração feita no Brasil e em Portugal, além do antagonismo das imagens, podem ser vistas através de dois focos. O primeiro, explorando a “diferença de origem”, sempre reativado enquanto memória identitária.

Nessa perspectiva, tem-se, de um lado um Estado de formação imperial que elegeu, como mito fundador da nacionalidade, a potência da aventura expansionista, providencialmente plasmada, desde a sua matriz épica, na articulação ambígua – imaginariamente polissêmica e ideologicamente multivalente – entre a grandeza do destino e a pequenez da existência. De outro lado, flagra-se a construção permanente da nação em um Estado de formação colonial, que deve reunir em uma comunidade imaginária segmentos populacionais cuja coexistência foi historicamente marcada pelo antagonismo, pela dominação, pelas hierarquias que fundam e legitimam o exercício da violência de uns contra outros (Cunha, 2010: 275).

Outro foco seria a observação dos processos atuais do Estado-nação pela ruptura típica das inovações tecnológicas que diminuíram as distâncias geográficas e temporais e também nas persistências de uma história ocidental de longa duração protagonizada por Portugal que teve uma abrangência bastante considerada se levadas em conta as descobertas marítimas e as colônias.

Quando avaliamos as comemorações dos descobrimentos em Portugal e no Brasil, parecem ter menos procedência ainda as propaladas expectativas de diluição dos discursos e dos vínculos de pertencimento nacional, como decorrência das vivências transnacionalizadas contemporâneas (Cunha, 2010: 275).

Esse início de século foi marcado também pelo aumento das barreiras para os imigrantes em Portugal devido ao alto número de estrangeiros no país e por ser considerado uma porta de entrada para a Europa. A luta pela reciprocidade de direitos aos imigrantes no Brasil e em Portugal mobilizou lideranças e a pressão junto ao governo brasileiro resultou na discussão do assunto através de conferências realizadas pelo Ministério de Relações

Exteriores durante essa década. Em 2003, o Acordo Lula, beneficiou imigrantes indocumentados em ambos os países com a regularização.

Brasil voltou a ser destino dos portugueses em 2002 quando, segundo o INE (Instituto Nacional de Estatística) de Portugal, o país acolheu 4% dos emigrados. Foi o quinto principal destino dos portugueses. A partir de 2010, com a crise em países desenvolvidos da Europa e dos Estados Unidos e com a economia brasileira em pleno crescimento, a atração de imigrantes se intensificou.

Nos dias atuais as autoridades portuguesas calculam que residam no Brasil 1 milhão e 200 mil portugueses, sendo 600 mil no estado de São Paulo. Essa indefinição sustenta a ideia de invisibilidade dos portugueses (supostamente por sua fácil integração) na sociedade brasileira e também por não ter formado grupos de determinados bairros como fizeram os italianos, judeus ou japoneses.

Nesta constatação da invisibilidade de muitos dos elementos de origem portuguesa na cultura brasileira parece residir a chave para a compreensão do sentido da presença portuguesa no Brasil de hoje. Tal como previa von Martius, a cultura brasileira acabou por constituir-se como síntese (síntese, e não apenas combinação) de diversos elementos: dos elementos portugueses, africanos e ameríndios, herdados do período colonial, e dos elementos trazidos de outros países europeus, e do Médio e do Extremo Oriente, por levadas sucessivas de imigrantes (Rowland, 2000: 19).

Para Silva, isso pode ser consequência de sua ocupação já que, diferente de outros imigrantes que se dedicaram a produção e comércio de tecelagem e eletrônicos, os portugueses se dedicaram ao comércio varejista, de concorrência mais dispersa. Os portugueses foram unidos mais pelo âmbito regional que nacional.

4.5 A importância de revisitar o passado para encontrar as imagens atuais

Durante toda a história, as relações entre Brasil e Portugal, seja em termos econômicos ou de fluxos migratórios, sofreram várias alterações e continuam a sofrer. A representação que cada povo faz do outro também se modificou em vários momentos. A questão dos estereótipos é, portanto, complexa e dinâmica. Na era pós-independência ser “português” ou “brasileiro” tinha mais a ver com sistema sociopolíticos do que propriamente com a naturalidade. O “português” era tido, ao mesmo tempo, como um comerciante rico que rechaçava empregar brasileiros preferindo trazer jovens de Portugal e como trabalhador pobre

que substituíam os escravos com baixos salários e revoltavam os brasileiros livres.

Os momentos de relações conturbadas entre os dois países não podem ser creditados exclusivamente ao período pós-colonial e aos conflitos gerados entre comerciantes. Entretanto, durante muito tempo esses foram motivos para justificar certas tensões. Aos caixeiros do Rio dificilmente podiam ser imputadas as virtudes ou os defeitos que os discursos identitários atribuíam aos colonizadores; e, no entanto, foi o que se passou. O discurso antilusitano alimentou-se, durante o século XIX, do imaginário pós-colonial, o que permitiu escamotear o facto de as tensões entre brasileiros e portugueses no mercado de trabalho urbano terem a sua origem antes de mais na persistência e na influência da escravatura (Rowland, 2001: 169).

Essa imagem do povo português foi construída de forma concomitante ao processo de formação da identidade nacional, principalmente durante o século XIX. Embora houvesse uma elite formada por imigrantes, o perfil da maioria era de pessoas simples, de pouco estudo, pobres e provenientes do meio rural. Isso contribuiu para intensificar a imagem dos novos imigrantes à sombra dos antigos colonizadores. Essa representação estereotipada, que foi bastante presente na literatura de ambos os países, revela a incipiente reciprocidade cultural e um descompasso no mútuo conhecimento. Ainda que o Brasil esteja bastante presente midiaticamente em Portugal, por meio das telenovelas, isso não significa, nas palavras de Lourenço (2001), um intercâmbio autêntico.

Para o discurso cultural português, o Brasil existe superlativamente, mesmo que essa existência seja quase sempre mítica, sobretudo como suporte simbólico dos nossos antigos sonhos imperiais. Para o discurso cultural brasileiro, Portugal existe pouco ou nada, mas, se existe, é apreendido como o pai colonizador que o teve de matar para poder existir” (Lourenço, 2001: 151)

Sem o conhecimento e compreensão mútua, torna-se impossível uma aproximação verdadeira. Essa lacuna, através da qual os povos passam a conhecer-se por meio de representações estereotipadas, mostra de forma precisa a realidade cultural que os dois países viveram.

E assim descrita, a imagem na literatura acaba contribuindo para a continuação de uma caricatura ou mito que não corresponde às múltiplas dimensões da cultura de cada povo, deixando ainda uma impressão unidimensional sobre cada carácter nacional (Vieira, 1991: 251-252).

Ao longo do século XX, os portugueses tiveram um papel mais discreto na construção da sociedade brasileira, mas ainda assim, os estereótipos negativos provenientes do século anterior continuaram, algumas vezes transformando-se. Muitas das razões para que isso acontecesse foram políticas. Com o desenvolvimento das grandes cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, pouco se ouvia sobre o mito do português dono dos cortiços ou padeiro explorador. Nessa nova sociedade urbana, o português passou a ser o inofensivo Manuel ou Joaquim das anedotas. E com o tempo, tornou-se comum no Brasil referir-se aos

portugueses dessa forma, utilizando um estereótipo depreciativo e também folclórico. Sempre que é necessário contar uma piada na qual um dos personagens seja “menos inteligente” e se ache muito “esperto”, automaticamente se usa a figura do lusitano. Inúmeros são os exemplos de piadas que usam esse mútuo exercício difamatório. “Quanto a isso, não deixa de ser sintomático o fato de que, na segunda metade do século XIX, começam a ser registrados livros de anedotas, como o de Júlio Campina, que equiparavam os portugueses aos iletrados *caboclos*, operando, assim, uma sutil crítica à *herança colonial*” (Venâncio, 2000: 73).

Por meio da análise de algumas anedotas em publicações brasileiras como o *Pasquim*, Vieira (1991) percebeu que grande parte das vezes a piada pretende realçar a estupidez dos portugueses. Em alguns momentos, o alvo é o português orgulhoso da sua terra que o faz dizer besteiras e outras vezes é o imigrante humilde, chamado sempre de Manuel.

Ao categorizar a nossa coleção de piadas, descobrimos que setenta e cinco por cento pintam os portugueses como estúpidos e rudes *parvenus*, e as restantes zombam da sua cobiça sexual e financeira, criticando ao mesmo tempo o seu caráter chauvinista e provinciano” (Vieira, 1991: 230).

As imagens atuais entre os dois países, de acordo com Lobo (2001), são mais realistas, menos perpetuadas por estereótipos. Com o advento das tecnologias de informação e da maior facilidade na mobilidade, as chances de conhecimento mútuo aumentam. Já Vieira, acredita que essa positiva aproximação sociocultural ainda não conseguiu minimizar a imagem estereotipada do português no Brasil e que é justamente através dela que o próprio povo brasileiro entende melhor a si mesmo.

A presença do imigrante aplicado, trabalhador e, mais tarde, estabelecido, parecia uma ameaça ao brasileiro nativo, que ainda desconfiava do antigo colonizador. Sendo demasiado cedo para não suspeitar dos aventureiros portugueses depois de três séculos de dominação, é conveniente, através do romance, pintar “o portuga” como um elemento discordante num país tido como novo, ingênuo e singular. Então, como em qualquer sociedade, o imigrante ambicioso e duro nunca se integra facilmente no mais dos nativos. Daí o notar-se, de uma forma ou outra, a tendência para ridicularizar o português no romance (Vieira, 1991:112).

As representações e as identidades são, assim, também construídas de forma imaginada (Capinha, 2000), uma vez que são confrontadas com as experiências e as memórias próprias e da sociedade onde o imigrante se insere. E no caso do português no Brasil, há ainda a questão do idioma, que esconde, muitas vezes, situações passadas e presentes de desigualdade.

O “sotaque”, quase sempre ligado a um nem sempre velado sentimento discriminatório, paradoxalmente, distingue “os irmãos”; e a sua constante referência parece ser um sinal do fracasso de uma igualdade neutralizadora retórica estruturante de todo o universo simbólico brasileiro: uma retórica igualitária que define o Brasil

como “um cadinho de culturas e de raças. (Capinha, 2000:114)

Desde a perspectiva de Portugal, Cunha (2011) observa que, como em outros países que viveram um império colonial, formou-se, a partir das relações coloniais, um imaginário sobre o outro construído ao longo do tempo.

Este imaginário, alimentado durante séculos, compreende imagens-síntese, muito próximas de estereótipos, que se encontram inculcada, em diferentes níveis, nos cidadãos das ex-metrópoles coloniais. Garantindo a coesão identitária, estas imagens-síntese assumem, na maioria das vezes, a forma de preconceitos identificáveis, não só nos comportamentos como nas representações do Outro (Cunha, 2011: 125).

Estas representações são expostas na literatura e na imprensa, mas também em produtos contemporâneos como a telenovela, como será visto no capítulo seguinte. Assim como os exemplos de meios impressos citados neste capítulo, a telenovela também é um bem cultural consumido tanto de um quanto do outro lado do Atlântico. Este conhecimento mútuo favorecido pelos meios de comunicação depende da abordagem, do enquadramento, da escolha de repertório utilizado para a transmissão das informações pertinentes. Neste sentido, a telenovela, assim como a literatura, ajuda na construção e no reforço de determinadas representações, por meio de seus enredos, cenários e personagens, e contribui na elaboração da memória social compartilhada por Brasil e Portugal.

5 CAPÍTULO 5 – TELENOVELAS HISTÓRICAS/DE ÉPOCA: DOCUMENTO HISTÓRICO E LUGAR DA MEMÓRIA

A partir deste capítulo serão abordados, de forma mais específica, como são construídos os perfis dos personagens portugueses nas telenovelas brasileiras. Tendo em conta que a representação atual está centrada em diversas memórias coletivas e históricas, também elas construídas pela ficção literária, primeiramente, como se pode observar no resgate da literatura dos séculos XVIII e XIX, e atualmente, na ficção seriada televisiva. Deste modo, serão analisadas, primeiramente, as telenovelas que retratam o personagem português desde o ponto de vista histórico, de forma a buscar pistas para sua representação na atualidade.

O texto literário foi amplamente utilizado e adaptado na ficção televisiva desde a instalação da primeira emissora, primeiro nos teleteatros, depois nas chamadas telenovelas “de época”³¹ e minisséries. Segundo Guimarães (1996-97), entre 1953 e 1994 foram exibidas 223 telenovelas adaptadas de romances literários, o que corresponde a mais de um terço de toda a produção desse período. Mas há diferenças nas características das produções ao longo desses anos. Entre 1952 e 1975, as obras de referência eram, geralmente, clássicos da literatura internacional. A partir de 1975, as adaptações passaram a ser, na grande maioria, provenientes de textos originalmente escritos em português. Um dos motivos foi o domínio da linguagem, que facilitou a organização das histórias para a televisão, pois anteriormente as adaptações eram feitas primeiramente para o cinema e os textos estrangeiros chegavam “semi-prontos”. O filme era a fonte de inspiração na qual o trabalho de criação de cenários, diálogos e caracterização dos personagens já haviam sido feitos. Mas o fator mais importante para a utilização de textos nacionais foi a implantação de uma política de valorização da cultura nacional. O Ministério da Cultura, por meio do documento “Política Nacional de Cultura”, daquele ano, estimulava a criação de obras nos mais diversos suportes, o que incluía os meios de comunicação. Ao mesmo tempo em que se tentava resgatar a literatura brasileira, a

³¹ Apesar da telenovela de época e a histórica apresentarem enredos ambientados em períodos situados no passado, há uma diferença substancial entre as duas. Enquanto na telenovela histórica a referência é o discurso oficial, a de época apresenta, como sugere Mujica (2007), uma imagem descontextualizada, sem a preocupação de mostrar os significados das roupas ou dos lugares, mas sim inserir uma sensação de reconhecimento daquilo que está exposto, de algo que já foi vivido ou conhecido. É mais uma história dos estilos do que a história verdadeira, utilizando, assim, o efeito estético em detrimento do conteúdo histórico. As telenovelas de época trazem, portanto, elementos que não estão submetidos ao rigor de um texto histórico. Não há busca pela verossimilhança ou fidelidade a períodos históricos, sendo por isso uma adaptação.

telenovela vivia uma revolução na medida em que começou a mostrar a realidade contemporânea. As duas dimensões caminharam juntas, a partir desse momento, ao longo de décadas. “Se às telenovelas originais cabe representar o Brasil contemporâneo, às adaptações cabe apresentar ao telespectador o Brasil histórico” (Guimarães, 1996/97: 198). No mesmo sentido, Tondato (1998: 10) observa que este tipo de telenovela “mantém uma certa proximidade com o realismo-fantástico em sua pretensão de resgate de ‘brasilidade’, trazem embutida a idéia de uma recuperação do passado, das raízes e tradição”.

O auge desse tipo de produção ocorre em 1975, quando um horário específico é destinado às telenovelas adaptadas³². A Globo dedicou ao horário das 18 horas a esse tipo de trama, tendo a obra *Helena*, de Machado de Assis, como base para o texto. No mesmo ano, o romance de Jorge Amado, *Gabriela*, ocupou o espaço das 22 horas.

As novelas literárias trazem embutida a ideia de uma recuperação do passado, das raízes e tradição, enfim o resgate de uma brasilidade quer seria repassada para o telespectador através das obras que enfocam diferentes momentos históricos. Em horários menos nobres, este espaço serve também para o aprendizado e o treinamento de novos autores (Ramos; Borelli, 1989: 97).

As novelas de época têm, em geral, ligação com obra literária. Foi com base nesse suporte que as primeiras telenovelas tiveram seus enredos construídos. Segundo Reimão (2004), entre 1951 e 1963 (incluindo novelas não-diárias), foram realizadas 164 produções sendo que 95 delas eram adaptações literárias e 16 de autores brasileiros. Já entre 1963 e 1969 o número foi de 167 produções, sendo seis adaptações de autores nacionais.

Uma adaptação de um texto literário para um programa televisivo é, em primeira instância, um processo de mudança de suporte físico. Trata-se da passagem de sinais e símbolos gráficos assentados em papel para um conglomerado de imagens e sons captados e transmitidos eletronicamente (Reimão, 2004: 107).

No fim da década de 1970, as correlações entre telenovelas e romances de autores nacionais passam por um momento diferente (Reimão, 2004). Até então, a literatura nacional, ainda que aparecendo de forma tímida, havia sido importante não somente para apresentar temáticas e narrativas, mas também para propiciar às telenovelas mais prestígio, já que ainda

³² Emissora com maior número de telenovelas no ar, a Globo diferencia as faixas de horário das telenovelas de acordo com o perfil do público e apelo temático: “faixa das seis: direcionada geralmente aos jovens e donas de casa, com adaptações da literatura ou históricas; faixa das sete: direcionada aos adolescentes, donas de casas e mulheres que trabalham fora de casa, com histórias leves, atuais, românticas e temperadas com humor; faixa das oito ou das nove: direcionada à mulher madura, ao marido, à célula familiar em geral; os enredos estão direcionados a adultos. A faixa de horários teve seu nome alterado em 2011 para faixa das nove; faixa das dez ou das onze: direcionada ao público constituído por adultos, ela é a quarta faixa horária que esteve no ar de 1965 a 1979 e ressuscitada em oportunidades distintas com *Eu Prometo*, de Janete Clair (1983), e *Araponga*, de Dias Gomes (1990), também com uma nova exibição de forma experimental em 2011 com a telenovela *O Astro*” (Ferreira; Santana, 2013: 225).

era considerada uma arte menor.

No segundo momento, que se inicia em fins dos anos 1970 e se consolida nos 1980 e 1990, parece que as telenovelas nacionais já firmadas como produtos comerciais, como linguagem e como ponto de prestígio da TV brasileira, não precisam mais (nem do ponto de vista narrativo, nem como “aura”) de basearem-se em romances. E, mais do que isso, a partir de então, parece que mesmo quando se têm telenovelas que se baseiam em obras literárias essa origem é cada vez menos enfatizada (Reimão, 2004: 29).

Observar de que forma o passado é representado por meio da telenovela implica entender esse passado como um espaço que está ligado ao presente, que é descrito a partir de referências mantidas na memória. O que se mostra quando se produz uma ficção histórica não é a realidade do passado, mas o que ele diz sobre o presente (Mujica, 2007). Por isso, é importante observar de que forma foram retratados os portugueses nas telenovelas de época/históricas. Nesse sentido, entende-se esse olhar voltado ao passado como uma forma de contemplar o mundo através de uma versão estilística, que transmite o passado mediante as qualidades brilhantes da imagem e da atmosfera da época que pretende retratar (Jameson, 1989: 40). Sendo assim, e tendo em conta as narrativas sobre os portugueses que superam os livros de história com fatos construídos ao longo dos séculos, é necessário observar os resquícios do senso comum, das imagens literárias e de outras pistas que levam à construção dos personagens tal como se apresentam.

5.1 A telenovela como documento histórico

A recuperação de histórias reais na ficção, sejam elas ambientadas no passado ou no presente, estará sempre condicionada ao olhar do autor que adapta um texto histórico ou observa a realidade contemporânea. No caso da obra histórica, há sempre elementos de um presentismo na sua execução advindos quer da escolha da obra como da forma como a sua produção é levada a cabo. Ou seja, o fato histórico é contado a partir do presente, de como ele é visto na época em que é produzido. Para Peter Burke (2005), a obra de ficção histórica adquire poder a partir da sensação que provoca no telespectador, nomeadamente apresentando-se como testemunha ocular dos fatos pertencentes ao passado. Esta percepção é, evidentemente, ilusória, na medida em que se trata de uma representação e uma releitura da história que a audiência vê e não a “verdade” factual histórica. A telenovela nunca poderá

contar a história como ocorreu, mesmo que seus autores assim o queiram, porque possui um forte poder representativo e isso deve ser levado em consideração no momento da análise. As escolhas feitas durante a produção da obra selecionam determinados aspectos da história a ser contada, negam as alternativas históricas, ignoram a complexidade dos fatos, bem como a sutileza que existe no mundo da história (Rosenstone, 1988).

Há diversas motivações que produzem o resultado final da obra e, entre elas, é importante destacar a adaptação do texto, que passa por uma série de etapas antes de ser filmado, desde a escolha do enfoque da história até a seleção dos personagens a serem utilizados. A ficcionalização da história e seus personagens acabam por promover uma ressignificação dos fatos históricos pela própria sociedade com base no que foi exibido pela televisão. Isso não quer dizer que a história será modificada pela telenovela, mas que será uma forma de observar nuances distintas através de analogias com a história. Além disso, como escreve Rosenstone (2010) em relação ao cinema, ao assumir as tarefas da história, que são explicar, narrar e interpretar o passado, o audiovisual acaba por contar coisas muito diferentes do que se encontram nos livros. Até por isso, não é possível exigir fidelidade aos fatos históricos, já que nem mesmo os próprios historiadores são capazes de relatar o passado da forma como ele realmente aconteceu.

Entretanto, como sugere Rosenstone (1988), a grande fonte de conhecimento históricos das pessoas, depois dos livros, são os meios audiovisuais.

Primeiro, o cinema e, mais tarde, o seu rebento eletrônico, a televisão, se tornaram, em algum momento do século XX, o principal meio para transmitir as histórias que nossa cultura conta para si mesma – quer elas se desenrolem no presente ou no passado, sejam elas factuais, ficcionais ou uma combinação das duas coisas (Rosenstone, 2010: 17).

Assim, a influência do cinema no que Rosenstone chama de “entendimento histórico” pode ser bastante relevante. Conforme o autor (2010: 18), “os filmes históricos, mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado”. É, portanto, um meio de se conhecer o passado e entender o presente pelo significado dos fatos históricos, ou como define Fiske (1995), trata-se de um *stock* de imagens³³ incorporado pelas audiências.

Da mesma forma que Burke (2005) situa o cinema como fonte e agente histórico, também a televisão adquire essa responsabilidade. Para o autor, as imagens difundidas pelo audiovisual não só são guardadas pelo espectador como também influenciam a forma como

³³ Para o autor, a mídia desenvolve uma intertextualidade horizontal e outra vertical. A primeira baseia-se no texto primário, explicitamente ligado ao conteúdo do programa. A segunda ocorre por meio de relações entre um texto primário e outros secundários que o referenciam em outras mídias, como um texto jornalístico sobre o programa. Há ainda uma terceira relação vertical, constituída pelas audiências a partir dos dois primeiros textos.

estes acontecimentos eram vistos na época e como são vistos hoje. A audiência assiste à ficção relacionando-a com o presente, estabelecendo ligações com valores atuais e colocando sua visão de mundo sob novas perspectivas. “As roupas e os cenários são de época, mas o ponto de vista atual se expande e se naturaliza, com o predomínio de uma visão a-histórica dos costumes e comportamentos sociais” (Gomes, 2009: 99). A história, como um valor cultural, tem como característica contemporânea a constante ruptura com qualquer tipo de legado, sendo através dela que se tem a experiência do passado como diferença (Ankersmit, 2012).

O poder de um filme consiste em dar ao espectador a sensação de que está sendo testemunha ocular dos acontecimentos. Mas esse é também o perigo que este meio corre – como acontece com a fotografia –, pois tal sensação é ilusória. O director manipula a experiência permanecendo invisível. E ao director interessa não só o que aconteceu realmente, mas também contar uma história que tenha uma determinada estrutura artística e atraia o maior número possível de espectadores³⁴ (Burke, 2005: 202).

Além disso, como aponta Kellner (2001), toda obra dialoga com seu contexto. Assim, embora fora da época em que se vive, a obra pode ser compreendida por meio da história dos fatos que, em maior ou menor grau, fazem parte da memória coletiva. E como sugere Gomes,

[...] ainda quando a obra original dialogue com outro contexto, e esse diálogo possa se replasmar em partes na obra televisiva, nessa outra haverá, ademais, os diálogos que a nova obra e seus fatores travam com o contexto da época: a visão e a versão de mundo hegemônica no momento de realização da obra às ideologias dominantes, aos discursos contra-hegemônicos a respeito das ideias ali contidas (Gomes, 2009: 104)

Não se espera uma visão imparcial da história pelo autor, justamente porque sua marca está impressa na obra. De acordo com Booth (1980), o autor pode interferir na história com o intuito de deixá-la mais atraente e emotiva, desde que essas interferências sejam tão importantes e pertinentes quanto as cenas que representam. No caso da telenovela, além desse ponto de vista autoral, há também a participação ativa do telespectador, na recusa ou apoio à narrativa. Por isso, como estabelece Tesche (2002), é preciso que a trama seja construída como um espaço dialógico que articule três grandes vertentes discursivas: ficção, historiografia e realidade empírica do telespectador.

O cotidiano vivido pelas personagens, na tela, deve agregar elementos da realidade contemporânea dos telespectadores, dando-lhes centralidade e capacidade de agendamento das discussões sobre a mídia, mesmo quando a narrativa focaliza eventos distanciados no tempo. Para que aquilo que está sendo mostrado na tela seja reconhecido como um relato da História, não basta que os eventos estejam registrados na ordem de sua ocorrência original. Mas é justamente o fato de que eles

³⁴ Tradução nossa

podem ser registrados de uma forma diferente, numa outra ordem de narrativa, que os faz, por um lado, questionáveis quanto a sua autenticidade e, por outro, suscetíveis de serem considerados índices de realidade (Tesche, 2002: 134).

Para que a audiência compreenda essa dinâmica, a narrativa deve buscar familiarizá-lo com as épocas mostradas, de forma a simplificar seu entendimento. Para isso, é necessário que a narrativa desconsidere a complexidade e ambiguidade dos fatos ocorridos. “O tempo extensivo da história transforma-se no tempo intensivo do instantâneo. Os fatos são as suas imagens presentificadas na tela” (Tesche, 2002: 134). Referindo-se à obra de arte como um todo, Burke (2005) considera que o artista, para expressar suas intenções, precisa condensar ações sucessivas em uma só imagem e o espectador deve estar consciente dessa condensação. No caso da telenovela, a história contada, as imagens e suas representações também precisam ser sintetizadas e ainda proporcionar um sentido de experiência à audiência, de forma a aproximá-la do espaço e do tempo retratado. Desta forma, a história, contada após vários filtros, tende a evidenciar aquilo que é singular e incomum no tempo retratado, enfatizando no texto aspectos considerados pelo autor como realmente importantes para o registro da memória coletiva. Esses registros podem ajudar a entender os rumos tomados na história e os reflexos dela na atualidade. A força histórica, segundo Tesche (2006), emana da pesquisa, mas também das técnicas e dos recursos narrativos.

Essa recomposição dos fragmentos tem implicações não só para a coerência e beleza da narrativa, mas também para o tipo de relato que ele faz do passado. As escolhas feitas na montagem podem fazer toda a diferença para a narrativa histórica: os atores e suas interpretações, as locações e o som; as cores e a iluminação; o ordenamento do tempo (saltos, cortes de um evento para outro) e no espaço (close, panorâmica, *travelling*, a vista de uma mesma cena de diferentes ângulos), dispositivos de enquadramento, objetos, detalhes. Essas escolhas todas têm um impacto sobre o que está sendo enfatizado ou questionado na narrativa, sobre as diferentes reações dos participantes, sobre as explicações porque os eventos aconteceram e sobre as pretensões de certeza ou ambigüidade do relato (Tesche, 2006: 87).

Existe, portanto, uma relação dialética entre o discurso da telenovela e a fonte de inspiração. A ficção televisiva tem como missão passar a ideia do real, ainda que essa realidade seja estimulada por fontes literárias, essas também repletas de intenções autorais. Assim, não há uma recriação do passado, mas algumas analogias com a realidade histórica.

5.2 Brasil-Colônia: portugueses em busca de fortuna no século XVIII

São escassas as obras dramáticas que se referem ao descobrimento do Brasil e os anos subsequentes. Em termos de telenovela, não há nenhum registro. A única obra que alude

ao período anterior ao século XVII foi a microssérie *A invenção do Brasil* (2000), da Globo, que mostra o período das Grandes Navegações e conta a história de amor entre Diogo Álvares Correia (Selton Mello), o Caramuru, português que viveu no Brasil no século XVI, e a índia Paraguaçu (Camila Pitanga). A série fez parte das produções exibidas pela emissora como parte da comemoração aos 500 anos do Descobrimento do Brasil. Sendo assim, as telenovelas referidas neste capítulo são ambientadas no século XVIII e posteriores. *A Muralha* (1968), obra de Diná Silveira de Queirós adaptada pela Excelsior, teve como espaço temporal retratado a passagem entre o século XVII e XVIII, justamente o final do período de imigração restrita (entre 1500 e 1700), quando chegavam ao país apenas donos de grandes propriedades e pessoas que ocupavam posições administrativas da colônia, e o início do período de transição (entre 1701 e 1850), quando houve um incremento no número de portugueses. Entre 1701 e 1760 teriam imigrado para o Brasil cerca de 600 mil portugueses devido ao recuo do império português na Ásia. Nos séculos XVII e XVIII, a América portuguesa passa a ser mais interessante devido às descobertas de ouro em Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso.

É justamente sobre a exploração das minas que trata a telenovela, sendo esta a primeira obra de época a utilizar personagens portugueses. Narrava a história dos bandeirantes³⁵ em busca de terras no interior de Brasil e os conflitos que culminaram na Guerra dos Emboabas, ocorrido em Minas Gerais entre 1707 e 1709. A batalha se deu entre bandeirantes paulistas, na maioria mestiços, que queriam a exploração das minas de ouro pelos pioneiros da região e os emboabas, como foram designados os estrangeiros, principalmente os portugueses, estimulados pela Coroa Portuguesa.

A trama gira ao redor da família de Dom Brás de Olinto, especialmente com a chegada de Portugal de uma sobrinha, Cristina (Arlete Montenegro), que está prometida a um dos filhos de dele, Thiago. Era comum na época que mulheres portuguesas fossem à colônia com casamentos arranjados já que se considerava que havia uma escassez de mulheres brancas na colônia. Nesse relacionamento foram exploradas as diferenças culturais e de mentalidade entre os personagens, já que o rapaz havia nascido no Brasil. Aspectos da simplicidade da vida no Brasil também surpreendem a portuguesa, que se decepciona com a pobreza do local e sofre demasiadamente com as diferenças de costumes. Evidencia-se

³⁵ A povoação do interior do Brasil foi iniciada por expedições pioneiras chamadas de Entradas e Bandeiras. A primeira tinha caráter oficial, organizada pelas autoridades portuguesas já no início da colonização. Já as Bandeiras foram organizadas a partir do século XVII por colonos que estavam estabelecidos no país. O êxito dos bandeirantes na descoberta de materiais preciosos motivou a Coroa portuguesa a financiá-los.

também no decorrer da história a ilusão de riqueza nas terras coloniais pelos portugueses pobres que chegavam ao país e a incansável busca por riquezas minerais como ouro e pedras preciosas que causavam discórdia entre os estrangeiros e os moradores locais.

Foi um trabalho importante com uma produção muito maior que qualquer filme do cinema nacional da época, no qual se utilizaram quase 500 figurantes. A novela teve a audiência mais significativa daquele ano na emissora. Anteriormente a história já havia sido exibida em duas versões mais simples, em 1958, na Tupi e em 1963, pela Cultura. Em 2000, produziu-se um *remake* pela Rede Globo, em forma de minissérie, com adaptação da dramaturga portuguesa radicada no Brasil, Maria Adelaide do Amaral, como parte das festividades do Descobrimento.

Outra telenovela ambientada no século XVIII foi *Xica da Silva* (1996), da Manchete, que teve em seu elenco vários atores portugueses. É a primeira obra em que uma atriz negra é protagonista. O ano é 1751 e a escrava Xica da Silva (Taís Araújo) desperta a paixão de um comprador de diamantes que tenta transformá-la em fidalga. Neste período ainda nem se cogitava a libertação dos escravos, de modo que esse assunto não faz parte do enredo. Fazem parte do elenco os atores portugueses Antônio Marcos Torres (Sr. Pereira), Lidia Marcos Franco (Guiomar Pereira), Anabela Teixeira (Maria da Graça), Rosa Castro André (Joaquina) e Gonçalo Diniz (Dragão Macário), que constituem a família Pereira. Como em todo romance histórico desse período, há diversos portugueses e descendentes que não são possíveis de identificar por meio do sotaque ou qualquer outra forma explícita, nem mesmo por apontamentos especificados nos *scripts* ou sinopses. Por isso, analisamos somente os que estão caracterizados como estrangeiros. Neste núcleo de portugueses, há um resgate do estereótipo do homem português dos romances históricos já que o patriarca, Sr. Pereira, além de dono de um armazém de secos e molhados, mantém também um romance com a mulata Fátima (Iléia Ferraz), duas características intensamente utilizadas na literatura do século XVIII e XIX. O casamento das filhas com homens brancos também é um fator importante a ser observado, já que há um grande preconceito em relação aos matrimônios com negros escravos. Estes claramente podem servir aos senhores que os compraram como um objeto, incluindo as escravas, mas jamais fazer parte da família de forma convencional.

Na esfera das relações sentimentais há disputas entre as irmãs Graça e Joaquina pelo mesmo homem, Félix; o caso extraconjugal de Pereira e uma escrava; e o interesse de Guiomar nos escravos. A história também mostra as relações colônia e reino, já que é

constante a comunicação, por meio de envio de cartas, entre os marqueses e representantes da coroa no local e Marques de Pombal e o Rei, para relatar os problemas relacionados às lutas de poder na região de Arraial do Tijuco, onde se desenvolve a trama. A ligação entre colônia e o reino também está presente nos mandados de prisão que levam os desordeiros portugueses a cumprir pena em Portugal. Um dos dragões, os representantes da lei, era Macário, também vivido pelo ator português Gonçalo Diniz.

No final da telenovela descobre-se que a família portuguesa era judia e que havia fugido de Portugal devido à inquisição. Mas com a chegada de um inquisidor em Arraial do Tijuco, foram descobertos sendo Guiomar e Pereira deportados para Portugal, o que evidencia também o ambiente de pressão vivido em Portugal e que se exporta para a colônia. Joaquina acaba por morrer e Félix e Graça fogem juntos. O último capítulo teve cenas gravadas no Palácio do Marques de Pombal, em Portugal. Mesmo com a Manchete à beira da falência, o investimento foi alto o que rendeu à produção sua exibição em diversos países do mundo. Em Portugal, foi exibida pela TVI em 1997 e reprisada pela SIC em 2003. No Brasil, foi exibida também pelo SBT, que comprou os direitos da telenovela, em 2005.

O Brasil-Colônia também foi retratado em *A Padroeira*, (2001) da Globo. Assim como *Xica da Silva*, foi escrita também por Walcyr Carrasco, e contava a chegada ao Brasil de Dom Pedro de Almeida Portugal, Conde de Assumar (Antônio Marques), à capitania de São Paulo e Minas do Ouro no ano de 1717 com objetivo de descobrir novas minas de ouro e aumentar o imposto sobre o metal. Atores brasileiros interpretam personagens portugueses como Valentim Coimbra, vivido por Luigi Baricelli, filho de um nobre acusado de trair a Coroa. Com a prisão do pai, sua mãe vai para Portugal e ele fica entregue ao poeta Manoel. Luis Melo interpreta Molina, português de nascença que morou também na Espanha. Depois de praticar alguns crimes, foi deportado para o Brasil onde tornou-se salteador. Veste um hábito e faz-se passar por padre. Andréa Avancini faz o papel de Delfina, portuguesa que foi para o Brasil fingindo-se viúva. Na verdade, foge do marido e vai em busca do primo Manoel, que pensa ser um rico advogado. Há também outros personagens como Cecília (Déborah Secco) e Manoel Cintra (Otávio Augusto), dentre vários que eram caracterizados como portugueses. Observa-se, no entanto, que nenhum destes personagens é interpretado por atores portugueses. Dentre as características importantes a serem consideradas nessa produção está a integração entre estrangeiros e locais, principalmente no que diz respeito a Valentim, uma pessoa simples que torna-se amigo dos pescadores. Há também a ânsia pelo desbravamento

do interior do país, a descoberta de metais preciosos que aumentou o interesse dos portugueses pelo Brasil e a religiosidade trazida pelos europeus, que é pano de fundo da história com a descoberta da imagem de Nossa Senhora da Conceição, a Senhora Aparecida, Padroeira do Brasil.

5.3 Os portugueses e as lutas abolicionistas no século XIX

Durante o período colonial e seis décadas depois da independência do Brasil, a escravidão impulsionava a mineração e a produção de algodão e cana-de-açúcar. Pouco depois do descobrimento, os portugueses passaram a comercializar escravos capturados na África. Além de ser uma fonte de mão de obra, eram também sinal de riqueza e *status* social para quem os possuía. O primeiro passo para o fim da escravatura foi a proibição do tráfico de escravos, sendo os navios brasileiros inspecionados pelos ingleses que controlavam o comércio ilegal. Em 1850, o Brasil assinou uma rigorosa lei que proibia o tráfico. O imperador D. Pedro II apresentou vários projetos abolicionistas, mas somente em 1871 a Lei do Ventre Livre foi aprovada garantindo a liberdade aos filhos de escravos, embora não tenha tido consequência práticas e tenha sido entendida apenas como uma manobra para retardar medidas abolicionistas mais efetivas. O movimento contra a escravidão ganhou força na voz de intelectuais e na rebeldia dos escravos até que em 1888 a princesa Isabel de Bragança assinou a Lei Áurea, que libertava os escravos, mas não lhes oferecia nenhum tipo de assistência, seja social ou econômica. A medida fez com que o Império perdesse o apoio dos grandes latifundiários e, um ano depois, a proclamação da República confirmou a decadência das instituições monárquicas.

Esse período importante da história brasileira serviu de inspiração para muitas telenovelas que obtiveram grande sucesso, principalmente fora do Brasil. Como lembra Araújo (2000), as produções mais vendidas para o exterior sempre foram as que tratavam do tema abolicionista. *Escrava Isaura e Sinhá Moça* bateram recordes, sendo comercializadas em continentes e países da Europa, Ásia e África. Foram também nessas obras de ficção que muitos personagens portugueses apareceram interpretados, muitas vezes, por atores dessa nacionalidade. As telenovelas que englobavam esse tema abriram as portas da televisão para

esses profissionais. Os primeiros atores portugueses a fazerem parte do elenco de uma telenovela brasileira apareceram em uma obra de época intitulada *Os Deuses Estão Mortos*, na Record, de 1971. João Lourenço, no papel de Paulo, e Irene Cruz, no papel de Tereza, fizeram uma participação especial. A história se passava em Ouro Negro, Minas Gerais, onde duas famílias disputavam a liderança política da cidade: uma monarquista, os Almeida Santos, e a outra republicana, os Lobo Ferraz. A telenovela de Lauro César Muniz retrata uma época de crise e transformação social, já que a escravatura havia sido abolida e a República estava iminente. A Record conseguiu sua melhor audiência até então e foi motivo para continuar o investimento no gênero. A cantora Amália Rodrigues também fez uma participação na trama interpretando a artista portuguesa Eugênia Câmara, paixão do poeta brasileiro Castro Alves. Foi a partir dessa obra que Lauro César Muniz projetou-se como romancista. Contratado pela Globo, escreveu *Escalada* (1975), uma espécie de continuação de *Os Deuses Estão Mortos*. Nessa obra, o autor tratou do tema da política desenvolvimentista em vigor no governo de Juscelino Kubitschek e a construção de Brasília. Segundo o Muniz, a história foi inspirada na trajetória profissional de seu pai, português que construiu a vida no Brasil. Juntamente com *O Casarão*, o autor considera essas obras como uma trilogia, “na qual a preocupação era a ascensão das classes sociais, a modificação, cada uma a seu tempo, das classes que dominavam o espectro social do país” (Muniz, 1995).

Na Globo, a participação de personagens portugueses em telenovelas com o tema da escravatura se deu em quatro obras: *Escrava Isaura* (1976), *Pacto de Sangue* (1989), *Força de um Desejo* (1999) e *Sinhá Moça* (remake 2006). As duas primeiras eram ambientadas em Campo dos Goytacazes, no Rio de Janeiro, na década de 1870; a terceira em Vila de Sant’Anna, lugar fictício situado na região do Vale do Paraíba (na dívida entre São Paulo e Rio de Janeiro), na segunda metade do século XIX; e a última em Araruna, no interior paulista, em 1886.

Esse período do final do século XIX compreende a fase da imigração de massa, iniciada em 1851, que contabiliza a chegada ao Brasil de milhões de europeus, levantinos e asiáticos. Segundo o Censo de 1872, os portugueses eram o grupo de imigrantes mais presentes no país depois dos africanos. Para se ter ideia da importância do país como destino para os cidadãos portugueses entre 1855 e 1960, de todos os emigrantes registrados em Portugal, 80% se encaminhavam para o Brasil (Barbosa, 2003). Enquanto alguns chegavam

para ocupar os postos que seriam deixados pelos escravos³⁶, muitos dos que já viviam no país se envolvem na luta antiescravocrata, como o caso de Corrêa, interpretado pelo ator brasileiro Jonas Mello, em *Pacto de Sangue*. A obra foi uma homenagem aos cem anos da abolição da escravatura e da proclamação da República. Nascido em Lisboa, filho único de uma família pobre, é um profissional do carteadado expulso do país por causa do jogo. Continua sua vida de jogador no Brasil, onde conhece Francisca Matoso (Sandra Bréa), mulher de grande talento para o palco e a quem se associa, fazendo surgir na cidade o cabaré Eldorado. Paralelamente, participa do movimento abolicionista em curso. Sua participação não chega a ser política ou ideológica, mas sentimental, por ter-se envolvido várias vezes com mulheres e famílias negras. O personagem fez parte da trama secundária da novela. Outra presença portuguesa se deu através do vendeiro Carlos Duval, que fez apenas uma figuração com fala.

A história de *Pacto de Sangue* é toda permeada pela humanização do tema da escravatura, a começar pela morte de Antônio (Marcelo Serrado), que pouco antes ajuda um negro a fugir da fazenda de seu pai. No leito de morte pede para que o pai crie o pequeno escravo Bento (Armando Paiva) como se fosse seu filho. Ao atender seu pedido, o fazendeiro muda seus pensamentos sobre a escravidão e o preconceito e toda trama gira em torno dessas questões.

Outro personagem português que demonstra atitude de apoio aos escravos, embora participe apenas do início da história, aparece na segunda versão de *Sinhá Moça*. O ator brasileiro Celso Frateschi representa Inácio, educado descendente de portugueses que comprou a escrava Maria das Dores e seu filho ao Coronel Ferreira e os levou para a capital da província. Ele ajudou a cumprir uma promessa que havia feito a um primo do Coronel que era apaixonado pela escrava e deixou como herança uma casa e dinheiro para que comprasse sua alforria. A telenovela mostra a ânsia de alguns homens brancos em mudar o cenário escravocrata, contexto que se insere o português, libertando os negros ao se passarem por monarquistas e defensores da escravidão. Assim como *Sinhá Moça* (Débora Falabella), filha do Coronel Ferreira, muitos estavam convictos da necessidade da abolição da escravatura.

Para Gomes (2009), tanto em *Sinhá Moça* como em *Força de um Desejo*, as senzalas não parecem um local tão aterrorizante para viver, e os heróis das históricas são delicados com os escravos. Além disso, há uma clara posição favorável à miscigenação racial entre

³⁶ No final do século XIX ocorre uma transformação no perfil do imigrante português que passa a ser de origem pobre, um número maior de mulheres e crianças abandonadas ou órfãs.

negros e brancos,

fornecendo uma versão conciliadora e branda dos conflitos raciais e da subjugação social e econômica dos negros e índios pelos colonizadores portugueses, pelos europeus de modo geral e por seus descendentes. Embora presentes na temática dessas duas novelas, a dominação de classe e a exploração do trabalho escravo não são tratadas desde seu viés econômico nem são histórica ou socialmente contextualizadas: são tratadas como uma questão de índole e de caráter pessoal (Gomes, 2009: 98).

Os outros papéis interpretados por portugueses não mostram intenções abolicionistas, como é o caso de Eneida, personagem interpretada pela atriz portuguesa Ana Maria Grova em *Escrava Isaura* (que entra nesta produção logo após ter participado de *O Casarão*). Escrita por Gilberto Braga, a telenovela foi adaptada do romance de Bernardo Guimarães e é um dos maiores sucessos da televisão brasileira. Esteve entre as novelas mais exportadas do mundo, vendida para mais de cem países. Contava a história da escrava branca, Isaura (Lucélia Santos) e sua eterna luta pela liberdade e contra senhor Leôncio. “Esse desejo por liberdade é, inclusive, uma das explicações para o sucesso da história em países com culturas tão diferentes” (Alencar, 2002: 29). A partir dessa telenovela, o tema foi incluído com mais frequência pela Globo. Essa escolha parece ter sido determinada mais por uma questão mercadológica do que ideológica (Araújo, 2000). De fato, foi crescente o aparecimento do tema antiescravocrata nas obras, principalmente nos anos de 1980 em histórias desenvolvidas por autores contemporâneos. Mas a presença dos portugueses aconteceu somente em algumas telenovelas. É possível que isso tenha ocorrido devido à transformação no perfil do imigrante que passa a ser de origem pobre, um número maior de mulheres e crianças abandonadas ou órfãs. A época retratada, que antecede a abolição da escravatura em 1888, é justamente quando decorre a fase da imigração de massa, iniciada em 1851, que contabiliza a chegada ao Brasil de milhões de europeus, levantinos e asiáticos. Segundo o Censo de 1872, os portugueses eram o grupo de imigrantes mais presentes no país depois dos africanos. Para se ter ideia da importância do país como destino para os cidadãos portugueses entre 1855 e 1960, de todos os emigrantes registrados em Portugal, 80% se encaminhavam para o Brasil (Barbosa, 2003).

Eneida era a única portuguesa com sotaque da obra e representava uma mulher interesseira que cria algumas intrigas em relação à protagonista. Faz um papel secundário e aparece com mais frequência a partir da segunda parte da trama. Como seu pai havia perdido todas as terras que possuía no Brasil, ela se prestou a denunciar o paradeiro de Isaura a Leôncio, que anunciou dar uma recompensa em dinheiro para quem a encontrasse. Entretanto,

é enganada por Leôncio e não recebe o dinheiro. No final da novela se diz arrependida de todo mal que fez a Isaura em confissão a uma amiga. Eneida também introduz conversas com referências a Portugal, como quando comenta a notícia sobre uma companhia de teatro português que estaria se apresentado com tragédias e comédias no Brasil. Não há indicações claras no *script*, mas no texto original de *Escrava Isaura*, Guimarães deixa clara a nacionalidade portuguesa do feitor Miguel, na telenovela vivido pelo ator brasileiro Átila Iório. Ele trabalha como administrador de uma fazenda e ao longo da trama descobre-se que é o pai de Isaura. A filha foi fruto de um romance entre o português e uma mulata que havia sido mucama da fazenda onde mora Isaura. Ainda que de forma sutil, aparece aqui a imagem já encontrada em outros textos da literatura brasileira da mulata sedutora que vive um caso de amor com um branco imigrante.

Em 2004, a Record fez um *remake* de *Escrava Isaura*, e trouxe no elenco Paula Lobo Antunes, atriz portuguesa que viveu Aurora Amaral, nascida e criada em Lisboa, filha única de Virgínia, uma brasileira, e Amaral, um português. Casou-se quando jovem com José Pereira, que morreu atropelado por uma carruagem. Sem mais ninguém próximo, resolveu ir ao Brasil conhecer a família que lá estava, na cidade de Campos, onde mora o Coronel Sebastião Cunha, primo-irmão de sua mãe. Ao chegar, apaixona-se pelo primo distante Henrique, que é amasiado com Flor de Lis. Um triângulo amoroso se forma com uma disputa acirrada entre as duas mulheres por Henrique. Aurora é uma pessoa culta, grande admiradora da poesia de Camões e da história de seu país. Encontra em Helena uma amiga e confidente, demonstrando assim a sua integração no país, embora como em *A Muralha*, as diferenças culturais entre a estrangeira e os locais sejam também bastante exploradas. Como na versão da Globo, há a difusão da imagem do homem branco como um ser generoso e do negro alienado, sem consciência da sua condição de escravo.

A obra *Força de um desejo* tratava, além da Abolição dos Escravos, também da Guerra do Paraguai. José de Abreu fez uma participação especial em 24 capítulos no papel de Pereira, um comerciante português. Dono de uma loja de mercadorias e utilidades diversas, típicas das cidades pequenas do século XIX. É um misto de armazém, armarinho e loja de ferragens que, por tanta variedade, é frequentado por todo tipo de gente, mulheres em busca de fitas e rendas e homens em busca de ferragens. Português interesseiro e trambiqueiro, ele imigrou ao Brasil para juntar dinheiro, mas fala muito em retornar a Portugal, diferente dos demais personagens apresentados até então. É possível encontrar várias cenas nas quais

Pereira tenta enganar os clientes. No capítulo 21, por exemplo, o comerciante tenta vender um objeto de estanho fazendo passar por prata. Para viver o personagem, o ator teve que raspar parcialmente a cabeça e usar uma falsa barriga. É bastante visível a transformação de Abreu, que usa também bigode. A trama foi inspirada em três romances do visconde de Taunay: *A Retirada da Laguna*, *Inocência* e *A Mocidade de Trajano*.

Das telenovelas ambientadas no século XIX e que apresentavam personagens portugueses, apenas duas não tinham como tema central a luta abolicionista: *Maria, Maria*, de 1978, e *Paixões Proibidas*, de 2006. Esta última foi realizada por meio de uma coprodução entre a Bandeirantes e a RTP, baseada na obra de Camilo Castelo Branco, que retratava a sociedade brasileira nos anos anteriores a 1808, quando a família real portuguesa mudou-se para o Brasil. A trama mostrou também a resistência portuguesa à invasão das tropas de Napoleão Bonaparte. Três histórias de amor eram contadas por meio de aventuras e desventuras. Nove atores portugueses fizeram parte do elenco principal: Virgílio Castelo (Padre Dinis), que tem três identidades e ajuda jovens amantes e injustiçados e luta contra o amor por Antônia Valente; São José Correia (Elisa de Mandeville), que tem um romance com Alberto de Miranda (Felipe Camargo) em Portugal e que a troca por outra mulher quando retorna ao Brasil; Nuno Pardal (Estevão) e Pedro Lamares (Mateus) que são estudantes de Coimbra³⁷; e Natália Luiza (Maria). Quatro outros atores fizeram parte do elenco adicional: Hélio Pestana, José Eduardo, Rita Frazão e Julie Sargeant. As primeiras cenas se passam em Coimbra e o final da novela também foi gravado em Portugal. As filmagens aconteceram ainda em Lisboa e Montemor-o-velho, além do Rio de Janeiro e Vila Rezende. A telenovela foi produzida para comemorar os 50 anos da RTP e tinha como intenção transmiti-la para os países de língua portuguesa. Mas mesmo com o alto investimento em uma novela de época, não conseguiu sucesso de audiência. Foi recriado em laboratório as cidades oitocentistas do Rio de Janeiro e de Lisboa e o ambiente estudantil de Coimbra e tinha o intuito de unir os países de língua portuguesa, “promovendo a língua e a história comuns na televisão

³⁷ A formação universitária em Coimbra aparece por meio de vários personagens (não somente dos personagens de telenovelas de época como também de obras contemporâneas) e mostra o trânsito intenso de jovens brasileiros em busca de capacitação intelectual em Portugal. Segundo entrevista do então vice-reitor a Universidade de Coimbra à EBC em 2012, Joaquim Ramos de Carvalho, a instituição acolhe brasileiros desde o século 16 e 78% dos ministros brasileiros entre 1822 e 1940 foram estudantes de Coimbra. Na época colonial, a ausência de universidades no Brasil era suprida pelo envio de estudantes, filhos da elite do país, para estudar no país Europeu. O interesse nesse intercâmbio era tanto do Estado Português quanto da elite brasileira, já que ao enviar seus filhos estreitavam-se os laços com a metrópole. Por outro lado, para manter seus domínios na América, Portugal utilizava como estratégia facilitar o estudo de jovens abastados em Coimbra, acreditando, desta forma, ser a educação uma maneira de unificação ideológica (Cruz, Pereira, 2009).

portuguesa” (Cunha, 2008).

Já *Maria, Maria*, da Globo, escrita por Manoel Carlos, foi baseada no romance *Maria Dusá*, de Lindolfo Rocha, e ambientada em uma região de garimpo de diamantes em 1860, na Bahia, logo após a seca que ficou conhecida como “fome de 60”. O brasileiro Carlos Duval interpretou o papel de José Moitinho, simpático senhor de cinquenta anos que morava em Mucujê. Depois de alguns problemas resolve ir embora da cidade e tentar a vida na região dos diamantes, no interior da Bahia. Em Xique Xique ele fica maravilhado com a possibilidade de encontrar diamantes e sua ambição cresce, da mesma forma que acontecia com diversos imigrantes portugueses da época. Ele abre um comércio frequentado por muitas pessoas apenas para desabafar seus problemas. Fica na porta o dia todo conversando com todos os que passam. Assim como Pereira de *Força de um Desejo*, tem fama de ser trapaceiro e de tentar enganar alguns clientes. Segundo nota do autor sobre as características do personagem, “o Moitinho é mesmo uma figura especial, sempre olhando muitas pras moças, e um pouco ridículo na sua delicadeza excessiva”³⁸.

Embora não seja uma telenovela que se passe no Brasil, também as *As Pupilas do Senhor Reitor* (1970), exibida pela Record, é considerada de época e traz personagens portugueses. Não faz parte desta análise, pois era ambientada inteiramente em uma aldeia do Minho do século XIX, em Portugal, sem nenhuma referência à realidade brasileira. A adaptação do texto do escritor português Júlio Dinis tratava dos conflitos dos moradores locais: um médico que perde o posto para outro mais jovem, recém-formado, e o envolvimento das “pupilas” Clara e Margarida, que estão sob o cuidado do reitor Padre Antônio, com os irmãos Das Dornas. Segundo Fernandes (1997: 139), “a adaptação foi produzida com todo requinte que a TV Record poderia empregar”. Teve a participação da fadista Amália Rodrigues. Gravada em São Paulo, teve muito investimento técnico para criar uma cidade cenográfica bastante fiel à história que se passa em Póvoa do Varzim, ainda que os atores não utilizassem o sotaque lusitano. Em 1994, o SBT exibiu uma nova adaptação escrita por Lauro César Muniz.

38 Script da telenovela *Força de um Desejo*, visualizado no arquivo Memória Globo, no Rio de Janeiro, em março de 2013.

5.4 Século XX: a transformação no perfil do imigrante português

O ano de 1912 é considerado o clímax da imigração para o Brasil, principalmente devido à influência de cafeicultores na política, chamado de República do Café com Leite. A vinda de imigrantes para as lavouras era necessária já que o café precisava de cuidados o ano todo. As histórias desses estrangeiros e sua essencial ajudam na construção do país foi relatada em duas importantes obras: *Os Imigrantes* (1981), na Bandeirantes, e *O Casarão* (1976), na Globo. Em ambas as histórias, o imigrante simples, com pouco estudo, vem ao Brasil em busca de trabalho, mas encontra muitas dificuldades na sua adaptação. *Os Imigrantes* passava-se na virada do século XIX para XX e tem três protagonistas de diferentes nacionalidades, mas com o mesmo nome: Antônio. Um português, um italiano e um espanhol que vivem as transformações políticas, econômicas e sociais do país e a relação com os fazendeiros de café. A narrativa percorre 70 anos de história do Brasil República passando por complexas fases políticas como as ditaduras. Terceira maior telenovela até então, com 333 capítulos, foi exibida entre abril de 1981 e novembro de 1982 e obteve grande sucesso. *Os Imigrantes, Terceira Geração*, uma continuação da trama, foi ao ar entre junho e outubro de 1982.

Dez anos depois de fazer *Pantanal* (1990), na Manchete, Benedito Ruy Barbosa conseguiu convencer a Bandeirantes a investir alto em uma obra ficcional. Como locações foram usadas fazendas no interior de São Paulo e até mesmo um navio cargueiro. O argumento era baseado nas várias cartas que recebia. “Quando escrevi *Os Imigrantes*, recebi mais de duas mil cartas. Nunca havia recebido tantas na minha vida. Eram cartas de todo tipo. [...] E uma quantidade enorme falando da imigração, com testemunhos de vida dos imigrantes. Havia material para muitas histórias” (Memória Globo, 2008: 228). Mais tarde, ele foi responsável por outras telenovelas sobre o tema da imigração como *Terra Nostra* (1999) e *Esperança* (2002).

A telenovela é dividida em fases. A primeira, entre 1891 e 1892, na qual Antônio é interpretado pelo cantor português David Arcaño, mostra a saga dos imigrantes ainda no navio que se dirigia ao Brasil. O português Antônio Pereira embarca como clandestino para fugir da crise financeira que assolava Portugal e também da perseguição política, já que o país atravessava um período conturbado de embates entre monarquistas e republicanos. Os outros

dois Antônio lhe dão cobertura na embarcação. Na abordagem dos personagens, o italiano era tido como um romântico que se casa com Isabel (Lúcia Veríssimo), filha de um rico cafeicultor, e vai viver com a esposa em um casarão da Avenida Paulista, na capital. O espanhol é uma figura anarquista que não se acostuma com a vida no campo e se envolve em movimentos políticos e trabalhistas. Já o português é amante de mulatas e cultivava uma vida com muitos amores e aventuras. Envolve-se com a mulata Biá (Solange Couto), mucama de Isabel, com quem tem um filho. Depois, muda-se para São Paulo onde abre uma transportadora e fica rico. Na segunda fase, a partir de 1917, o português passa a ser interpretado pelo ator brasileiro Othon Bastos e formam-se os núcleos familiares em torno do espanhol e do italiano, enquanto o português continua a ter casos amorosos e filhos com mulheres diferentes. A terceira fase, entre 1929 e 1933, é marcada pelos nascimentos dos netos dos Antônio em meio à crise mundial de 1929 as mudanças políticas brasileiras. Na quarta fase, entre 1939 e 1946, os imigrantes já estão idosos e David Arcanjo volta a integrar o elenco como Quinzinho, herdeiro de Pereira que morre na quinta fase, em 1954. A sexta etapa da obra é intitulada *Os Imigrantes – terceira geração*, ambientada entre 1955 e 1960, sem o elo dos três imigrantes. A história é focada nos dramas familiares, entre eles a disputa pela herança de Pereira pelos netos Teca (Solange Couto), Quinzinho (David Arcanjo), Angelina (Lília Cabral) e Tônico (Taumaturgo Ferreira).

Os imigrantes de origem simples aparecem também em *O Casarão*, que enfoca o início do século. Narrada de modo não-linear e escrito por Lauro César Muniz, contava, em três momentos diferentes, a história de cinco famílias que se instalam no norte de São Paulo para cultivar café. Participaram atores portugueses, sendo a primeira obra da Globo a incluí-los no elenco principal. O autor já havia utilizado atores dessa nacionalidade em sua novela anterior na Record, *Os Deuses Estão Mortos*, e também já havia trabalhado com uma temática dessa origem em *As Pupilas do Senhor Reitor*. A novidade desta trama era a apresentação dessas épocas de forma intercalada. A novela conta a história de cinco famílias que se instalam no norte de São Paulo para cultivar café. “O casarão é o centro gerador de toda a história, desde a construção, em 1900, por Deodato Leme (Loureiro) à atualidade – 1976 -, onde mora sua neta Carolina (Yara). Para se contar a saga familiar, três épocas foram enfocadas: 1900 a 1910, 1926 a 1936 e 1976” (Fernandes, 1997: 199).

Dessa vez os personagens portugueses ganham mais visibilidade e são, de fato, importantes para a trama. Demarca-se muito bem o período através das características dos

personagens, condizente com o perfil migratório da época em que se passa a história. Tony Correa viveu Jacintho de Souza, imigrante que chegou ao Brasil em 1895 em busca de uma vida melhor. Analfabeto e carvoeiro desde menino, se dirigiu ao interior de São Paulo onde as plantações de café estavam em pleno progresso. Esperançoso, pensava que a vida no interior seria melhor. Mas suas ilusões de imigrante foram negadas por uma vida difícil, como aconteceu na vida real com milhares de imigrantes que acreditavam que o Brasil fosse a terra das oportunidades. Arrumou um trabalho braçal na construção da estrada de ferro em Sapucaí e, para obter uma renda extra, empregou-se também na Fazenda de Água Santa para ajudar na construção do casarão. Ali encontrou compatriotas trabalhando na lavoura de café e, entre eles, Francisca, interpretada pela atriz portuguesa Ana Maria Grova. Abandona o trabalho na estrada de ferro e decide ficar na região. Apesar do relacionamento com Francisca, Jacintho conhece Maria do Carmo (Analu Prestes), jovem rica, filha do dono da fazenda, e iniciam um romance às escondidas. Em um encontro secreto no rio, ele confessa que não sabe ler e ela decide alfabetizá-lo. O estereótipo do português rude e de poucos estudos aparece como forma de justificar a imigração típica do início do século XX, quando o Brasil incentivou a entrada de estrangeiros para trabalharem na lavoura ocupando, assim, postos antes destinados aos escravos. Se o perfil migratório da época anterior à imigração de massa era de portugueses que acompanhavam a corte, nesse período abrangido pela obra, o perfil se transformara e o imigrante passava a ser de origem pobre, que chegava para ocupar postos antes restritos aos negros. Jacintho representava esse estereótipo.

O romance trouxe problemas ao português quando foi descoberto pelo pai de Maria do Carmo, Deodato (Oswaldo Loreiro), que pretendia fazer a filha casar-se com o engenheiro responsável pela estrada de ferro e pela construção do casarão, Eugênio Galvão (Edson França). Jacintho foi expulso da cidade. Francisca o acompanhou e juntos se instalaram em uma cidade próxima. Os dois imigrantes casaram-se e tiveram um filho em 1900, chamado Atílio, que na segunda fase da novela apaixona-se pela filha de Maria do Carmo. Passa por vários negócios. Destaca-se como artesão e mais tarde, depois da morte de Deodato, volta a Sapucaí onde abre um armazém. Nesta fase, Francisca passa a ser interpretada pela atriz lusa Laura Soveral. A mulher portuguesa aqui se apresenta como uma pessoa forte, que não se abate mesmo sabendo da traição do marido e luta pelo seu amor. “Na segunda fase, esposa dedicada e fiel, é complacente quanto ao relacionamento do marido com Maria do Carmo,

compreendendo que entre eles há uma relação de raízes muito profundas no tempo”³⁹. Ao mesmo tempo em que aparece como uma mulher que resiste aos percalços para preservar o casamento, também se mostra como uma pessoa submissa ao marido. Fato curioso já que um dos destaques históricos de *O Casarão* é justamente mostrar a mulher emancipada que se destaca.

O trio formado por Jarbas, Lina e Estêvão (Paulo José, Renata Sorrah e Armando Bógus, respectivamente) ganhou destaque por mostrar a emancipação da mulher. Lina deixa um casamento infeliz com Estêvão em troca de um amor saudável por Jarbas. A cena final da novela é uma das mais emocionantes da história da dramaturgia. Carolina pergunta para João na glamourosa Confeitaria Colombo, no Rio de Janeiro: - Te fiz esperar muito? E João responde tendo ao fundo a música “Fascinação”, na voz de Elis Regina: - Quarenta anos (Alencar, 2002: 28).

Dessa forma, a emancipação atinge apenas as mulheres brasileiras da obra, sendo que a portuguesa continua sob o estereótipo da mulher complacente com a submissão ao marido.

Em *O Casarão*, o pai de Francisca, Joaquim, também português, é interpretado pelo brasileiro Carlos Duval, que aparece em mais duas outras novelas fazendo papel de imigrante luso. É um homem simples, dedicado à lavoura de café. Sua mulher também aparece na trama, mas é apenas uma figurante.

Assim como *Casarão*, as demais telenovelas de época que apresentavam personagens portugueses no período do século XX foram exibidas pela Globo: *Direito de Amar*, *Esperança*, *Vida Nova*, *Joia Rara* e *Lado a Lado*. O empenho técnico e o alto custo na produção de uma telenovela de época não permitiu que muitas emissoras investissem nesse tipo de obra. Por esse motivo, a Globo sempre dominou esse ramo de produção. Esporadicamente, outras emissoras entravam na concorrência, como foi o caso da Manchete, Record e Bandeirantes, embora sem grande êxito.

Direito de Amar (1987) se passa na euforia carioca da virada do século XIX para o século XX. Na noite de passagem de ano dois jovens se apaixonam em um baile de máscaras e a história de amor se desenvolve por toda a trama. Elias Gleizer interpretou Manuel Barbosa, dono de uma grande confeitaria onde se encontram todos os intelectuais e artistas da época. Manél, como é chamado, é simpático, engraçado e seu comércio vai bem porque, além de ser um excelente negócio, tem por trás os cuidados da esposa, Catarina (Yolanda Cardoso). O sonho dele era estar do outro lado do balcão, relacionando-se com as pessoas importantes da cidade. Aparentemente é dominado pela mulher e mantém um ótimo relacionamento com o

39 Script da telenovela *O Casarão*, visualizado no arquivo Memória Globo, no Rio de Janeiro, em março de 2013.

filho Nelo (Rômulo Arantes), mas vive uma relação difícil com a filha Paula (Cissa Guimarães). O personagem faz uso do bigode, mas não do sotaque português. A novela, baseada na radionovela de Janete Clair, *Noiva das Trevas*, era ambientada no Rio de Janeiro. O início da trama mostra a euforia pela virada do século XIX para o século XX. Na noite de passagem de ano dois jovens se apaixonam em um baile de máscaras. Depois da festa Rosália (Glória Pires) e Adriano (Lauro Corona) continuam a pensar um no outro e a história de amor se desenvolve por toda a trama. O personagem português, de caráter secundário na trama, se aproxima do núcleo principal da novela quando sua filha diz estar grávida do protagonista, Adriano.

As relações entre Portugal e Brasil no início do século XX também aparecem em *Lado a Lado* (2012). Embora não haja nenhum personagem português, existem diversas referências ao país, que aparece como um local de formação acadêmica e incentivo às artes. Em um núcleo secundário, Edgar (Thiago Fragoso) estudou Direito em Portugal e volta ao Brasil para ajudar o pai nos negócios. Tem como grande paixão o jornalismo e o utiliza como forma de denunciar as injustiças sociais. Quando morava em Portugal teve um romance com a cantora lírica brasileira Catarina Ribeiro (Alessandra Negrini), com quem teve uma filha. A cantora fazia muito sucesso no país europeu, onde era bastante reconhecida por seu trabalho. Já no Brasil, casou-se com uma das protagonistas da trama, Laura (Marjorie Estiano), com quem havia ficado noivo antes de ir estudar fora. Forma-se assim o triângulo amoroso.

A história se passa em meio às transformações sociais do Rio de Janeiro e aborda “os anseios e dificuldades enfrentadas por mulheres em busca de um novo papel na sociedade, além de mostrar a afirmação dos negros e de sua cultura no Brasil após o fim da escravidão. Os acontecimentos históricos do período, como a Revolta da Vacina e a Revolta da Chibata, por exemplo, servem como pano de fundo dos conflitos vividos pelos personagens, dando um panorama da formação da cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, na primeira década após a instauração da República. O nascimento das favelas, o surgimento do samba e a introdução do futebol no país ajudam a compor o cenário da história”⁴⁰. A formação superior da elite brasileira nas universidades portuguesas é retratada por meio do personagem que é filho de um senador da República.

Outra característica importante nos personagens portugueses do século XX é o

40 Sinopse da telenovela *Lado a Lado*, visualizada no arquivo Memória Globo, no Rio de Janeiro, em março de 2013.

sentido de nacionalidade na terra de acolhida e também seu engajamento em lutas sociais, principalmente a partir de 1930, na chamada redescoberta do Brasil (Ortiz, 1986). O crescimento da indústria nos grandes centros urbanos, a saída do campo e as migrações internas e externas contribuíram para mudanças substanciais na sociedade brasileira, que se reflete também na interação com os estrangeiros. Novas formas de viver nas grandes cidades foram estabelecidas e novas áreas ocupadas, no centro e nas periferias. O Estado Novo, da Era Vargas, pretendia transformar o Brasil em uma nação moderna. O movimento modernista também foi responsável pela reinterpretação do Brasil. O viés político dos portugueses e sua atuação nesse cenário são encontrados em dois personagens: José Manuel, de *Esperança* (2002) e Fabrício, de *Joia Rara* (2013). Em *Esperança* o ator português Nuno Lopes interpretou José Manoel, que chegou ao Brasil quando criança e que se considerava brasileiro. A trama de Walcyr Carrasco e Benedito Ruy Barbosa narrou a transformação do Brasil depois da Grande Depressão de 1929, a queda do ciclo de café, e a mudança causada pelos imigrantes que chegaram ao país: italianos, judeus, espanhóis e portugueses. José Manoel tinha família no Rio de Janeiro, onde o pai era um comerciante bem-sucedido. Por escolha própria, fez praticamente todos os estudos em São Paulo e se acha paulista como os demais. Estudante da Politécnica, mora na pensão de Mariusa (Regina Maria Durado). Simpático e bem falante, considera-se brasileiro e detesta que os companheiros da pensão, estudantes como ele, o chamem de Murruga, ainda que carinhosamente. A caracterização do personagem o assemelha aos demais personagens de sua idade, sem recursos de figurino ou maquiagem para que se pareça um português. Tem o pavio curto: não é do tipo que leva desaforos para casa. Faz parte do núcleo da república dos estudantes que serve como local de debates políticos dos acontecimentos da época. Apaixona-se por Nina (Maria Fernanda Cândido) e vai lutar pelo amor dela com Felisberto. Era estudante da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Os pais queriam que se formasse em Direito. Foi um dos primeiros a se alistar nas forças pacifistas quando estourou a revolução de 32. Vai às lutas de rua e acaba ferido. É quando é atendido por Nina, que resolve servir como enfermeira no front paulista e acaba por salvar a vida do português. O pai de José Manoel era Antônio, interpretado por Luis de Lima, que morreu durante a novela. Como era um pai duro e contra a relação de seu filho com Nina, entra em cena a mãe, Antônia, vivida pela atriz brasileira Beatriz Segall, para continuar a vontade do pai.

Também em *Joia Rara* (2013) o ambiente são os anos 30 e 40, mas dessa vez no Rio

de Janeiro. O personagem português, da mesma forma que em *Esperança*, é ativo nas lutas sociais. Militante da causa operária, Fabrício, interpretado por Ricardo Pereira, integra o partido comunista. Seu interesse político se sobressaía aos interesses pessoais de modo que brigou com a namorada Lola (Letícia Spiller) por saber que ela havia ajudado na prisão de alguns comunistas. Mas, acabaram por se entender, ficaram juntos e tiveram uma filha. Mais tarde, envolve-se com Aurora (Mariana Ximenes) que, assim como Lola, é vedete do cabaré. Em meio a muitas reviravoltas, Lola volta a ficar com Fabrício e muda-se com os filhos para Portugal, onde ele se exila depois do golpe de 1964. Há também outra personagem portuguesa, Santinha, interpretada por Nicette Bruno. Faz parte de um núcleo bastante agitado e está sempre em discórdia com seu genro, Arlindo (Marcos Caruso). É considerada uma típica matriarca portuguesa, vive em pé de guerra e traz humor à trama. Seu genro em alguns momentos a chama de bigoduda. Rebatido por ela, que diz não ter bigodes, ele retruca: “não tem porque raspa”⁴¹. Com a morte do marido da atriz Nicette, a solução encontrada pelos autores para seu afastamento foi inventar sua viagem para a Europa com um português com quem ela se correspondia por cartas. A atriz volta no final da telenovela.

Também jovem como Fabrício e José Manuel, mas sem uma postura militante, Manoel Victor, de *Vida Nova* (1988), é um aventureiro que vendeu tudo o que herdou dos pais e se mudou para o Brasil em busca de riqueza. É bem falante, inteligente, e assim como os outros jovens da época é formado em Coimbra. Interpretado por Lauro Corona, queria instalar no país qualquer negócio que não fosse padaria. Na viagem, conhece e se apaixona pela jovem Ruth (Deborah Evelyn). Entretanto, ela é judia e o amor dos dois se torna impossível. Manoel passa a novela em busca dela. Para sustentar-se busca emprego em uma padaria e percebe seu talento com as massas, herança da avó. Porém, quer enriquecer rapidamente e se associa a um libanês colega da pensão. Compra o título de comendador. Depois, fica pobre e se reergue ao lado de Ruth. A filha de um poderoso fazendeiro, Gracinha (Iara Jamra), apaixonada pelo português, tentava de tudo para atrapalhar o romance dele com Ruth. A novela centrava-se na história de imigrantes europeus, principalmente italianos, que conviviam em um cortiço no bairro do Bixiga, em São Paulo, na década de 40. Através dos diálogos entre os imigrantes e moradores locais, que continham alto teor político e social, é possível perceber algumas imagens que os brasileiros constroem de outras etnias. Em conversa com Antenor (Mauro Mendonça), pai de Gracinha, rude e déspota, Manoel fala de

41 Capítulo 101 da telenovela *Joia Rara*, visualizado no arquivo *online* da emissora GloboPlay.

sua formação acadêmica referenciando-se a Coimbra como uma das melhores universidades de Portugal quando o fazendeiro diz: “E Portugal é uma porcaria... Se é bom, então porque vocês não ficam por lá?”⁴². Durante toda a trama faz-se muitas comparações entre os dois países de forma bastante crítica. Lauro Corona faleceu durante as gravações e seu personagem partiu em uma viagem sem volta em um carro preto numa noite de chuva. Sobre essa imagem, uma poesia de Fernando Pessoa é recitada em *off* gravado pelo próprio ator que usava sotaque lusitano. Sua aparência, sem bigodes, o fazia parecer com os demais imigrantes da novela.

Essas construções históricas dos imigrantes portugueses em telenovelas de época mostram que, embora apareçam alguns estereótipos provenientes da literatura, sofrem uma série de transformações ao longo da história do Brasil. Desde a exploração das minas de ouro e outros metais preciosos até a industrialização das grandes cidades, registram-se personagens que acompanham o desenvolvimento do país, inserem seus traços culturais e se inserem na sociedade brasileira. Na maioria das vezes essas ações mostram-se naturais, ocultando os percalços dos conflitos entre imigrantes e brasileiros e suas desavenças causadas, abrandando o estado dessas relações. Essa visão conciliadora é importante no reforço de laços culturais e uma forma de manter viva a história comum, mais evidente no caso das coproduções.

As obras mostram também a trajetória dos portugueses e sua adaptação entre o campo e a cidade e a transformação do seu perfil: do personagem de origem simples e sem estudos e, portanto, apto apenas aos serviços braçais do campo, ao imigrante jovem que chega ao Brasil com mais condições de competir com os brasileiros da zona urbana, instalando-se nas cidades. Este é, portanto, a representação do imigrante como alicerce na construção do país, abdicando de seu país de origem em busca de uma vida melhor e que, em consequência de seu trabalho, ajuda no desenvolvimento da sociedade brasileira.

42 Script da telenovela *Vida Nova*, visualizado no arquivo Memória Globo, no Rio de Janeiro, em março de 2013.

6 CAPÍTULO 6 – A EVOLUÇÃO DA TELENVELA E A INSERÇÃO DE PERSONAGENS PORTUGUESES

Nesta pesquisa, a busca pelos personagens e atores portugueses apresentados por telenovelas brasileiras se deu através de várias fontes. A primeira delas foi o livro “Memória da Telenovela Brasileira”, de Ismael Fernandes, que reúne informações como sinopse, datas, emissoras, autores, atores e algumas análises, desde 1963 até 1997. Essa publicação foi a base de consultas das produções da TV Paulista, TV Excelsior, TV Rio e TV Tupi, já que grande parte desse acervo está indisponível para visualização. Também foram pesquisadas sinopses dispostas em guias virtuais das redes Manchete, Record, Bandeirantes, SBT e Globo. Como muitas sinopses não fazem referência a alguns aspectos importantes do personagem, no caso a nacionalidade, informações de diversas origens foram cruzadas com a intenção de buscar o maior número de personagens possíveis, chegando o mais próximo no número total apresentado na televisão brasileira. Para tanto, foram utilizadas algumas publicações que revisam a telenovela no Brasil como o “Almanaque da Telenovela Brasileira”, de Nilson Xavier; “A Negação do Brasil – o Negro na Telenovela Brasileira”, de Joel Zito Araújo e “Hollywood Brasileira: Panorama da Telenovela no Brasil”, de Mauro Alencar. Também fez parte das investigações visitas aos núcleos de memória das emissoras Bandeirantes, Record e Globo, bem como a visualização do material da TV Tupi, conservado pela Cinemateca Brasileira, em São Paulo⁴³.

Foram encontrados 135 personagens em 67 telenovelas, sendo 20 históricas ou de época. As demais são contemporâneas ao período em que foi exibida, também chamadas de realistas por mostrar a preocupação de serem mais fiéis à realidade (Tondato, 1998). Essa divisão foi adotada para perceber as diferentes visões do personagem português proveniente de citações históricas e do atual, parte da sociedade brasileira moderna. No capítulo anterior foram apresentados os personagens referentes às obras de época, no qual são contemplados os aspectos narrativos na análise sobre a construção das imagens dos imigrantes portugueses. A relação com a história e, principalmente, com as percepções literárias sobre os portugueses do século XVIII e XIX, são os aspectos considerados nessa pesquisa para perceber quais traços e características desse grupo são assumidos também pela telenovela. Neste, serão apresentados

⁴³ Os detalhes metodológicos estão referenciados na Parte III deste trabalho.

de forma cronológica os personagens das obras contemporâneas que exploram a realidade vivida no Brasil, levando-se em conta o momento e a forma como se desenvolveu e se aprimorou a indústria da telenovela, bem como situação comercial entre o mercado brasileiro e português, já que como observa Ortiz, “é impossível entendermos o fenômeno da telenovela sem levarmos em consideração o seu significado econômico” (Ortiz, 1989: 111). Assim, as relações de compra e venda entre as emissoras dos dois países, bem como suas aproximações e distanciamentos culturais são exploradas na tentativa de entender a influência que exercem na utilização dos personagens e atores portugueses nas narrativas. Também são analisados os fluxos migratórios de cada década entre ambos os países como forma de observar reflexos dessa problemática nas obras.

6.1. Anos 60 – Fortalecimento da telenovela no Brasil e os primeiros personagens portugueses

Como já discutido na primeira parte deste trabalho, a obra ficcional seriada obteve maior popularidade no Brasil quando passou a se utilizar de fatos cotidianos em suas histórias. Relaciona-se, portanto, a telenovela realista com histórias contemporâneas, por meio das quais a realidade social da ficção se relaciona com a dos telespectadores (Carriço e Santana, 2013). Sendo assim, não seria de se estranhar a presença de tantos estrangeiros ao longo dos mais de 50 anos de telenovelas no país, tendo em conta que a formação da população brasileira se deu a partir da imigração de diversas nacionalidades. Em vários momentos da televisão eles estiveram presentes, seja nos formatos informativos, na dramaturgia, ou em outros gêneros de entretenimento. Os personagens estrangeiros aparecem desde o início das telenovelas diárias, apesar do uso de textos adaptados. Muitas vezes essas obras retratavam a realidade de outros países e os atores tinham de se adaptar ao texto, interpretando diferentes sotaques e aparências. Em 1965 o italiano Ciccilio era interpretado por Sérgio Cardoso (que mais tarde viria a fazer papel de português em *Antônio Maria*) em *O Cara Suja*, da TV Tupi; o árabe Omar Ben Nazir, foi vivido por Henrique Martins em *O Sheik de Agadir* da Rede Globo, em 1966; e a japonesa Suzuki, feita por Yoná Magalhães, em *A Sombra de Rebeca*, em 1967, na Rede Globo.

Os primeiros 20 anos da televisão foram marcados pelos programas de auditório e teleteatros. A telenovela era considerada um gênero menor. Uma mescla entre a experiência profissional no rádio e a admiração pelo cinema incentivou os primeiros diretores e escritores na televisão. A primeira emissora brasileira, Tupi, foi durante uma década a única do país. Em 1960, a Excelsior aparece como a segunda opção, em uma época politicamente conturbada. Com o golpe militar de 1964, apesar de apoiar o regime, a Tupi não conseguiu se adaptar às condições políticas e econômicas do país, acumulando dívidas, e chegando à falência nos anos de 1970. Em pouco tempo a telenovela exibida diariamente ocupou o espaço antes utilizado pelo teleteatro e o gênero industrial se sobrepôs, levando o gênero teatral à decadência. A telenovela fez uso da experiência do teleteatro e de sua equipe, acrescentando elementos do cinema, como câmera em movimento, gravações externas, cenários variados e trilha sonora. Antes da popularização da televisão, a audiência era quase que exclusivamente da elite que tinha recursos para comprar o aparelho, até então bastante escasso no país.

Na década de 1960 já era possível vislumbrar as mudanças sociais decorrentes da popularização da telenovela, como a mudança no horário do jantar, dos encontros religiosos e até mesmo políticos, o uso dos nomes de personagens para as crianças que nasciam na época, a diminuição do uso da rede sanitária durante sua exibição, e outros ajustes que aconteciam em função da rotina que a teledramaturgia começava a impor. Era um momento de mutação para as emissoras que buscavam o aprimoramento técnico, e tentavam escapar da narrativa melodramática herdada das radionovelas, das “novelas semanais” e dos filmes do “cinema de lágrimas” (Borelli, 2005). Até o início da década, ainda havia uma improvisação técnica e uma divisão de trabalho pouco dinâmica, já que os profissionais provenientes do rádio, teatro e cinema, ainda exploravam o novo gênero. É nesse cenário que o primeiro personagem português é apresentado em uma telenovela. Dudu, protagonizado por Leonardo Villar, faz parte da novela *A Cor da Sua Pele* (1965), na Tupi, adaptação da história de Abel Santa Cruz. O português é um vendeiro com sotaque que se apaixona pela mulata de olhos verdes, Clotilde, interpretada por Yolanda Braga (Araújo, 2000). Essa novela é também um marco na televisão brasileira por dois motivos: o protagonismo de uma atriz negra e o beijo inter-racial entre ela e o personagem português. Porém, era mais uma reprodução do modelo antes utilizado pela literatura no qual a mulata encanta o europeu. “Como demonstração da brasilidade foi reeditada a mulata, no estereótipo clássico, ressaltando a sua capacidade de sedução sobre os portugueses, interpretada pela atriz Yolanda Braga” (Araújo, 2000: 98). A

atenção para a questão sexual é apontada em diversos romances do século XVIII e XIX e entendido, do ponto de vista de Gilberto Freyre, como uma forma de democratização social, já que a união entre o homem branco e a mulher negra, representava uma união de raças. Mas essa visão luso-tropicalista dá espaço, na próxima produção na qual aparece um personagem português, para a tentativa de mudança no estereótipo. Em *Antônio Maria*, de 1968, exibida pela Tupi, são rechaçadas as características associadas ao homem português como um sujeito mulherengo, dominador e anedótico. De acordo com Alencar (2000), o autor Geraldo Vietri queria prestar uma homenagem aos imigrantes portugueses.

Foi justamente por isso que resolveu criar o personagem Antônio Maria D'Alencastro Figueiroa. Achava que já era mais do que hora de se homenagear um povo fundamental para o perfil sociológico da nação brasileira. Para isso, subverteu a tradição popular: ao invés de um português alvo de piadas, resolveu construir um português herói, desbravador, galante, que declamava Camões. (Alencar, 2000: 4)

A telenovela conta a história de um imigrante recém-chegado de Portugal que consegue emprego como motorista na casa do milionário Dr. Adalberto Dias Leme. Com problemas financeiros, os patrões dão cada vez mais confiança ao chofer até que ele se torna conselheiro familiar. Mas descobre-se que, na verdade, Antônio é um milionário e fugiu para o Brasil para escapar de Amália D'Alencastro Figueiroa, papel da atriz e cantora portuguesa Gilda Valença. Durante a trama ele tem um caso de amor com Heloísa, filha de Dr. Adalberto. Essa produção trouxe novidades para o gênero como um grande elenco, vários focos de interesse e um ponto forte: a derrocada do milionário patrão de Antônio (Fernandes, 1997). A produção agradou a colônia portuguesa e, mesmo tendo baixa audiência no início, ao terceiro mês era líder no horário, 19 horas. “Foi um grande sucesso de público e crítica. Sérgio Cardoso ficou com a marca registrada: o português galante que recitava Camões e que na noite de Natal (o capítulo foi ao ar na véspera do Natal de 1968) brindou a todos com um monólogo homenageando as coisas simples da vida” (Fernandes, 1997: 110).

Sérgio Cardoso era filho de portugueses e, por isso, teve interesse em viver um personagem português com direito a sotaque e bigodes. Ele usava o linguajar luso, chamando terno de “fato”, automóvel de “máquina” e se referindo ao patrão por “vossa excelência”. “Ainda fazia uma denúncia: “os portugueses que chegam ao Brasil nunca encontram empregos compatíveis com seu grau de instrução” (Senna, 2009). Representava o imigrante do final dos anos de 1960 que chegava ao Brasil devido às poucas oportunidades de emprego nas regiões rurais e urbanas, por razões políticas decorrentes do regime Salazarista e por conta das guerras que se passavam na África ainda que, nesta época, a emigração portuguesa tivesse

como destino mais comum os países Europeus como a França. Geraldo Vietri explora as relações entre nacionais e estrangeiros ressaltando o acolhimento da sociedade brasileira: “para quem chega sozinho, cada novo amigo, cada novo companheiro se transforma imediatamente numa nova força, num novo incentivo” (Vietri, 1969: 2). Mas o autor também lembra de outros sentimentos aos quais os imigrantes foram deparados quando da chegada no Brasil, como as piadas prontas, os conflitos que, de tanto serem repetidos, tornaram-se uma barreira entre os portugueses e os brasileiros.

Se não mais pudemos fazer, temos a nos tranquilizar a consciência um fato somente: “Antonio Maria” serviu para mudar a imagem do português invasor, do português colonizador, do português bigodudo das piadas. Consegui, antes e acima de tudo, provar o valor não de um homem, mas de um povo – o português – associado ao valor de outro povo – o brasileiro. Confirmou, ainda, que os que vêm para trabalhar são sempre bem recebidos. E “Antônio Maria” veio para trabalhar; não veio atrás de escravos, de esmeraldas ou de pau-brasil! (Vietri, 1969: 2).

Outro ponto importante das relações interpessoais na trama é a amizade entre Antônio e seu compatriota Fernando Nobre, interpretado por Carlos Duval, ator nascido em Portugal. Em um diálogo no segundo capítulo da novela, os dois conversam sobre as saudades da terra. Fernando passou de empregado a dono de uma panificadora, que era propriedade de um português. Humildemente, oferece ajuda à Antônio, mas sabe que ele é um homem estudado e merece um emprego melhor que em uma simples padaria. A fraternidade, característica das relações entre os imigrantes portugueses no Brasil, os quais fundaram dezenas de casas de beneficência, aparece nessa história, demonstrando também o apego pelo país que os acolheu. Fernando confessa a Antônio: “Esta terra me abrigou, me aconselhou, deu-me um lar, um trabalho, uma forma de vida. Nunca esqueço de agradecer a Deus o que esta terra significa para mim... e olhe, perdi a conta das vezes que me surpreendi, ajoelhado, a beijar o chão deste bendito país” (Vietri, 1969: 34).

No final da telenovela, Antônio Maria volta a Portugal para encontrar com Amália e vender tudo que lhe pertencia. No capítulo 194, os dois se encontram em Lisboa. A ex-esposa, que atrapalhou seu romance no Brasil, fica com parte da herança e com o desprezo de Antônio.

Antônio Maria representou uma evolução na dramaturgia nacional, já que não haviam carruagens, bosques, ciganos – típicos das novelas de Magadan, e sim um cenário urbano real. O sucesso da obra trouxe a conscientização de que existem novas fórmulas para se contar uma história de amor. Do ponto de vista dramático, foi uma ponte entre o herói folhetinesco e o novo homem representado pelas novelas mais contemporâneas. A obra ilustra

a “aclimatação do melodrama” no Brasil. “Fiel ao padrão folhetinesco, origem desconhecida do herói, relações amorosas triangulares, polarização entre riqueza e pobreza, ela procurava, no entanto, se adaptar ao panorama da vida urbana” (Mattelart, 1989: 74). Justamente no uso dos cenários urbanos que se encontrava a ligação entre a ficção e da “identidade brasileira”, sendo esse elemento incorporado também como um elemento da narrativa. Mais profissionais, as emissoras passam a investir no treinamento e formação técnica para refinar o emprego de cenários, figurinos, iluminação, etc.

Quatro meses depois do fim de *Antônio Maria* veio a confirmação do que já se previa com a chegada de Beto Rockfeller. Era a ousadia de se investir no anti-herói. A Tupi, sob a superintendência de Cassiano Gabus Mendes, iniciava a reformulação da telenovela brasileira (Fernandes, 1997: 69). Em *Beto Rockfeller*, 1968, os diálogos eram mais coloquiais, diferente do tom adotado pelas novelas de anteriores. Com isso, o modelo realista se institui e se legitima tanto pelo assunto que aborda como pela forma como é realizado. Muito disso se deve ao fato de ser realizado por autores com uma referência cultural erudita, com referências diferentes do herdado do rádio e que tinham a intenção de criar uma nova linguagem novelística. A telenovela passa a entrar em sintonia com uma sociedade que aos poucos se moderniza e que exigia uma reformulação da narrativa televisiva. Para Ortiz (1989), o fator que conduzia a esse tipo de narrativa foi o fato de que as histórias baseadas no cotidiano se provavam mais eficazes com a audiência e atingiam um número maior de consumidores que o melodrama clássico. Além disso, foi de suma importância a incorporação de um grupo de escritores de posição política de esquerda, de cunho nacionalista ao mesmo tempo - e muitas vezes de forma antagônica - que a presença do Estado exigia a exibição na realidade nacional. O realismo que os autores inseriam pretendia retratar, discutir e criticar a realidade brasileira. “Contradições na metrópole, conflitos políticos e cultura popular num clima fantástico, atores e atrizes enfocados “simplesmente” como seres humanos, valores sociais e morais em choque. A preocupação norteadora é o “retrato da realidade”, “espelho da realidade”, “fidelidade à realidade” (Ramos e Borelli, 1989: 94).

A valorização do cotidiano e suas problemáticas trazia de maneira intrínseca a complexidade das grandes cidades e de seus habitantes, tendo papel importante nesse contexto também a diversidade cultural dos imigrantes. A telenovela se mostrava como uma oportunidade para retratar essa sociedade plural, mas também como veículo de valorização de certos grupos sociais. *Antônio Maria* serviu para homenagear os imigrantes portugueses da

mesma forma que, um ano mais tarde, *Nino, o Italianinho* (1969), também da Tupi, homenageava outra colônia importante no Brasil. Era o reconhecimento da diversificada formação cultural do país e uma maneira de reparar possíveis injustiças quando da chegada deles no país, também com a intenção de desmistificar certos estereótipos.

6.1.1 Anos 70 - televisão em cores e a estreia dos atores portugueses

Enquanto o Brasil vivia a extinção da Excelsior em 1970 e da TV Rio, em 1977, a Globo passa, a partir dos anos 70, a endurecer a concorrência. Dois fatores propiciaram o desenvolvimento do gênero na emissora: a sociedade com o gigante das comunicações americanas, Grupo Time Life, em 1969, e a criação da Central Globo de Produção. É possível dizer que houve um monopólio do gênero pela emissora carioca nos anos 70, “também caracterizado por intensa interferência política e econômica do regime militar nas emissoras, e alcançou a posição dominante com uma grade de programação que tinha o “sanduíche” de novelas e o noticiário como ingredientes básicos” (Hamburger, 2005: 30).

O interesse pela consolidação de uma cultura nacional se mostra cada vez mais presente no discurso político. “Desde o governo Castelo Branco, o Estado autoritário passa a se preocupar com os assuntos de cultura, procurando realizar diretrizes que favoreçam o desenvolvimento de uma “cultura brasileira”, de uma “identidade nacional” compatível com suas premissas coercitivas” (Ramos e Borelli, 1989: 84). Há neste momento uma movimentação estatal, combinando censura e incentivo no plano econômico, que modifica a atmosfera político-cultural ligada à televisão, e também à telenovela.

No início dos anos 70, o ministro Jarbas Passarinho tinha o interesse na existência de uma cultura baseada na “crença da nacionalidade” e não uma cultura importada, evitando assim a colonização cultural. Também o chefe da Censura Federal tinha parâmetros para entender o que deveria ou não ser mostrado na televisão, conforme a ordem do Estado, a partir da premissa que somente talento e a criatividade fizessem parte da programação, sem apelações. Essas duas visões distintas, uma preocupada com a questão nacionalista e a outra com o nível cultural da televisão, foram reunidas e publicadas em 1975 na Política Nacional de Cultura. O documento mostra a preocupação com o “homem brasileiro” que estaria com

sua espontaneidade ameaçada pelos meios de comunicação de massa e pelo formato industrial da sociedade. Assim, era necessário difundir a cultura através dos meios de massa, mas também assegurá-los como meio de produção cultural qualificada. A Globo e as Emissoras Associadas firmaram um protocolo de autocensura que preservava as camadas mais educadas de certos “desvios de conduta” que os programas poderiam ter. O disciplinamento incluía evitar apresentar pessoas com deficiências físicas ou mentais, charlatanismo, assuntos da vida particular das pessoas, etc. Isso se refletiu, como era de se prever, na telenovela. Assim, a Globo exibia nos horários menos importantes das 18 horas e das 22 horas, produções que estão de acordo com as regras do Estado, com enfoque nacionalista e temas educativos. Algumas telenovelas passam a ter como mote a difusão de informações didáticas sobre doenças, higiene, educação, como um papel de utilidade pública. Com a publicação do Plano Nacional de Cultura, o horário das 18 horas foi destinado à adaptação de obras da literatura nacional.

O canal investe também em uma nova linguagem da telenovela com *Pigmalião 70* (de Vicente Sesso), *Verão Vermelho* (de Dias Gomes) e *Véu de Noiva* (de Janete Clair). Todas as tramas continham referências nacionais, tanto na história como nos cenários. Foi o caso também da novela *Irmãos Coragem*, de 1970, ano em que o Brasil conquistava a Copa do Mundo de Futebol no México e que muitos presos políticos sofriam com a Ditadura Militar. Janete Clair fazia nesta trama uma analogia entre a realidade política e o poder arbitrário de um coronel na cidade fictícia de Coroado, em Minas Gerais, onde a principal atividade econômica era o garimpo. O futebol também era parte da narrativa, já que Duda Coragem, um dos irmãos protagonistas, se transforma em um jogador de sucesso. No meio da história estavam dois personagens portugueses, Gentil (Arthur Costa Filho) e Manuela (Lourdinha Bittencourt), donos de uma pensão, ambos representados por atores brasileiros. O uso do sotaque e o bigode de Gentil e suas vestimentas transparecem a lusitanidade que se pretendia dar aos personagens. O companheirismo da esposa é evidente, principalmente no negócio familiar. Desde o início do século XX é visível o aumento do número de mulheres que imigram com sua família. Na segunda década, o número de imigrantes do sexo feminino chegou a 40% do total de estrangeiros entrando no país. “Assim a imigração caracterizada até então como individual, masculina e temporária, tornava-se tendencialmente familiar e permanente” (Matos, 2005: 86).

A busca por incrementos na renda fez com que muitas famílias abrissem pequenos

comércios na frente das suas casas, como quitandas, venda de secos e molhados, açougues, etc. A participação da mulher se dava de forma determinante, sendo que muitas delas administravam o lar e o comércio. Exerciam também trabalhos como doceiras, cozinheiras, costureiras e, às vezes, trabalhavam em casa.

A mulher imigrante portuguesa sempre esteve muito presente no universo do trabalho, nas fábricas, nos estabelecimentos comerciais familiares ou em atividades informais. Os baixos ganhos e a necessidade de procurar uma renda complementar levavam essas mulheres a realizar atividades muitas vezes ocasionais, importantes alternativas por permitirem a combinação das atividades domésticas com o trabalho remunerado. (Matos, 2005: 89)

Apesar da participação secundária na trama, esse foi o primeiro casal tradicional de portugueses retratados por uma telenovela que imigram e trabalham juntos, indicando dessa forma a importância familiar no contexto desses estrangeiros.

Irmãos Coragem foi a primeira obra transmitida para todo o território brasileiro, o que reforça a função da telenovela realista baseada em temas contemporâneos na construção de uma identidade nacional desde então. Articulam-se dramas tradicionais aos fatos políticos, culturais e sociais. As narrativas são denominadas “novelas verdade”, “que veiculam um cotidiano que se propõe crítico, por estar mais próximo da vida “real” e por pretender desvendar o que se encontraria ideologicamente camuflado na percepção dos receptores” (Borelli, 2005: 197). *Irmãos Coragem* foi também a responsável pela liderança de audiência da emissora carioca, somente ameaçada pela concorrente Tupi, que também em 1970 mostrou um português de bom coração em *Meu Pé de Laranja Lima*, de Ivani Ribeiro. Era a história de Zezé (Haroldo Botta), um menino pobre que tem como amigo um pé de laranja lima e Manuel Valadares, o Portuga (Cláudio Corrêa e Castro). De fartos cabelos brancos e sotaque luso, o personagem está sempre vestido de camisa, colete e o velho relógio de bolso. O imigrante é solidário e sincero, que faz as vezes do pai do menino. Foi a primeira adaptação do texto de José Mauro Vasconcelos para televisão que tinha sido campeão de vendas de livros e que havia recebido uma versão cinematográfica. Dez anos mais tarde ganhou outra versão, dessa vez na Rede Bandeirantes, na qual Dionísio Azevedo interpreta o Portuga. Em 1998, a mesma emissora gravou uma terceira versão escrita por Ana Maria Moretzsohn com o personagem português interpretado por Gianfrancesco Guarnieri. Nesse sentido, a telenovela resguarda a função de contextualizar a realidade brasileira e de seus imigrantes. “Incorpora-se à trama um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens” (Borelli, 2005: 197).

Além do sucesso no país, as telenovelas começam a ganhar espaço no mercado internacional. A partir de 1973, a exportação das telenovelas brasileiras torna-se uma realidade com a primeira produção em cores da Globo, *O Bem Amado*. Até então, a emissora havia vendido apenas textos para o exterior. Ao mesmo tempo em que cresce o comércio de telenovelas, aumenta o número de personagens portugueses.

Já na “era de ouro” da dramaturgia no Brasil, a tentativa foi de repetir o sucesso de *Antônio Maria* com uma nova homenagem de Geraldo Vietri à colônia portuguesa. Em *Meu rico português*, na Tupi, em 1975, há também um tributo à imigração alemã através do casal Gertrude e Rudolph. O português Severo Salgado Salles (Jonas Mello), recém-chegado, torna-se sócio do alemão na sua imobiliária. Através de um negócio, faz amizade com a milionária Dona Veridiana Pires Camargo e, a partir de então, torna-se seu confidente. Demonstra-se assim, a fácil sociabilidade entre estrangeiros e nacionais. O intercâmbio cultural também está presente na presença da fadista Amália Rodrigues, que canta em um restaurante paulistano. Mas o humilde português guarda dois segredos: fugiu de Portugal devido um crime que envolvia sua profissão de médico e deixou também sua esposa Laurinda (Rosa Maria Pestana), que ao final vem ao Brasil em busca dele com o advogado português, Dr. Gomes (Antônio Leite). O Brasil torna-se, portanto, um refúgio, como havia acontecido antes com *Antônio Maria*. A semelhança entre os textos mostra a pretensão de se obter sucesso novamente com o personagem português, marcante na década anterior. Utilizar esse artifício era propício também pelas condições vividas na época, no que diz respeito à chegada de estrangeiros. A década de 1970 é marcada por um crescimento no número de imigrantes portugueses devido às guerras na África e conflitos em Portugal. “Somente no segundo semestre de 1975, desembarcaram nas cidades brasileiras 25 mil portugueses, média semelhante, ou superior, a do período de migração de massa” (Venâncio, 2000: 74). Era uma imigração transitória, pois a taxa de retorno também é alta e chegou a atingir 90%. A chegada de imigrantes também se dava na dramaturgia com os atores portugueses. As produções de época⁴⁴ abrem espaço para esse tipo de intercâmbio: *Os Deuses Estão Mortos*, produzida pela Record em 1971, com participação especial de João Lourenço e Irene Cruz; *O Casarão* com papéis importantes para Tony Correa, Ana Maria Grova e Laura Soveral e *Escrava Isaura*, com Ana Maria Grova. Estas últimas exibidas em 1976 pela Globo. No mesmo ano, Laura

⁴⁴ As telenovelas de épocas estão agrupadas no capítulo 5 da Parte II.

Soveral fez também uma participação em *Duas Vidas*, às 20 horas, de Janete Clair, com a personagem Leonor. Proprietária da gravadora Danúbio, desde a morte do filho, Rômulo, em um acidente, passou a direção dos negócios à nora, Cláudia (Susana Vieira). Está sempre lembrando do filho e obriga todos a terem adoração à memória dele. É séria e bastante ríspida. Cultiva as lembranças de forma mórbida. Isso afeta principalmente a Cláudia, a viúva, que não pode manifestar nenhum sentimento de alegria, mesmo depois de mais de um ano da morte de Rômulo. O papel de Leonor é secundário nesta novela da Globo que tinha como tema a tragédia urbana e se passava no Rio de Janeiro. A história centrava-se na vida de pessoas que havia sido alterada quando, a rua onde moravam, no Catete, foi desapropriada para a construção de uma linha do metrô.

Tony Correa também emendou um trabalho no outro com *Locomotivas*, de 1977, em que viveu Machadinho, um jovem ingênuo que, vindo de Portugal, hospeda-se na casa de Victor (Isaac Bardavid), dono de um bar, do qual se torna sócio. Situado em uma trama paralela, o personagem que abraçava o sotaque vive também alguns casos de amor. Um deles é com Gracinha (Maria Cristina Nunes), que sofre com a interferência de Lurdinha (Terezinha Sodré), sempre fazendo intrigas para separar o casal. No final da novela, acaba apaixonando-se por Fernanda (Lucélia Santos), do núcleo principal, que se aproxima dele dizendo que sua avó também era portuguesa. Por isso, o convida para jantar em sua casa e conhecê-la, pois, segundo Fernanda, essa seria uma forma da avó matar as saudades da terrinha. O português, nessa trama, aparece como um jovem galanteador, sensível, bonito, inteligente, sem o uso de artifícios que o caracterize como um personagem luso como o bigode ou a vestimenta. Ainda assim, a ligação à área de comércio de alimento continua bastante presente, tanto que, devido aos seus dotes culinários, Machadinho transformou o pequeno bar do qual havia se tornado sócio em um próspero restaurante. Sempre muito conversador e prestativo, aparece em cena com ares de galã, muito bem disposto e sorridente. Inicia-se uma nova fase da representação do homem português, já que as anteriores retratavam imigrantes mais maduros, de mais idade. Novelas de época caracterizavam o português do início do século XX como um personagem rústico enquanto que aqui a jovialidade de Machadinho era o mote principal. Essa contemporaneidade também se deve à própria temática da novela, dedicada à juventude e sua maneira romântica e bem-humorada de levar a vida. *Locomotivas* foi a primeira telenovela em cores no horário das 19 horas da Rede Globo e, portanto, o colorido das roupas e sapatos se sobressaíram. Tudo que as personagens

da novela usavam virava moda no país. “Tornou-se mania nacional, em especial entre os adolescentes da época, e era um desfile de mulheres bonitas e charmosas, de todas as idades – as verdadeiras “máquinas a todo vapor”, lideradas por Eva Todor, a Kiki Blanche – uma ex-vedete do teatro de revista” (Alencar, 2002: 31). Pela primeira vez na telenovela brasileira algumas cenas foram gravadas em Portugal, com a participação de artistas locais como a fadista Márcia Condessa.

Já na Tupi, em 1978, Tony Correa trabalhou em *Aritana*, de Ivani Ribeiro, como Nicolau Seabra, o Lalau, gerente do hotel de seu pai, português interpretado pelo ator brasileiro Serafim Gonzalez. A novela narrava a luta do índio Aritana por suas terras e pelo amor da médica veterinária Dra. Estela (Bruna Lombardi), noiva de Lalau. Também no papel de um jovial galã, sofre por não conseguir reconquistar a namorada. Mostra-se como uma pessoa sensível e romântica, que se deixa abater pela disputa de uma mulher. O sucesso de Tony Correa e sua aceitação pelo público era uma prova da simpatia pelo estrangeiro, que reforçava o mito do brasileiro como um povo hospitaleiro (Holanda, 2005).

A década de 1970 foi sem dúvida a época na qual a Globo se destacou na teledramaturgia com novelas em vários horários diferentes. Entre 1978 e 1979, produziu a última novela do horário das 22 horas, *Sinal de Alerta*, de Dias Gomes, sobre poluição. Para tentar trazer de volta o horário a emissora exibiu em 1983, o último trabalho antes do falecimento de Janete Clair, *Eu Prometo*, mas a trama sobre os conflitos políticos de um senador não cativou o público. O horário passou então a ser utilizado para outros produtos como seriados e minisséries. Desta forma, como acontece atualmente, o horário das 18 horas exibe novelas de temática leve e romântica, o das 19 horas exibe uma tendência mais humorística e o das 20 horas (que por motivos de programação passou para as 21 horas nos anos 2000), os temas de maior impacto.

A crescente participação de atores portugueses coincide com a abertura para exportação das telenovelas. Para Portugal, a primeira experiência comercial foi com *Gabriela*, em 1975. A aceitação foi tão grande que estimulou a emissora a trabalhar mais próximo desse mercado na década seguinte. Em 1979, a Globo exportava suas novelas para 83 países e criou um departamento internacional para cuidar desses negócios que incluíam países socialistas como Cuba, União Soviética e China (Hamburger, 2005).

6.1.2 Anos 80: novas emissoras e o reforço do estereótipo do padeiro português

Na década de 1980, a emissora Tupi encerra as atividades depois de apresentar *Gaivotas*, de Jorge Andrade. *Como Salvar meu Casamento* deixou de ser exibida sem apresentar o final. Por outro lado, duas emissoras passaram a compor o cenário televisivo brasileiro: SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), em 1981, e a Manchete, em 1983. Ambas iniciaram também a produção de dramaturgias. A Manchete teve sua primeira trama em 1984 com *Marquesa de Santos*, uma minissérie. Mas com o gênero telenovela a estreia foi em 1985 com *Antônio Maria*, um *remake* da Tupi, escrito por Geraldo Vietri, que não resultou em grande sucesso. Foi *Dona Beija*, de Wilson Aguiar Filho, em 1986, que consolidou a emissora no gênero. Já o SBT produziu, em 1982, *Destino*, adaptação de um original argentino. Seguiram: *Conflito*, *Acorrentada*, *A Justiça de Deus*, *Pecado de Amor*, *Anjo Maldito* e *Vida Roubada*. Uma produção inteiramente nacional foi *Meus Filhos, Minha Vida*, de 1984. Até 1985 o SBT produziu 15 novelas, a maioria de autoria da mexicana Marisa Garrido. Além de textos adaptados, havia também novelas compactadas, produzidas principalmente pela Televisa. Em 1984, o SBT ultrapassa a Globo na exibição de telenovelas com 23% da sua programação ocupadas com a ficção, contra 20% da Globo. Mas a estratégia de atuar de forma mais próxima do popular não deu certo, a maioria das produções tiveram audiência abaixo de 10%. Até mesmo a TV Cultura aproveitou o filão da telenovela com a série “Tele-Romance”, entre 1981 e 1982, ainda que de pouca expressão em termos de audiência.

As relações comerciais entre as emissoras do Brasil e de Portugal cresceram nessa década. A exportação para Portugal teve um aumento significativo. A estatal RTP – Rádio Televisão Portuguesa, até então a única opção em Portugal já que os canais privados ainda não existiam, comprou 16 telenovelas nesse primeiro decênio de relações comerciais (1975-85), a maioria provenientes da Globo, com um custo aproximado de US\$ 3,7 milhões. A partir desse vínculo comercial se estabelece uma ligação cultural entre os dois países através da ficção seriada. Portugal passa a conviver diariamente com a realidade brasileira a partir das ficções enquanto o Brasil passa a ter um número maior de personagens portugueses nas telenovelas. Os atores portugueses aparecem de forma discreta e a maioria dos personagens ainda é representado por atores nacionais, como é o caso do *remake* de *Meu Pé de Laranja Lima*, em 1980, na Bandeirantes, no qual Manuel Valadares, é vivido por Dionísio Azevedo.

O mercado externo se tornava cada vez mais atraente. Por isso, foi criada a Divisão Internacional da Globo em 1980, responsável pela adaptação e distribuição dos produtos de teledramaturgia. A *Globo TV Network of Brazil*, tinha escritórios instalados no Rio de Janeiro (responsável pelo mercado de Portugal e América Latina), Nova Iorque (mercado dos EUA e Canadá) e Roma (Europa, Ásia, África e Oceania). O mercado português era considerado importante por representar a porta de entrada dos produtos ficcionais brasileiros também nos países de língua portuguesa da África.

A abertura comercial para outros países contribuiu para o que Tufte (2000) chama de fase pós-realista, iniciada a partir de 1986. Ocorre uma transformação na abordagem das telenovelas devido ao processo de internacionalização da Globo e também por conta do processo de redemocratização do país. Novamente aspectos nacionalistas voltaram à discussão como forma de reação aos anos de repressão. Isso afetou também a teledramaturgia. Juntas essas tendências resultaram na mudança de conteúdo, formato e estética das telenovelas. Era um pós-realismo multifacetado, segundo Tufte (2000), pois se desenvolveu em várias e diferentes direções. Ao mesmo tempo em que se evidenciava a postura política do Brasil e seus problemas, também se recorria à nostalgia da vida rural.

O aprimoramento técnico facilitou também mostrar de forma mais constante outras realidades e países. Assim, filmar em Portugal se tornou cada vez mais frequente, principalmente para a Globo⁴⁵. *Baila Comigo* (1981), de Manoel Carlos, contava a saga de dois gêmeos, Quinzinho e João Victor (ambos vividos por Tony Ramos), que foram criados separados. Um mora em Lisboa com o pai, Joaquim Gama (Raul Cortez), e o outro com a mãe, Helena (Lilian Lemmertz), no Brasil. Os primeiros capítulos foram ambientados em Lisboa e as cenas mostravam a zona baixa da cidade e a região de Belém, por onde Quinzinho passa de carro com a irmã. Também o Rio de Janeiro tem destaque nas primeiras imagens da novela quando João Victor sobrevoa a cidade de helicóptero, o que mostra uma certa semelhança entre a arquitetura das duas cidades. Além do reencontro entre os gêmeos, a

⁴⁵ Portugal, assim como outros países, aparecem como ambientação para as telenovelas de forma crescente. Conforme pesquisa de Tondato (2012), nos anos de 1990 as locações no exterior ocorreram em 11 das 94 obras exibidas, a maioria concentrada em países europeus. A partir de 2000 o número cresce, sendo 32 gravações no exterior das 89 telenovelas produzidas no país. Nesse período procuram-se países mais distantes mas conhecidos no imaginário da audiência, como Índia, Marrocos e Japão. Além de serem justificadas pela trama também funcionam como elementos cenográficos e provocam a curiosidade dos brasileiros sobre estes lugares, funcionando também como um estimulador dos deslocamentos, uma vez que, a partir a estabilização econômica, muitos grupos sociais passaram a buscar novas experiências em viagens internacionais.

novela mostrou também relacionamentos maduros e romances inter-raciais, típico do horário das 20 horas, que trata de temas importantes e atuais. Exemplo disso foi a novela anterior, *Os Gigantes*, de Lauro César Muniz, umas das mais polêmicas da televisão por tratar de eutanásia e ataque às multinacionais.

O pai dos gêmeos, Joaquim, deixou Portugal depois de um enfarte. É apresentado como um homem poderoso e rude que ficou rico por meio de um casamento de interesse. Apesar de viver em Portugal, João Victor não tem sotaque nem características estereotipadas que o diferenciem de um brasileiro. Filho de Joaquim e Helena (Lilian Lemmertz), foi adotado por Martha (Tereza Rachel) e desconhece os mistérios de sua origem, acreditando ser filho verdadeiro daqueles que julga serem seus pais. Não sabe da existência do irmão gêmeo, Quinzinho. Jovem dinâmico, objetivo e autoritário, ele é bastante atingido pela revelação parcial da verdade. No Brasil, é envolvido em várias confusões por causa da semelhança com o irmão. Nasceu no Brasil, mas foi criado em Portugal e por isso considera-se “meio-português”. As diferenças culturais estão presentes nos diálogos que envolvem João Victor. Em uma cena, em conversa com Mira (Lídia Brondi) sobre a forma de tratamento entre eles, diz “Em Portugal somos mais formais, mais distantes... apesar do grande afeto do povo português”⁴⁶. Ela retruca: “Mas você só é português na frente dos outros. Quando a gente está sozinho você é brasileiro”. O estereótipo do português idealizado por alguns brasileiros aparece em uma conversa entre Mira e Soninha, quando a última faz uma observação, na ânsia por conhecer João Victor: “Só quero ver a cara dele! Ele tem aqueles bigodões assim, de português?”. Na realidade ele não tem bigodes, é jovem e de visual bastante moderno.

Essa novela mostra o princípio da “modernidade” que se inicia na televisão brasileira, apesar do enredo melodramático. “Fusões e segmentações indicam a influência dos videoclipes na estética da telenovela. Os planos, cada vez mais ágeis e rápidos, indicam a intenção de atingir o público jovem. Por outro lado, planos longos mostram a praia de Ipanema, ou flashes de Lisboa. Ou seja, *Baila Comigo* já pertence à fase das lágrimas para exportação” (Santos, 2000: 145).

Ainda que pouco frequente até o momento, é neste período que, por meio das telenovelas de comédia, ressaltam-se as características estereotipadas dos portugueses, nas vestimentas e na profissão (muitas vezes como padeiro), principalmente nas telenovelas da

⁴⁶ Script da telenovela *Baila Comigo*, visualizado no arquivo Memória Globo, no Rio de Janeiro, em março de 2013.

Globo: *Jogo da Vida*, *Guerra dos Sexos* e *Cambalacho*. O autor das três obras é Silvio de Abreu, que aposta num “território de ficcionalidade”⁴⁷ (Borelli, 2001 e Lopes, Borelli e Resende, 2001) que comporta um estilo narrativo que mescla traços do melodrama e da comicidade, entendendo a veia cômica como constitutiva do universo melodramático. “Reiterando, há um processo de incorporação de traços da comicidade ao padrão tradicional do melodrama e dele emergem o humor, a sátira e a farsa, em enredos que continuam a falar de amores e ódios, pobres e ricos, justiças e injustiças” (Borelli, 2001: 29). Nesse sentido, o português aparece com frequência por meio de personagens que contemplam essa mistura de características.

Todas as três “telenovelas chanchadas”⁴⁸ (Santos, 2003) de Abreu, com humor típico do horário das 19 horas, trazem personagens portugueses comerciantes, sendo duas associando-os à profissão de padeiro. *Jogo da Vida* (1981), baseada no argumento de Janete Clair, tem Gianfrancesco Guarnieri no papel de Manoel Vieira de Souza, Sr. Vieira. Dono de uma padaria chamada Flores do Tejo, tem grande adoração pelo Brasil, onde conseguiu vencer na vida. É alegre, muito querido no bairro e apaixonado pela protagonista, Jordana (Glória Menezes). Torcedor fanático do clube de futebol paulista Portuguesa, carrega consigo a típica história do imigrante que chega pobre ao Brasil e constrói sua vida com muito sacrifício enfrentando muitos preconceitos por ser estrangeiro. Em um capítulo da novela fala sobre essa dificuldade: “Minha família foi muito pobre... Foi difícil para minha mãe me educar, estávamos sozinhos em Portugal quando meu pai tentava a vida aqui no Brasil... Nunca passei dos primeiros estudos e hoje não passo de um português ignorante que a única coisa que sabe fazer são os cálculos do caixa da padaria”⁴⁹. Apesar do bom humor que a telenovela e seus personagens emanam, Vieira demonstra sua sensibilidade com suas histórias de luta como as vezes que a mãe, lavadeira, era tratada com desprezo pelos moradores locais. Hoje é rico, mas ainda lembra dos olhares de desprezo que recebia quando entregava os pães aos clientes. Mas com Jordana nunca foi assim. “Ela foi a primeira freguesa a levantar os olhos e olhar diretamente nos meus... E com o tempo ela me convidava para tomar um café”. Por conta dessas atitudes, Vieira foi nutrindo um carinho muito intenso por Jordana e passa a

⁴⁷ Entendido como elementos de mediação nas relações entre produtos, produtores e receptores. São matrizes culturais presentes nas diversas manifestações da cultura popular de massa. Dinâmicos, encontram-se em constante processo de redefinição e hibridização.

⁴⁸ Comédias populares de tom carnavalesco.

⁴⁹ Script da telenovela *Jogo da Vida*, visualizado no arquivo Memória Globo, no Rio de Janeiro, em março de 2013.

ser um homem importante na vida dela. O personagem faz uso do sotaque e aparece de bigode, reflexo de mais um estereótipo referente aos portugueses. Ambientada em São Paulo e inspirada no argumento “As Quatro Marquesas”, de Janete Clair, a novela conta a história de Jordana, abandonada pelo marido depois de 20 anos de casada. Para conseguir seu sustento vai trabalhar na casa de Dona Mena (Norma Geraldty), que morre e deixa como herança a ela quatro cupidos de bronze. Dentro deles estão guardados um milhão de dólares. Os cupidos desaparecem sem deixar vestígio e apenas nos últimos capítulos Jordana recupera-os e reestrutura sua vida com a ajuda de Vieira.

Dramas familiares e relacionamentos amorosos com fundo cômico aparecem também em *Guerra dos Sexos* (1983, com *remake* em 2012), história que se desenvolve por meio da disputa pela cadeia de lojas Charlô's entre os primos Otávio (Paulo Autran) e Charlô. Depois de muitas brigas e sabotagens mútuas, Otávio consegue vencer a prima. Neste momento, ele desaparece misteriosamente e entra em cena o português Dominginhos, também interpretado por Paulo Autran, que se diz apaixonado por Charlô. Ela o rejeita e ele volta para Portugal. Entretanto, aparece novamente no fim da novela com sua esposa portuguesa Altamiranda (também vivida por Fernanda Montenegro) reclamando parte da herança. No último capítulo estão os quatro em cena: o português de bigodes negros e a sua esposa vestida com roupas típicas portuguesas. Nesta comédia o português aparece de forma folclórica, como um elemento divertido da trama. A ganância e a simpatia, tanto do brasileiro como do português, mostra uma suposta coincidência entre os dois povos, sempre envolvidos com trapaças que nunca resultam em êxito e sim em risadas. O mesmo ocorre em *Cambalacho* (1986), telenovela na qual Fabio Sabag viveu Olívio, um mordomo que também se passa por um padeiro português. Para se transformar em padeiro, ele tira a roupa de mordomo, coloca uma jardineira com camiseta, um bigode postiço e utiliza sotaque. A roupa e o bigode se referem, mais uma vez, ao estereótipo do imigrante português, bem como sua ocupação de padeiro. Na verdade, ele chama-se Ovídio de Oliveira e se revela no último capítulo como sendo um conde português. Esse personagem acaba também se envolvendo a algumas confusões dos protagonistas, dois trambiqueiros, Naná (Fernanda Montenegro) e Gegê (Gianfrancesco Guarnieri), que passam a novela fazendo “cambalachos” para sobreviver. Ela, para aliviar a culpa das trapaças, leva as crianças de rua para casa. Apesar dos constantes golpes, os dois são pessoas boas, mas não conseguem ganhar a vida de outro jeito. Outro ator brasileiro que se passa por português é Antônio Carlos Pires que fez uma participação especial como

Antunes, um dono de bar que abandonou a família e voltou dez anos depois. Ele encontra sua esposa, Dedé (Leina Krespi), na porta do bar que pertencia a ele e que havia ficado aos cuidados dela. Como o marido já havia sumido outras vezes, ela resolveu contar aos clientes que ele tinha morrido. Assim, não passaria vergonha por ter sido abandonada tantas vezes e sempre o receber de volta. Nas conversas com os clientes, Dedé sempre lembrava dos ensinamentos do marido, comentando como ele era competente no trato e na forma de servir. No último capítulo o marido volta e ela, apesar de bastante zangada, acaba o aceitando novamente. O tom cômico torna a cena descontraída, embora o abandono pudesse ser considerado um drama. Telenovelas como essas pretendem encontrar no humor a leveza dos assuntos complexos, incluindo entre eles a questão da imigração, dos estereótipos e da convivência entre estrangeiros e brasileiros.

O riso aqui parece significar que as audiências conhecem bem as regras do gênero e seus “absurdos” e brincam com elas. O humor pode significar, nesse sentido, uma posição desafiadora porque, ao mesmo tempo em que indica uma consciência das incoerências do gênero, indica também certo distanciamento que, potencialmente, pode conduzir ao espírito crítico e estabelecer laços de solidariedade entre as pessoas. Nada mais unificador do que uma gargalhada compartilhada (Andrade, 2003: 108).

Outras duas telenovelas da Globo apresentam personagens portugueses nesse período. Em *Livre para voar*, (1984), Laura Cardoso vive Carolina, uma governanta portuguesa que acompanha a protagonista Bebel (Carla Camurati). É uma mulher solidária, sensata, que sabe respeitar o espaço da moça. Às vezes, no entanto, assume a posição de mãe postiça, com todos os cuidados e preocupações. Veste-se de forma clássica e tem sotaque luso. Pedrão (Elias Gleizer) quer casar com ela, mas o filho dele, Quim, não aceita e sempre se refere a ela como “aquela portuguesa”. Em conversa com Pedrão sobre o casamento, diz que não vai abrir mão dele por conta da implicância do filho. O autor deixa claro nas notas que ela deve se posicionar de forma muito segura de si e definitiva quando falar “Eu pretendo me casa com o senhor, com a aprovação ou contra a vontade de qualquer um de seus filhos!” E acrescenta a nota: “mantém a dureza portuguesa aí”⁵⁰. Já em *O Outro* (1987), Germano Filho fez uma participação especial como um dono de padaria que dá informação ao protagonista da trama. A novela conta a história de Paulo Della Santa e Denizard de Mattos (ambos vividos por Francisco Cuoco) que não se conhecem, vivem em círculos sociais completamente distintos, mas tem uma semelhança física impressionante. A vida deles muda

50 Script da telenovela *Livre para Voar*, visualizado no arquivo Memória Globo, no Rio de Janeiro, em março de 2013.

radicalmente quando um acidente acontece, Paulo é dado como morto e Denizard, com amnésia, assume a vida de Paulo.

Em 1985, a Rede Manchete fez um *remake* da sua primeira telenovela, *Antônio Maria*. A história é a mesma realizada em 1968, mas o ator que interpreta o protagonista Antônio dessa vez é português, Sinde Felipe. Nessa versão, a diferença é que logo no início o português é apresentado em Portugal, milionário, de onde sai para fugir de Amália. No Brasil, consegue emprego como motorista de Dr. Adalberto, comerciante dono de uma cadeia de supermercados em São Paulo. Amália é interpretada pela atriz e cantora portuguesa Eugênia Melo e Castro, uma mulher apaixonada e possessiva.

De local de acolhimento de estrangeiros, o Brasil passa, no fim dos anos de 1980, a ser terra de emigrantes, e isso reflete na ficção seriada. Na virada da década, o índice de brasileiros imigrando para Portugal supera o de portugueses vindo para o Brasil. *Vale Tudo* (1988) retrata esse fenômeno por meio da personagem Aldeíde Candeias, que casa-se com o português Laudelino (Ivan de Albuquerque) e vão passar uma temporada no outro lado do Atlântico. Ele morre uma semana depois de chegarem no país e ela volta para o Brasil trazendo como herança várias fazendas. Apesar da pequena participação de Laudelino, que não tem sotaque nem outra caracterização visual que o mostre como português, ele provoca diversos diálogos sobre Portugal e sua cultura. Aldeíde, depois de viajar, também sempre comenta as diferenças culturais e de idioma entre os dois países, bem como a imigração. Os personagens fazem parte de uma trama paralela da novela. Muitos deles têm a intenção de morar em Portugal, que se apresenta como um lugar de oportunidades nessa época em que o Brasil passa por diversas crises, entre elas a moral. A novela trata da corrupção e falta de ética no final dos anos 80 no Brasil. O foco é a discussão sobre honestidade e desonestidade. A relação entre mãe e filha exemplifica esse antagonismo. Raquel Accioli (Regina Duarte) é o oposto da filha Maria de Fátima (Glória Pires), jovem sem escrúpulos e que odeia pobreza. Ela vende os bens da família e Raquel tem que vender sanduíche na praia para sobreviver.

Além da crise de valores, a sociedade brasileira passa nesse período por uma crise financeira ao abandonar o projeto nacional de industrialização. A tentativa de controlar a inflação por meio de diversos planos econômicos não obteve êxito e a estagnação do sistema econômico foi inevitável. Para Santos (2010), como as migrações internas e para o Brasil contribuíram sempre para a formação e consolidação da classe média, foi justamente esse segmento que mais se dispôs a sair do Brasil. A escolha por imigrar a um país desenvolvido é,

além de tudo, também uma forma de conquistar um *status* mais avançado no próprio país. Esse motivo, aliado à proximidade cultural e linguística, fez de Portugal um destino almejado por muitos imigrantes brasileiros nesse período.

Decorre, então, que a experiência de viver no exterior é repleta de significações positivas no Brasil. Nesse sentido, morar em algum país europeu, nos Estados Unidos, ou em outros países ricos constitui-se na ilusão de maior acesso ao consumo e prestígio social no Brasil, ainda que isso signifique para o migrante, condições de vida piores do que a anterior (Santos, 2010, 31).

As condições econômicas de Portugal também eram favoráveis aos imigrantes que buscavam uma vida econômica e profissional mais adequada aos seus anseios. O crescimento da economia nos anos de 1980 foi fruto do investimento europeu que elevou os padrões sociais no país, já que desde 1986 passou a fazer parte oficialmente da União Europeia. Um novo fenômeno migratório de fluxo sul-norte se instala e os investimentos comerciais fazem o sentido contrário.

6.1.3 Anos 90: crescente participação dos atores portugueses nas telenovelas

A década de 1990 foi marcada, segundo Feldman-Bianco pelo chamado “Retorno das Caravelas”, ou seja, pelas tentativas de reconstruções da portugalidade no Brasil com o crescimento das políticas de objetivação da cultura portuguesa, principalmente em São Paulo. Até os anos de 1980, as exportações portuguesas para o Brasil se restringiam a bens de consumo das famílias portuguesas. Empresas e investidores brasileiros levavam seus negócios para Portugal. Foi o caso da Globo. Em 1990, a criação da NBP – Produção e vídeo contou com a experiência da emissora brasileira. A produtora era responsável por 70% da produção portuguesa de telenovela e séries. Entre 1990 e 1999 produziu 12 telenovelas das 14 realizadas no país. Uma em canal privado, a TVI, as demais na RTP (Braumann, 2005). Mas o passo mais importante foi a entrada no mercado de televisão aberta. Em 1990 o governo português disponibilizou a abertura de duas estações privadas, uma delas a Sociedade Independente de Comunicação (SIC), da qual a Globo participou com a compra de 15% das ações (34 milhões de dólares), o máximo permitido pela Lei da Televisão 58/90 para investidores estrangeiros (Sousa, 1999).

Esse negócio internacional foi comparado por Sousa com o acordo com a Globo e a

norte-americana *Time-Life*, nos anos 60, que impulsionou o crescimento da emissora brasileira nos primeiros cinco anos de vida. Da mesma forma que no caso Globo/SIC, ambas cresceram de forma pujante e se tornaram as principais emissoras dos seus países. Nesse sentido, as emissoras responsáveis pelo processo de implantação tiveram grande influência no modelo de televisão de forma nacional, criando um padrão com características norte-americanas, já que foi a influência primária da Globo e que foi transferida à SIC por meio do *know-how* exportado. O mercado português se abriu com a telenovela, mas se expandiu por meio de outros gêneros como minisséries, *talk shows* e até programas esportivos (Braumann, 2005). A emissora brasileira fez também investimentos no mercado das transmissões a cabo, iniciado em 1994 em Portugal. Dois anos mais tarde, a SIC associou-se à Globo criando a Premium TV Portugal.

O fluxo comercial entre os dois países mudou quando na metade da década de 1990, Portugal passou a exportar capital e, com o mercado voltado para o exterior, o Brasil aparecia em primeiro lugar. O Estado português, com o suporte da União Europeia, passa a investir na lusofonia e na promoção da cultura portuguesa. “Nesse cenário, tornou-se relevante para o Estado português e empreendedores lusos acionarem as similaridades da língua e cultura entre Brasil e Portugal e, por extensão, também com os demais países de expressão oficial portuguesa, em torno da consolidação de um bloco supranacional lusófono, agora sob a liderança de Portugal” (Feldman-Bianco, 2010: 87). Se nos anos de 1980 o movimento era de brasileiros partindo para Portugal, partir de 1997, a política de privatizações e o início da preparação para as comemorações dos quinhentos anos do descobrimento do Brasil, estimularam uma inversão de fluxos entre os dois países. Empresas e investidores portugueses voltam seus olhares ao Brasil. E nessa fase, o investimento em bens culturais como a telenovela também foi efetivado. Durante toda a década foram exibidas 48 telenovelas e séries brasileiras no primeiro e segundo canal da emissora portuguesa RTP, 67 na SIC e 7 da TVI (Cunha, 2011: 27). Ainda que a maioria fosse da Globo também havia produções da Manchete, SBT e Bandeirantes. O crescimento da exportação seguia o mesmo ritmo de crescimento de investimentos nacionais em dramaturgia. Na briga pela audiência, o período foi marcado pela inserção de telenovelas em todas as emissoras. Enquanto a Globo continuava na liderança de audiência com suas tramas, a Manchete apostava na novela que viria ser o maior sucesso da emissora, *Pantanal*, de Benedito Ruy Barbosa, que trazia a natureza como importante elemento da trama. O autor havia proposto o projeto à Globo, que recusou. Na

Manchete conseguiu uma audiência bastante significativa com a exibição de uma paisagem exótica, nunca mostrada antes por outras novelas, e da nudez feminina, um dos atrativos da trama. Também exibiu *A História de Ana Raio e Zé Trovão*, com o mérito de mostrar lugares do Brasil que nunca haviam aparecido em outra telenovela, e logo depois, *Amazônia*, seguida de outros projetos de menor repercussão como *Guerra sem Fim*, *74.5 Uma onda no ar* e *Tocaia Grande*. Ainda em 1990, no SBT, uma novela 100% nacional, *Brasileiros e Brasileiras*, de Walter Avancini, acabou por deixar a desejar ao público. Mas em 1991, o canal faz uma escolha certa ao exibir *Carrossel*. A novela juvenil abre caminho para outras produções da mexicana Televisa como *Maria do Bairro*, *Marcia Mercedes* e *Marimar*. “Novamente, a telenovela brasileira passa a conviver com produções mexicanas, argentinas e até venezuelanas, como *Topázio*” (Alencar, 2002: 157). Assim, a Manchete e o SBT desafiavam o domínio da Globo, competindo de forma acirrada no mercado. Até mesmo o canal CNT arrisca-se com a produção de *Santo Antônio*, de Geraldo Vietre. A Rede Record voltou ao mercado no fim da década com *Estrela de Fogo*. A época marcava também o início da única *soap opera* brasileira, denominado pela emissora como um seriado, *Malhação*, em 1995, e que até hoje é exibida no período vespertino.

Mesmo sem representar alguma referência ou importância ao longo da história, a cidade de Lisboa serve de cenário para *Vamp* (1991), da Globo. A trama inicia narrando a história da passagem dos jesuítas no Brasil em 1781 em *flashback* e volta ao tempo atual quando a cantora de rock e vampira Natasha (Claudia Ohanna) inicia sua carreira na Europa. Cenas de videoclipe são gravadas em praças da cidade. Já os personagens portugueses aparecem de forma tímida no início da década, somente em núcleos secundários, mas próximos dos protagonistas, como o caso de Joaquim (Paulo Goulart) em *Gente Fina* (1990). Os nomes dos filhos deixam claro sua origem: Pero Vaz e Gil Vicente. Quando chegou ao Brasil vendia garrafas na rua, depois foi sócio de um bar, até que se tornou sócio do protagonista da novela em uma oficina mecânica, Guilherme (Hugo Carvana). Numa demonstração de beneficência, Joaquim quem empresta a Guilherme um casarão para que ele possa ficar com sua família, logo após terem de deixar o apartamento em Copacabana, na Zona Sul do Rio de Janeiro, por falta de pagamento. A sedução pela mulata brasileira levou Joaquim a casar-se com Isaura (Vera Lúcia Maria), que desfilava na escola de samba Mangueira. O romance foi rompido quando ela conheceu um alemão e foi embora para a Europa. Mesmo com a distância, Joaquim mostra-se apaixonado por Isaura e guarda em seu

armário, em meio a fotografias de várias mulheres nas escolas de samba, o retrato da ex-mulher. Com tom de comédia, Guilherme e Joaquim são bastante atrapalhados e acabam se envolvendo com uma máfia de puxadores de carro. Outro personagem português da trama é Agenor, sempre em conflito com o compatriota. Imigrou para o Brasil aos 20 anos, deixando assim a faculdade de Direito em Coimbra. Sempre teve uma vida equilibrada no Rio de Janeiro. Começou com uma casa de secos e molhados, na Madureira e ao mudar para São Cristóvão abriu uma padaria. É presidente da Associação de Moradores. Tem uma filha, Isabel (Marcela Pereira), e é apaixonado pela vizinha Eulália (Célia Biar) em segredo. Como ambos sofrem por amores não correspondidos, Agenor, como outros personagens portugueses anteriores, revela-se um poeta, pensador da alma humana, quando diz à filha: “porque a alma portuguesa é assim. Temos um coração enorme, mas que não toquem naquilo que de mais precioso temos. Acorda-nos o espírito indômito da raça...”⁵¹ Desde *Antônio Maria*, várias obras inserem uma veia pensadora aos personagens portugueses, como foi o que caso em *Gente Fina*. As alusões aos expoentes da literatura portuguesa e a relação com seu povo está presente em várias telenovelas que tentam dar aos personagens um caráter dramático, reflexivo e ao mesmo tempo suprimir o estereótipo do português como um povo inculto.

Já em *Rainha da Sucata* (1990) os personagens portugueses são os pais da protagonista da novela, Maria do Carmo (Regina Duarte). Lima Duarte e Nicette Bruno interpretavam o casal Onofre e Neiva Pereira. Ele, que teve participação especial no início da história, era negociante de ferro-velho, simpático, esperto e muito humano. Ela, dona de casa, mulher forte e enérgica, depois da morte do marido muda de vida e abre um restaurante. Descobre no velório do marido que ele lhe foi infiel durante 40 anos com uma amiga da família. Ambos carregam a caracterização nas vestimentas e na aparência (ele com bigodes), bem como no sotaque. Donos de um grande império construído com o trabalho feito no Brasil, os personagens representam os imigrantes que conseguiram progredir no país e que deram uma vida mais confortável à família. Neste caso, a segunda geração é a responsável por administrar os negócios da família, ainda tendo como herança a cidadania portuguesa, mas já bastante enraizados no Brasil.

Outro personagem de pouca expressão apareceu em *O Dono do Mundo* (1991). Sem um nome tradicional português, o que demonstra sua forte ligação com o Brasil, William (Antonio Calloni) era filho de um milionário que vivia entre os dois países. Extremamente

51 Script da telenovela *Gente Fina*, visualizado no arquivo Memória Globo, no Rio de Janeiro, em março de 2013.

tímido, introspectivo, herdeiro de uma imensa fortuna, entra em cena na segunda parte da narrativa. Com sotaque e uso de bigodes, é uma pessoa solitária que se debate na escolha de viver no Brasil ou em Portugal. De caráter romântico e frágil, seu grande sonho é se casar com uma mulher desinteressada de sua fortuna. O personagem William não fazia parte do núcleo principal da novela que contava a história de um cirurgião plástico, casado, que sente atração por outra mulher e, no casamento dela, aposta com os amigos que passará a noite de núpcias com ela, em vez do marido. O noivo se suicida e a mulher passa a perseguir o médico.

Em 1992, as relações comerciais entre as emissoras do Brasil e Portugal se fazem por diversas formas. Mesmo com o início das transmissões da SIC em outubro, com o apoio comercial e de produção da Globo, ainda não havia um contrato de exclusividade sobre os conteúdos na emissora carioca, o que viria a acontecer somente a partir de setembro de 1994. Nesse ínterim, a Globo comercializava as telenovelas com a SIC e também com a RTP, com a qual tinha uma boa relação comercial. Esse sistema era problemático pois fazia com que as produções competissem entre si e repartissem a recepção. Já com a exclusividade, a SIC alcançou os índices mais elevados de audiência (Sousa, 1999).

Nessa concorrência pelos produtos da Globo, a emissora portuguesa RTP lançou mão do financiamento para realização das telenovelas. A primeira a utilizar o benefício foi *Pedra sobre Pedra* (1992), com participação de 20% da produção. Com cenas gravadas em Lisboa, a trama teve a presença de atores portugueses, que começavam então a atuar com mais frequência no Brasil. A história de Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares, se passava na fictícia Resplendor, na Chapada Diamantina, sertão da Bahia. Uma história típica de folhetim que envolvia vários casos de amor e brigas entre famílias rivais. Um dos núcleos refere-se aos ciganos que chegam à cidade e instalam-se nas terras de Cândido Alegria, que havia usurpado a propriedade do português Benvindo (interpretado pelo ator brasileiro Buza Ferraz). Benvindo é caracterizado através do sotaque e de aparência sisuda com barba. Homem trabalhador, ele parece bastante bem integrado na comunidade local. Sonha em trazer a família, da qual sente muita falta. Comprou várias terras e justamente por isso era visado pelo amigo Cândido Alegria (Armando Bógus), brasileiro que queria ficar com a fortuna do português. Cândido mata Benvindo e fica com a escritura das terras. Com a morte do português, seus sobrinhos-netos vão ao Brasil reclamar as terras que, segundo eles, lhes foram deixadas como herança. Os atores portugueses Suzana Borges e Carlos Daniel, interpretaram Inês Soares de Melo e Ernesto Soares de Melo. Eles aparecem a partir do

capítulo 45 quando ainda estão em Portugal, onde algumas cenas foram gravadas na pequena cidade Vilar Formoso e editada ao som de fado. Lá eles visitam a avó, senhora tipicamente vestida de preto, que morre nos braços dos netos. Deixa a eles uma caixa com alguns diamantes e um documento que prova que Benvindo teria feito um testamento em nome deles no Brasil. Com esse papel eles partem em busca da herança. Benvindo deixa também uma carta na qual comenta os problemas que enfrentava no Brasil, onde as disputas eram grandes, mas que ele havia conquistado uma riqueza honesta. “A natureza por cá é generosa e bela, mas as pessoas parecem ignorá-la, parecem preferir tomar o que a outra pessoa possua em lugar de colher o que a terra lhes oferece”⁵². Os irmãos vão até Lisboa para o embarque e cenas aéreas mostram os pontos importantes da cidade. Chegando ao Brasil, a caminho de Resplendor são assaltados e só os deixam com a roupa do corpo. Na cidade, são alvo da atenção dos moradores e principalmente de Cândido, que não quer perder suas terras para os verdadeiros herdeiros. De visual e figurino condizente com os demais moradores, sem uso de acessórios que identifique a nacionalidade, os irmãos somente aparentam ser estrangeiros por conta do sotaque. Inês é uma mulher séria e responsável. Já seu irmão, irresponsável, gosta da jogatina e da vida instável. Mais inocente que a irmã, deixa-se envolver por Cândido Alegria. A novela tem ainda outro personagem português, mas interpretado pela atriz brasileira Nivea Maria. Ximena Vilares é primeira-dama de resplendor e faz uso do sotaque português em meio a todos os sotaques nordestinos. Fazer a personagem portuguesa inserida em um contexto nordestino foi sugestão de Nivea ao diretor Paulo Ubiratan, que colocou a ideia em prática.

A utilização dos portugueses em *Pedra sobre Pedra* foi, portanto, imprescindível, uma vez que a obra dependia da relação comercial com a emissora portuguesa na produção. Os elementos da história foram planejados desde sua concepção para que a história pudesse abrigar os personagens. Assim, é importante observar que a telenovela funciona também sob encomenda dos propósitos comerciais.

Outros atores portugueses só foram aparecer novamente nas novelas da Rede Globo em *Salsa e Merengue* (1996) e *Anjo Mau* (1997), ambas exibidas também em Portugal pela SIC, em papéis de pouca relevância. A primeira teve a participação especial de Paulo Pires, como Vasco, e Marques D'Arede, como Rodolfo (pai de Vasco). Os dois vão ao Brasil depois que falece Florbela, mãe de Vasco. A irmã de Rodolfo, Bárbara (Rosamaria Murtinho), é

52 Script da telenovela *Pedra sobre Pedra*, visualizado no arquivo Memória Globo, no Rio de Janeiro, em março de 2013.

quem os convida. Vasco associa-se a uma vilã e juntos passam a fazer roubos e dificultar a vida de muitos personagens. Da noite para o dia Vasco e Rodolfo fazem parte da sociedade carioca com jantares, noitadas, festas. *Anjo Mau* é a segunda versão da telenovela exibida em 1976. No *remake* de Maria Adelaide do Amaral, o brasileiro Sérgio Viotti viveu o personagem Américo Abreu, imigrante português, de 75 anos, viúvo, simples, franco, dono de uma mercearia de alto nível em São Paulo. Com muita visão para os negócios, representa o imigrante que conseguiu fazer fortuna no Brasil. Teme que o genro, Ciro (Raul Gazola), por ser um jogador, perca todo seu patrimônio construído com esforço. Por isso, seu lema é “nadar em vida”, lembrando a característica sovina atribuída aos imigrantes. Ele se divide entre o amor de Clô (Beatriz Segall) e Goretti (Lília Cabral), mas casa-se com Goretti e passam a lua de mel Portugal, onde diversas cenas da novela foram gravadas. Outra referência importante é o futebol já que o personagem é torcedor fanático do clube carioca Portuguesa. A novela chegou a alcançar 90 pontos nos índices de audiência e foi a primeira de Cassiano Gabus Mendes na Globo.

A exclusividade assinada entre a Globo e a SIC ampliou o mercado da exportação de telenovelas para outras emissoras brasileiras, até então de pouca tradição na dramaturgia. Bandeirantes, SBT e TV Cultura passaram a comercializar seus produtos com Portugal. No caso da Bandeirantes, que dedica extensa parte da programação à cobertura de eventos esportivos e programas sobre o tema, a emissora voltou a fazer telenovelas em 1995 por meio da parceria firmada com a RTP. As coproduções *A Idade da Loba*, *O Campeão*, *Perdidos de Amor* e *Meu Pé de Laranja Lima* tiveram todas participações de personagens ou atores portugueses. A atriz portuguesa Helena Laureano participou, de *A Idade da Loba* (1995) onde viveu a fotógrafa Tereza, que viaja ao Brasil a trabalho e se envolve com o brasileiro Arruda (Taumaturgo Ferreira). Essa telenovela teve como novidade a estreia em Portugal antes do Brasil. Em *O Campeão* (1996), Anabela Teixeira participou como Filomena e Margarida Carpinteiro como Generosa. A novela teve como tema central o desejo de reencontro de pessoas que foram separadas. *Perdidos de Amor* (1996) trouxe em sua equipe Diogo Infante, como Fernando, e Cristina Carvalhal, como Ceuzinha. Ele interpretou um cafajeste e ela, uma mulher conservadora, mas muito nervosa. Não foi um grande sucesso mas superou *O Campeão*. Já na terceira versão de *Meu Pé de Laranja Lima*, da Bandeirantes, em 1998, o ator brasileiro Gianfrancesco Guarnieri é quem interpreta o português Manuel Valadares.

A compra das telenovelas era realizada sob duas formas diferentes, pela produção em

conjunto e com a venda posterior ao início da produção. Com a coprodução, a obra era pensada para o público português, inclusive com a influência da escolha de atores pelos canais portugueses. Essa dinâmica proporcionou ao mercado o entendimento de que o uso de personagens, atores ou núcleos estrangeiros facilitava o comércio das obras. Assim, algumas produtoras inseriam os personagens como forma de facilitar sua entrada no mercado português e conseguiam seu comércio. Isso não significava, obviamente, que as histórias devessem necessariamente contar com atores ou personagens portugueses para que tivessem interesse em Portugal. Mas, com o número crescente de inserções desse tipo, conclui-se que se tornava cada vez mais interessante para sua venda que a obra trouxesse elementos com os quais a audiência portuguesa pudesse se identificar. Foi o caso de *Tiro e Queda* (1999), de Luis Carlos Fusco, produzida pela produtora brasileira JPO⁵³ a pedido da Record. A história começava com um banquete promovido por um milionário, Raul Amarante, na sua mansão. Dez pessoas estavam presentes: Amarante, a esposa, sete convidados e o garçom português José Manuel Cordeiro, o Neco (Giuseppe Oristânio). Diagnosticado com uma doença incurável, o milionário decidiu anunciar seu testamento no qual todos os presentes têm interesse, menos o garçom. Depois disso, vários assassinatos foram cometidos. Neco era dono de uma padaria, onde personagens do núcleo de classe média se encontravam, e tem como ajudante sua sogra portuguesa Dona Conceição (Geórgia Gomide). Depois de viúvo, passava o tempo a tentar descobrir fatos novos sobre os crimes, arrumar uma companheira e encaminhar os dois filhos na vida: a moça que é cobiçada no bairro e o rapaz que trabalha em uma oficina mecânica. A telenovela foi comprada e exibida em Portugal em 2001, pela TVI, muito depois de seu final brasileiro. Observa-se, portanto, que a obra finalizada também pode ser comercializada e, como acontece nesse caso, ser “reaquecida” para sua venda no exterior através de um plano de marketing que incluiu, inclusive, a divulgação pelos atores da obra em Portugal.

Perto da segunda metade da década de 1990, também o SBT volta a investir na produção local do gênero com o *remake* de *Éramos Seis*, *Sangue do meu Sangue*, *Colégio Brasil*, *Ossos do Barão*, as duas primeiras comercializadas com a TVI, mas que não contavam com personagens portugueses. A única que teve a presença de elementos lusos foi a nova versão de *As Pupilas do Senhor Reitor* (1994), de autoria de Lauro César Muniz, inteiramente

⁵³ É a única produtora brasileira a trabalhar no ramo da teledramaturgia tanto em nível nacional como internacional.

situada em Portugal. Mas, nessa versão, diferente da anterior que havia sido feita em estúdio devido as condições da época, a equipe técnica levou características marcantes também de São Paulo (Fernandes, 1997). A cidade cenográfica foi bastante fiel, mas os personagens não se utilizam do sotaque lusitano. Essa obra não foi comercializada com Portugal.

Depois de *Xica da Silva* (1996), novela de época com personagens portugueses, a Manchete apresentou ainda *Brida*, adaptação do romance de Paulo Coelho, que foi a última produção da emissora. O final teve que ser antecipado devido à falência do canal.

6.1.4 Anos 2000: concorrência com produções locais em Portugal impulsiona inserção de personagens portugueses em todas as emissoras brasileiras

As telenovelas brasileiras foram, no mercado audiovisual português, os programas de maior audiência até o final da década de 1990. Nos anos 2000, a TVI investe na ficção nacional e a SIC tenta alcançá-la com a novela *Ganância*, em coprodução com a Globo, mas sem êxito. A partir desse momento há uma queda no interesse dos produtos estrangeiros e uma melhor aceitação dos produtos nacionais no país. O horário nobre é disputado pelas duas emissoras e o motivo da guerra são as telenovelas. Ainda que a SIC continue líder de audiência nos anos de 1990, a TVI se encontra em uma curva ascendente, principalmente pelo investimento em telenovelas portuguesas. Em 2001, a TVI supera a SIC nos níveis de audiência e a supremacia das produções brasileiras é colocada em xeque. Na tentativa de reverter o quadro, a SIC investe em uma telenovela portuguesa com atores brasileiros, *Ganância*, mas sem êxito. A redução do mercado publicitário em 2001 e 2002 também foi sentida pelas emissoras, ainda quem com recuperação em 2003. Outra mudança no cenário foi a saída da Globo, que detinha 15% no capital social da SIC, e vendeu sua parte em 2003 a um banco de capital espanhol BPI, por 20 milhões de euros e com privilégios financeiros que reduziram as dívidas acumuladas pela emissora.

Do outro lado do Atlântico, a tentativa de não deixar o mercado português esvair-se se reflete no apelo por personagens e atores portugueses como parte do elenco das telenovelas. Na tentativa de agradar o público português, visto que as histórias essencialmente brasileiras começavam a encontrar alguma resistência, em detrimento das obras locais, cresce

o número de personagens de origem lusa nas tramas. Assim, na década de 2000, todas as emissoras que produzem telenovelas trazem em seus elencos atores portugueses em pelo menos uma de suas produções. Além de participação mais frequente e importante dos atores, Portugal serve de cenário para muitas delas. Esses personagens também têm como característica representar essa nova fase de imigrantes qualificados que chegavam ao Brasil nos anos de 1990 e 2000. Nessa época, os motivos que levam os estrangeiros a escolher o país são variados: questões empresariais, diferenças cambiais que proporcionam melhores expectativas de vida ou por razões psicoemocionais, como crescimento pessoal, estilo de vida e questões afetivas (Villas Bôas e Padilla, 2007).

É por meio de suas qualificações profissionais que aparecem os personagens portugueses nessa fase. Em *O Clone* (2001), da Globo, a mulher profissional, independente e bem resolvida é representada pela jornalista Amália, interpretada pela atriz portuguesa Maria João Bastos. Apesar de ser apenas uma participação especial e de ter entrado na trama já em uma fase avançada, atuou próximo aos personagens principais. Amália tinha um romance com Leônidas Ferraz (Reginaldo Faria), pai dos gêmeos que protagonizam a novela. Também se envolveu com Albieri, cientista responsável pela clonagem de um dos gêmeos que havia falecido. Ele contou à jornalista do seu feito e ela teve nessa informação o seu “furo jornalístico”. A personagem é a primeira portuguesa da Globo apresentada como uma profissional emancipada que não vai viver no Brasil acompanhada da família, cônjuge ou em busca do par amoroso, diferente da personagem que viria a fazer no ano seguinte, em *Sabor da Paixão* (2002). Essa obra foi ambientada em Portugal, nas cidades do Porto, Vila Nova de Gaia e Lisboa e no Brasil, no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro e contava a história de Diana (Leticia Spiller) que lutava para recuperar as terras deixadas por um parente distante em Portugal. O pai, Miguel Maria Coelho, interpretado por Lima Duarte, era bonachão, muito bondoso e um excelente cozinheiro, especialista na culinária portuguesa. Considerado como um típico português, casado com uma brasileira, era dono do bar Flor do Douro, que ficava na Lapa e era o ponto de encontro dos personagens. Na decoração estavam os azulejos com dizeres, galos do tempo e porcelanas de Portugal. Fazia questão de manter hábitos antiquados como fechar aos domingos para reunir a família em torno da mesa de comidas que ele mesmo fazia e não permitir a entrada das mulheres da família no bar. Só Diana escapava dessa regra porque havia estudado contabilidade e o ajudava com as contas do negócio. Logo no início da novela Miguel tem um infarto. Depois da morte do pai, Diana assume os negócios da família.

Como a situação financeira era difícil, vai atrás da herança. Antes de ir conhece Alexandre Paixão (Luigi Baricelli), que a trata como uma paixão passageira. Chegando a Portugal, Diana descobre que as terras produzem um ótimo vinho e estão ocupadas indevidamente por Zenilda Paixão. Como o processo é demorado e Diana não tem dinheiro para voltar ao Brasil, vai trabalhar na colheita. Lá reencontra Alexandre e descobre que ele é filho de Zenilda e dono das vinícolas da região do Vale do Douro. As terras dele são as mesmas que ela herdou. Os dois vivem um romance em Portugal até que o noivo que Diana deixou no Brasil, Nelson, resolve ir a Portugal. A partir desse momento, essa história de amor e conflito passa por uma série de encontros e desencontros. Mais uma vez Luigi Baricelli fez papel de um português. Alexandre, apesar de ter nascido em Portugal, se considerava brasileiro. Bonito, galanteador e *bom vivant*, ele é formado em Administração de Empresas com pós-graduação nos Estados Unidos, além de *sommelier* e dono de uma enoteca no Rio de Janeiro. Estava sempre com várias mulheres e gostava de levar a vida prazerosamente, sem se tornar escravo do trabalho. Seu amigo, companheiro de festas e sócio, Pedro Arouca, foi interpretado pelo ator português Duarte Guimarães. Vivia entre Brasil e Portugal e era quem fazia os contatos de negócios. Culto e educado, fazia sucesso com as mulheres. O amante da música conhece a flautista Isadora (Fernanda Rodrigues) ao vê-la tocando em um conjunto de chorinho e sua vida muda completamente, pois a jovem é casada e ele luta por conquistá-la. Maria João fez sua segunda novela brasileira como Rita Coimbra, portuguesa que trabalhava na vinícola Paixão e torna-se grande amiga de Diana. Quando o marido a abandona, Diana a convence a ir para o Brasil. Ela, que diz não gostar de cozinhar, acaba por transforma-se em uma ótima cozinheira, e dá o pontapé inicial na mudança radical do bar Flor do Douro e na vida da família de Diana. É alegre, espirituosa, engraçada. Segundo a diretora da novela, Denise Saraceni, em entrevista que consta na divulgação da novela, a segunda protagonista deveria ser portuguesa e escolheram Maria João, que havia se saído muito bem em *O Clone*. Outra atriz portuguesa no elenco é Elisa Lisboa, que interpreta Fátima, a governanta portuguesa da quinta de Zenilda, em Portugal. A única que enfrenta Zenilda, mandando e desmandando na vida dela. Tem um apreço muito grande por Alexandre.

No ano seguinte, a novela *Celebridade*, da Globo, teve a participação especial de Tony Correa como um convidado da discoteca Espaço Fama. A novela que tinha como tema principal a busca pela fama e a vida das celebridades e convidou o ator, que interpretou a si mesmo, devido ao sucesso de *Locomotivas* que o fez reconhecido nacionalmente. O ator

português também participou do último capítulo em *Belíssima* (2005) como pai de Maria João (Bianca Comparato). A mãe, Safira Guney (Claudia Raia) casou-se cinco vezes com homens de diferentes nacionalidades, entre eles um português com quem teve a filha. No final da telenovela ele aparece para surpresa de Maria João e sua mãe. Anteriormente a esses trabalhos na Globo, interpretou o cantineiro Telmo em *Roda da Vida* (2001), da Record.

Assim como em *Vamp*, o autor Antonio Calmon gravou as primeiras cenas de *O Beijo do Vampiro* (2003) em Portugal, no Castelo Almourol, patrimônio do exército português, localizado na cidade Vila Nova da Barquinha, no distrito de Santarém, a cerca de 120 km de Lisboa.

O apreço por atores portugueses por parte da Globo é crescente. Tanto que em 2004, *Como uma onda*, de Walter Negrão, traz pela primeira vez um português como protagonista na Globo. O autor, com a bem sucedida experiência de *Antônio Maria*, contou com a direção de Dennis Carvalho, que havia sido ator nessa telenovela dos anos 70. Filmada em Guimarães, Braga e Porto, a trama conta a história de um triângulo amoroso entre Daniel, interpretado pelo ator português Ricardo Pereira, e as irmãs Nina e Lenita que conhecem o açoriano em uma viagem a Portugal. Daniel é um jovem açoriano, sedutor, honesto e bem-humorado. Não tolera injustiças e está sempre pronto para ajudar quem precisa. É apresentado como uma pessoa apaixonada pela vida, com boas atitudes para enfrentar desafios com inteligência e que, eventualmente, usa sua esperteza em algumas situações, mas sempre sai vitorioso. É, nas palavras do ator, um herói positivo e uma tentativa de mudar a imagem do português no Brasil, ainda associada ao indivíduo saudoso da sua terra (Gaspar, 2004). Walter Negrão disse que “sempre quis um protagonista internacional e a maneira mais lógica de o fazer é com um ator português que não tem a dificuldade da adaptação e funciona lá como cá” (Gaspar, 2004). Entretanto, a telenovela não obteve o sucesso esperado, nem mesmo em Portugal. “Acho que eles não se emocionaram muito com o fato de ter um português protagonizando. Se a novela tivesse mostrado mais Portugal, talvez tivesse dado mais certo. Mas o ator fez sucesso. Fez muitos trabalhos lá, depois” (Negrão, 2008: 431).

Daniel namora Almerinda, moça romântica interpretada pela atriz portuguesa Joana Solnado, contra a vontade do seu pai, Almirante Figueiroa, o ator português Antônio Reis, um homem austero e patriota. Ela é filha única e órfã de mãe. O sonho de ficar com o namorado é destruído quando Daniel vai para o Brasil. Apesar de profundamente apaixonado, fica perturbado quando conhece a turista brasileira Nina. A relação entre brasileiros e portugueses

mostra o acolhimento do povo local e a adequação do imigrante ao estilo de vida brasileiro. Como chega maltrapilho à ilha de Florianópolis, em Santa Catarina, precisa de ajuda de quem encontra. A realidade brasileira lhe parece dura. Embora se encontrem, às vezes, em situações que acentuem as diferenças culturais, o imigrante não é apresentado de forma caricata, com o realce para os estereótipos enraizados na literatura do século XVIII e XIX, por exemplo.

Ainda em 2004, outro ator português marcava presença em *Senhora do Destino*, da Rede Globo. Nuno Melo faz o papel de Constantino, “o último português a emigrar para o Brasil”, como se apresentava o personagem. Mais uma vez a imigração ao Brasil se dá em busca de uma herança que o tio lhe havia deixado. Entretanto, o passaram para trás e ele ficou ainda mais pobre. Decidiu trabalhar como taxista e só voltar para casa quando melhorasse de vida. Apaixona-se pela mulata Rita de Cássia (Adriana Lessa), que mora na comunidade de Pedra Lascada, na Vila de São Miguel, no Rio de Janeiro. Ele precisa disputá-la com o ex-marido, uma pessoa violenta que os trata de forma agressiva. Já o português é uma pessoa bastante sensível e culta, novamente um personagem utilizado na tentativa de desmistificar o estereótipo do português de pouco conhecimento. No capítulo 69, por exemplo, Constantino declama um poema, referência importante que remete a *Antônio Maria*. Eles vão a Portugal para passar alguns dias, mas os parentes portugueses de Constantino galanteiam sua esposa e decidem voltar ao Brasil para ficar.

O ator Ricardo Pereira passa a ser disputado pelas emissoras que produzem ficção e em 2005 foi contratado pela Record, em *Prova de Amor*, de Tiago Santiago. O ator português viveu os irmãos gêmeos. Marco Aurélio era um médico psiquiatra que se apaixona por uma colega de trabalho. O marido dela flagra os dois se beijando e acaba por planejar o assassinato do médico. Marco Antônio, escritor, deixou Lisboa para vingar a morte do irmão gêmeo. Em ambos os papéis, os personagens falavam com sotaque brasileiro, mas deixando transparecer a origem lusitana. Em 2006, Ricardo Pereira voltou a Rede Globo onde fez uma participação especial em *Pé na Jaca*, com o personagem Thierry, um francês que morou alguns anos em Portugal e lá aprendeu a falar português, mas um pouco abasileirado. Ele conhece e se apaixona por Maria (Fernanda Lima), modelo casada com um francês que mora em Paris. Descobre que seu marido a trai com a irmã de Thierry, com quem vem a ter um romance. Ele era obcecado pela modelo e a perseguia pelas ruas de Paris.

No mesmo ano um personagem português vivido por um ator brasileiro fez parte de *Duas Caras*, da Globo, onde Sérgio Viotti foi Manoel de Andrade Couto, um português de 80

anos, de opiniões fortes, conhecido na Estrada Velha de Jacarepaguá como figura exótica e folclórica. Foi para lá quando não havia nada e construiu sua casa depois que ficou viúvo. Trabalhou bastante, ganhou muito dinheiro, mas sempre perdeu tudo. Hoje é como um ermitão que vive isolado na casa ao redor da qual cresceu um grande bairro. Tudo foi comprado pelo poderoso empresário Marconi Ferraço (Dalton Vigh), menos sua casa. Mas como nunca pagou impostos descobre que é considerado invasor. Quando a casa começou a ser derrubada, Manoel teve um enfarto. No assoalho, descobriu-se uma fortuna em moedas e barras de ouro o que significava que Manoel nunca havia perdido dinheiro e sim escondido ali. O tesouro foi confiscado pela Polícia Federal já que ele nunca havia declarado Imposto de Renda. Em alguns momentos, Manoel é chamado de galego por outros personagens, uma referência à antiga forma de se referir aos portugueses.

Negócio da China, de 2008, da Globo, teve um núcleo importante de atores portugueses. A história começa com um roubo milionário e o destino do dinheiro será descoberto somente por quem encontrar um *pen drive*, que será o objeto “de caça” durante toda a novela. De estilo comédia romântica, a trama inicia quando o chinês Liu (Jui Huang) rouba um bilhão de dólares de um cassino na China e passa todo o dinheiro para sua própria conta. Ele foge e armazena as informações com o “mapa do tesouro” em um *pendrive* com a aparência de um pingente que tem gravada a imagem de um dragão chinês. O crime é descoberto e a máfia chinesa sai em busca do ladrão que foge pelas ruas de Macau e Hong Kong e vai parar em Lisboa, locais onde as primeiras cenas da novela foram gravadas. No aeroporto conhece mãe e filho, Aurora e João, vividos pelos atores portugueses Maria Vieira e Ricardo Pereira que estão imigrando para o Brasil. Liu esconde o *pendrive* na bolsa de Aurora.

O destino dos portugueses é o bairro Parque das Nações, no subúrbio do Rio de Janeiro. Lá fica a Panificação Nossa Senhora Desatadora de Nós, do irmão de Aurora, Belarmino, vivido pelo ator português Joaquim Monchique. O imigrante de 42 anos foi ao Brasil com a mulher Carminda, interpretada pela portuguesa Carla Andrino, para trabalhar e melhorar de vida. Casou-se com 20 anos e desde então só trabalha. A esposa é descrita na sinopse como uma dona de casa religiosa, louca, engraçada, nervosa. Controladora, domina a casa com mãos de ferro, mas é também engraçada e amorosa. Belarmino abriu a Panificação Nossa Senhora Desatadora de Nós e mais tarde deixou a cozinha para somente gerenciar o negócio. Sovina, mantém o casal de filhos no cabresto, era explosivo, mas de bom coração. A

panificadora está sempre cheia. “Saloios, desbocados e brigões, Belarmino e Carminda são a vergonha dos filhos nascidos no Brasil”⁵⁴. Vivem no sobrado sobre a padaria. “Belarmino é um pão duro notório e não gosta das piadas que volta e meia fazem sobre sua sovinice”⁵⁵. O casal vive aos gritos, mas é a mulher que consegue dominá-lo. Belarmino tem uma amante que está próxima dele: a negra vistosa Miramis, empregada da padaria que também domina o português. Com ela, teve o filho Tamuz (Ernesto Xavier), que não assumiu. Carminda nem desconfia da traição. Com a chegada da irmã e do sobrinho, Belarmino teve uma ajuda extra no negócio. Trabalhador e esforçado, João começou a trabalhar na padaria do exigente tio. A presença do bonito português fez aumentar a clientela feminina. Imigra cheio de sonhos, pois sabia que seus primos viviam bem no Brasil. Só que quando chega à padaria percebe que as coisas não eram bem assim, como ocorria com os imigrantes do século XX no relato de Paulo (2000). Quando fica sabendo do conteúdo do *pendrive* sonha em ficar rico mas como é honesto, criado nos princípios rígidos da ética e da moral, fica receoso. Ele decidiu ir ao Brasil em busca de oportunidades, mas estava também determinado a conquistar a brasileira Livia (Grazi Massafera), que conheceu ainda em Lisboa. Passa a novela lutando por esse amor com Heitor (Fábio Assunção). Para se diferenciar do ar romântico de seu rival, sua aparência foi mais agressiva. “Já João, o oposto de Heitor, era mais bruto e sensual: vivia com a barba por fazer e tinha um visual desleixado”⁵⁶. Sua mãe o trata por “menino”. Aurora é desbocada, desaforada, típica mulher do povo. Quando chega ao Rio, ela torna a casa portuguesa ainda mais barulhenta e agitada, já que ela não é de levar desaforo para casa. Os atores passaram por um curso de panificação especializado em doces portugueses já que trabalhariam em uma padaria.

A Record também reforçou sua ligação com Portugal em *Vidas Opostas* (2006), primeira telenovela da emissora gravada no exterior. *Vidas Opostas* conta história de Miguel, um milionário gênio da matemática que mora durante cinco anos em Londres, onde fez doutorado. Apaixonado por escaladas, quando volta ao Brasil decide praticar o esporte e conhece a guia de esportes de aventura, Joana (Mayte Piragibe), moça pobre que mora em um perigoso morro do Rio de Janeiro. Uma das primeiras cenas da novela se desenvolve no Cabo

⁵⁴ Sinopse da telenovela *Negócio da China*, visualizada no arquivo *online* Memória Globo: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/negocio-da-china.htm>

⁵⁵ Sinopse da telenovela *Negócio da China*, visualizada no arquivo *online* Memória Globo: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/negocio-da-china.htm>

⁵⁶ Sinopse da telenovela *Negócio da China*, visualizada no arquivo *online* Memória Globo: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/negocio-da-china.htm>

da Roca, em Portugal, onde Miguel escala com a ajuda de um guia interpretado pelo ator português Alexandre da Silva. Sua mãe, dona de uma construtora, Isis (Lucinha Lins), está em Cascais, onde almoça com os empresários representados pelos atores portugueses Ricardo Carriço (Fernando Cunhal), André Gago (Ciprião de Almeida) e Marques D'Arede (Teodoro Azevedo), que fazem uma participação especial. Na Europa a telenovela foi exibida pela Record Internacional.

Nessa década, até mesmo emissoras que investiam menos na dramaturgia produziram telenovelas com atores portugueses, como é o caso da obra de época *Paixões Proibidas* (2006), coprodução com a Bandeirantes em comemoração aos 50 anos da RTP⁵⁷. Ainda nesta emissora, o ator e cantor português Angélico Vieira participou da novela *Dance, dance, dance* (2007) como Bruno Medeiros. Classificada pela emissora como a primeira telenovela musical brasileira, visualmente trouxe características de filme, em alta definição na emissora, com imagens que a aproximam da publicidade (Nahas, 2007)⁵⁸. A trama conta a história de Sofia Ivanitch (Juliana Baroni) e seus grandes sonhos: ser uma grande bailarina da Broadway e reencontrar a mãe que mora dos Estados Unidos. Na trama escrita pela colombiana Juana Uribe (produtora de *Betty, a Feia*) e adaptada pela brasileira Yoya Wursch, Sofia vai trabalhar em uma fazenda para juntar dinheiro e inscrever-se na famosa Fundação Verónica Marques. Bruno faz um papel secundário, no qual é um aluno muito disciplinado e aplicado da escola de dança, canto e artes cênicas que se situa em São Paulo. Moreno, de origem africana, alto, de corpo esculpido e de cabelos compridos, foge completamente ao estereótipo do personagem português das novelas brasileiras. Também apresenta sotaque bastante abasileirado. *Personal trainer*, é um dos melhores alunos de canto e pretende tornar-se um cantor famoso internacionalmente. Engana a todos que pensam que ele ganha a vida apenas como treinador. Tem uma vida dupla e, para pagar suas roupas caras e exibir carros importados, encontra-se com mulheres mais velhas e ricas que pagam para estarem em sua companhia. Simpático, mulherengo e sedutor, é também amante da rica dona da acadêmica, que é casada. A história se assemelha à série americana *Fame*, dos anos 80, quando um grupo de jovens buscava destaque no mundo das artes e entre os protagonistas estava um jovem de origem africana que também tinha uma vida paralela. A novela foi reprisada no Brasil pelo

⁵⁷ Ver capítulo 5.

⁵⁸ Nahas, A. L. Band lança amanhã seu 'Flashdance'. Folha de S. Paulo 02/10/2007 na edição 453, disponível em: < <http://migre.me/s8qJO>>.

canal Boomerang em 2009.

A Bandeirantes também apostou na importação de ficção portuguesa, sendo a pioneira nesse tipo de comércio com Portugal. Em 2004 comprou *Olá Pai* e *Olhos D'Água*. A primeira foi categorizada como série, exibida no horário das 19h. A segunda, uma telenovela, foi ao ar no horário vespertino, diferente do que acontecia nas outras emissoras que reservavam o horário noturno para obras desse gênero. Ambas faziam parte do portfólio comercial da produtora portuguesa NBP, parte do mesmo grupo proprietário da emissora TVI, de grande audiência em Portugal, sendo que *Olhos D'Água* foi a responsável pelo início da queda de audiência das telenovelas brasileiras no país. Entretanto, no Brasil, foi um insucesso, tendo médias de audiência abaixo dos outros canais. A pouca adesão foi entendida como decorrência da falta de identificação do público receptor com a obra. “Não se estabeleceu o protocolo ficcional e não houve elementos que permitissem o que podemos chamar de verossimilhança. A narrativa não envolveu aqueles que assistiam, distanciando-se até mesmo dos que poderiam encontrar nela pontes de identificação como é o caso das inúmeras colônias portuguesas que vivem no Brasil” (Motter e Malcher, 2004: 682). No mesmo ano, a Bandeirantes passa a exibir ainda *Morangos com Açúcar*, com exibição simultânea nos dois países. Empresários do ramo audiovisual entendiam essa parceria como um passo para a produção conjunta de telenovelas entre a rede brasileira e a NBP⁵⁹. As telenovelas foram dubladas no Brasil, mostrando assim a pouca intimidade dos consumidores com o português falado em Portugal e, conseqüentemente, com a cultura do país. A tentativa de aproximação das produtoras e emissoras resultou ainda na gravação de capítulos no Brasil, em Ilha Bela, no litoral de São Paulo, evidenciando assim a necessidade de interligações entre as produções para seu possível sucesso em terras estrangeiras.

Também o canal SBT, investiu na participação de portugueses nessa década. Em *Revelação*, de 2008, Diogo Morgado faz o papel de Antônio e Joana Solnado, de Maria João. A novela contava a história de Victoria (Tainá Muller) e Lucas (Sérgio Abreu), dois jovens que se conheceram enquanto estudavam em Lisboa, local onde a trama tem suas primeiras cenas gravadas. Victoria é filha de diplomatas e estuda Comunicação Social. Já Maria João foi a melhor amiga de Victória em Portugal, está sempre perto e a apoia nos momentos difíceis da trama. Lucas faz doutorado e volta para o Brasil primeiro. Antônio era um jovem

⁵⁹ Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/lusa/ultnot/2004/03/23/ult611u40059.jhtm>>.

português bonito e inteligente, antigo namorado da protagonista, antes dela conhecer Lucas. Ele fica inconformado com o fim do romance porque semanas depois ela já começou a namorar o outro rapaz. Com a ida de Lucas para o Brasil, o português reencontra Victoria e acabam sendo fotografados juntos. Essas fotos vão parar nas mãos de Lucas que termina o namoro e se envolve com outra mulher no Brasil. Victoria volta ao país para contar que está grávida. A partir desse momento a novela passa a ser ambientada na cidade fictícia de Tirânia, local de origem de Lucas e onde mora o poderoso Ermírio Fernandes (Antônio Petrin), dono da maior fazenda da região, homem que criou Lucas e planejou um futuro promissor para o rapaz. Ele quer separar o casal. Os atores portugueses fizeram apenas uma participação especial nos cinco primeiros capítulos, porém bastante ligados aos protagonistas. De autoria de Iris Abravanel, esposa do proprietário do canal Silvio Santos, essa foi a primeira novela completamente nacional no SBT depois de nove anos de tramas mexicanas. Foi exibida em Portugal em 2011 pela RTP.

Em *Viver a Vida*, de 2009, a Globo experimenta o primeiro merchandising comercial com a Câmara Municipal de Lisboa, com o intuito de incentivar o turismo na capital. A obra mostra a história de Helena, *top model* internacional que deixa a profissão para casar-se. O enredo também conta outros casos paralelos do mundo da moda. Aproveitando esse mote é que os modelos Felipe (Rodrigo Hilbert) e Renata (Barbara Paz) viajam à Lisboa para participar de um editorial de moda. Entre os passeios que mostram lugares turísticos, encontram o amigo João, participação especial do ator português Albano Jerônimo, no Castelo de São Jorge. Esta foi a primeira vez que a emissora apresentou um projeto de merchandising em uma novela adquirido por um cliente internacional.

6.1.5 Anos 2010: a consolidação de atores portugueses no Brasil

Entre 2010 e 2014, período que termina esta análise, nove telenovelas contemporâneas e uma de época (*Jóia Rara*) promovem a participação de personagens e/ou atores portugueses. É importante destacar um fenômeno que demonstra a total ambientação dos atores portugueses na dramaturgia do país: a interpretação de personagens brasileiros. É o caso de Ricardo Pereira, que depois de intensa preparação para ganhar o sotaque carioca, interpretou o brasileiro Henrique Taborda, um vilão, ambicioso executivo de banco na novela

da Globo, *Insensato Coração* (2011). Ele saiu da novela no capítulo 99 para iniciar as gravações de *Aquele Beijo*, que estreou no mesmo ano. O núcleo de portugueses é bastante importante e numeroso nessa obra de estilo comédia romântica. Ricardo Pereira faz um dos protagonistas e interpreta também um brasileiro, Vicente, advogado que se dedica aos estudos e passou em primeiro lugar no concurso para Procuradoria do Estado. Mas tal dedicação fez com que ele perdesse a namorada Lucena (Grazi Massafera). As primeiras cenas da novela são gravadas em Cartagena das Índias, na Colômbia, onde a arquiteta Cláudia (Giovana Antonelli), em viagem de trabalho, conhece Vicente, que viajava para encontrar Lucena, prestes a casar-se com Juan (Manolo Cardona). Cláudia havia brigado com o namorado Rubinho (Victor Pecoraro), que a conhecia desde a infância. Ao dividirem suas angústias acabam por apaixonar-se. Na volta para o Brasil, Rubinho pede Cláudia em casamento, desejo antigo dela. Lucena, depois de descobrir que havia casado com um bandido procurado pela polícia colombiana, volta ao Brasil e se reaproxima de Vicente. Porém, guarda um segredo: estava grávida de Juan. Com uma crise entre os casais, Lucena e Rubinho resolvem se vingar dos respectivos parceiros. Juan vem ao país buscar seu filho e numa emboscada para interceptá-lo Vicente leva um tiro, corre o risco de ficar paraplégico, mas depois de uma cirurgia volta a andar. Ele e Cláudia se casam. O personagem aparece como um homem muito honesto, batalhador e que luta para que os moradores do Covil do Bagre não sejam expulsos do local para a construção de uma grande loja. Nenhuma caracterização visual o identifica como imigrante português nem mesmo o sotaque, quase imperceptível.

Diferente da telenovela anterior, nessa a família mostra as origens do personagem. Vicente é filho da trabalhadora Amália, vivida pela atriz portuguesa Marina Motta, que depois da morte do marido precisa assumir o restaurante português Sonho D'Aveiro, ambientado na Vila Caiada. Conserva o sotaque português, mas está distante do estereótipo da mulher lusitana que guarda o luto vestida de negro e com seu inseparável xale. Mulher de caráter forte, Amália é moderna e está sempre vestida com decotes sensuais, que nunca passam despercebidos por Joselito (Bruno Garcia), apaixonado por ela. Os dois acabam por namorar, mesmo ele sendo mais jovem que Amália. No capítulo do dia 12 de dezembro declamam um poema de Camões juntos. O restaurante tem marcas fortes de Portugal. “A fachada do casarão colonial foi toda feita com azulejos tradicionais do país, e a calçada reproduzia as existentes em Aveiro, em Portugal. No salão do restaurante, painéis com fotografias e objetos decorativos lusitanos decoravam o espaço” (Memória Globo). Moram com Amália a prima

Brites, interpretada pela atriz portuguesa Maria Vieira, e o filho dela, Sebastião, vivido pelo ator brasileiro Raoni Carneiro. Brites chegou grávida ao Brasil e teve a ajuda da prima para criar o filho, que nunca conheceu o pai. Alegre e simpática, conquista os clientes do restaurante e também conserva o sotaque lusitano. Por ser uma mulher muito trabalhadora, não se conforma em ter um filho mulherengo e que não sabe o que fazer da vida. Vive o comparando com o primo Vicente. Sebastião não trabalha nem estuda. Mesmo sem conhecer o pai, sonha com ele, que lhe passa os números para jogar, e acaba ganhando na loteria. Divide o prêmio com Raíssa (Maria Maya), com quem acaba se casando. No fim da novela descobre-se que Vicente e Sebastião são meio-irmãos, filhos do mesmo pai, Laurindo. Sebastião encontra uma foto em um baú antigo com uma dedicatória para a mãe e o senhor de bigodes que aparece no retrato era o pai de Vicente. Mais uma vez, a imigração da família ocorre aos poucos. Os que já vivem no país dão suporte para os que chegam mais tarde em busca de melhores condições de vida. O trabalho é o que une os patricios, que se ajudam geralmente em pequenos negócios familiares.

Ainda em 2011, *Fina Estampa* tem como personagem principal Griselda Pereira, interpretada por Lília Cabral, portuguesa criada no Brasil que começou a fazer pequenos consertos para os vizinhos depois que o marido Pereirinha (José Mayer) desapareceu no mar. O trabalho de faz-tudo no bairro fez com que ela ficasse conhecida como Pereirão. Tem um visual masculinizado, é mulher de pouca vaidade. A religiosidade aparece na devoção à Nossa Senhora de Fátima, a quem apela nos momentos difíceis. No decorrer da novela ambientada na região da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, ganha na loteria (com os números que jogava diariamente: data de nascimento de filhos e neto e a data em que Pereirinha foi embora), abre uma loja de materiais de construção e torna-se uma empresária de sucesso, com uma equipe de “maridos-de-aluguel”. É nesse momento que o ex-marido reaparece.

José Pereira, o Pereirinha, é pescador, filho de portugueses. Aparece três meses depois do início da novela no seu barco misterioso chamado Flor do Tejo. Homem de caráter duvidoso deixou a mulher com três filhos (que aliás têm nomes bem portugueses: Quinzé, Amália e Antenor) e muitas dívidas. Ficou sumido durante quinze anos e no decorrer da história aparece com um quarto filho. Ambos não usam sotaque português e nenhuma caracterização visual que identifique a origem, ainda que no início da novela Griselda apareça como uma mulher pouco vaidosa e que é chamada, em alguns momentos, pela rival da trama, Teresa Cristina (Christiane Torloni) de bigoduda e anta portuguesa. A atriz teve que deixar de

depilar o buço para viver a personagem. Também faz parte da trama o ator lusitano Paulo Rocha, no papel de Guaracy Martins, rapaz que veio para o Brasil depois de herdar de um tio o bar Tupinambar. É filho de um português e uma índia, o que desperta curiosidade das pessoas. É apaixonado por Griselda e já na sua primeira aparição na novela, a corteja ao som de um fado de Amália Rodrigues que toca no seu bar, onde o filho mais velho Quinzé (Malvino Salvador) trabalha como garçom. Como ela o trata com desdém e mostra-se uma mulher firme e decidida, Guaracy repete sempre “essa é uma mulher portuguesa, com certeza”. Passa a trama a lutar pelo amor de Griselda e é com quem fica no final da história.

No ano de 2012, o *remake* de *Guerra dos Sexos* também tem a participação do ator Paulo Rocha que interpreta um personagem abasileirado, enquanto o ator brasileiro Tony Ramos atua no papel de um português. Em *Balacobaco*, o ator português Gonçalo Diniz faz um papel secundário como João Paulo Antunes, sócio de um brasileiro em uma empresa de importação e exportação. Aparece poucas vezes ao longo da trama, mas sempre em tom discreto.

Carrossel, telenovela infantil do SBT, também contou com um personagem português. Firmino Gonçalves (Fernando Benini) é um funcionário da escola, zelador, que usa boina e bigodes mas não tem sotaque e que é adorado por todos. “Nascido em Portugal, ele veio ao Brasil para tentar melhores oportunidades de emprego e, depois de diversos acontecimentos em sua vida, torna-se porteiro da Escola Mundial. O senhor acaba fazendo dos colegas de trabalho e das crianças sua família no país”⁶⁰. Muda-se para o país com sua esposa que acaba por falecer. O papel tem bastante semelhança com o português de *Meu Pé de Laranja Lima*, já que o personagem, também de bom coração, cativa as crianças e passa a tratá-los como filhos⁶¹.

A intensa aproximação entre as produções dos dois países se consolidou com a autoria da telenovela *Boggie Oogie* (2014) do português Rui Vilhena, primeira participação de um estrangeiro como autor na teledramaturgia brasileira. Antes havia colaborado com Agnaldo Silva em *Fina Estampa* (2011) e em Portugal realizou cerca de 15 produções. Vilhena nasceu em Moçambique, mas com dois anos de idade foi morar no Rio de Janeiro. Viveu 30 anos fora do país e retornou em 2011. Foi o responsável pela quebra da hegemonia da Globo em Portugal.

⁶⁰Disponível em: <<http://migre.me/s8qNy>>.

⁶¹Disponível em: <<http://migre.me/s8qO4>>.

Em 2005, sua novela *Ninguém como Tu* suplantou em audiência *Belíssima*, de Silvio de Abreu, exibida pela SIC no mesmo ano. A trama sobre um assassinato misterioso exibida pela TVI chegou a alcançar 43,9% do público. A média de *Ninguém como Tu* foi de 16,5% de audiência contra 9% de *Belíssima*. Vilhena também escreveu as novelas *Sedução* (2010), *Olhos nos Olhos* (2008) e *Tempo de Viver* (2006) para a TVI, além de *Vila Faia* (2007) e *Terra Mãe* (1998) para a RTP (Zylberkan, 2012)⁶².

A trama desta telenovela da Globo gira em torno de Vitória (Bianca Bin) e Sandra (Isis Valverde) e acontece em 1978. As jovens, de personalidades opostas, têm suas vidas cruzadas quando foram trocadas na maternidade pela ex-amante do pai de Vitória. Vivem em mundos opostos, enquanto uma é empresaria famosa e conhecida na alta sociedade carioca a outra é uma simples anônima.

A convite do autor, a atriz portuguesa Maria João Bastos interpretou a personagem Diana, depois de dez anos sem atuar no Brasil. Sua personagem chega ao país para acompanhar o namorado Paulo (Caco Ciocler). Ele, no entanto, tem no Brasil uma ex-amante casada que acaba por atrapalhar o romance do casal. Diana faz amizades com desenvoltura e demonstra facilidade na integração com os brasileiros.

Em *Império* (2014), Regina Duarte interpreta Maria Joaquina, de origem portuguesa que mora na Suíça e trabalha com a venda de diamantes, mote principal da história. Usa de um suave sotaque português para caracterizar a personagem. A telenovela conta a história de José Alfredo de Medeiros (Chay Suede/Alexandre Nero), dono de uma rede de joalherias, cujos três filhos disputam a herança da sua empresa. Na primeira fase da trama Maria Joaquina ajuda o protagonista a iniciar no mercado de joias. O ator português Paulo Rocha também participa da obra interpretando um prestigiado pintor brasileiro que na verdade falsifica quadros. Com essas atuações, percebe-se a crescente intenção de utilizar os atores portugueses no papel de personagens brasileiros. Diferente das caracterizações anteriores, neste momento não há apenas o objetivo de atenuar o sotaque para que seja mais compreensível aos ouvidos brasileiros. A transformação e adaptação dos atores, como não havia ocorrido antes, se dá de forma natural.

De forma geral, a participação de personagens portugueses nas telenovelas brasileiras, interpretados ora por atores brasileiros, ora por portugueses, mostra a intensa relação entre os dois países. Primeiro, como forma de homenagear a colônia e valorizar a cultura portuguesa, e depois, na busca competitiva pela audiência entre as emissoras e a

⁶²Disponível em: <<http://migre.me/s8qOH>>.

abertura do mercado internacional a partir da década de 70. A consolidação das telenovelas no mercado português também abre espaço para outras emissoras brasileiras, sendo os anos 2000 um marco no que diz respeito à presença dessa cultura na maior produção ficcional da televisão brasileira. Esse interesse está ligado à busca pela inserção das emissoras brasileiras no mercado internacional. Por isso, as características associadas aos imigrantes são sempre positivas, ligadas à fácil integração à comunidade local. Esse é o perfil do português que agrada não só à colônia portuguesa no Brasil, mas também à audiência que está em contato com essas produções em Portugal.

PARTE III – REPRESENTAÇÕES DOS PORTUGUESES: ESTUDO DE RECEPÇÃO

Analisar as representações sociais no conteúdo das obras ficcionais televisivas mostra-se como um exercício potencial de entendimento da qualidade destas representações na mídia entendendo-a como um espaço significativo de ressignificações (Jodelet, 1993: 12), já que ela constrói de forma conjunta estas reelaborações da representação entre produção, mensagem exibida e as competências de leitura dos receptores.

Nesta Terceira Parte da tese encontram-se de modo mais nítido a abordagem metodológica, os instrumentos de recorte, coleta, análise e os resultados encontrados na empiria, ou seja, o olhar da pesquisa que é direcionado ao consumo e recepção dos telespectadores portugueses residentes no Brasil acerca das representações sociais dos seus “conterrâneos” personagens representados nas telenovelas brasileiras. A divisão desta última parte do trabalho encontra-se no: “Capítulo 1 - Metodologia de pesquisa”; “Capítulo 2 – Descrição dos instrumentos e recolha de dados”; e “Capítulo 3 – Interpretação dos dados”.

Nesse sentido, o primeiro capítulo inicia-se apresentando a abordagem metodológica, para além da teoria das representações sociais, tendo nos Estudos Culturais Britânicos e Latinoamericanos outro ponto de ancoragem. Aqui, os Estudos Culturais são lidos como um campo base para a reflexão sobre o tema estudado e - mesmo que a rigidez na aplicação de concepções teórico-metodológicas seja criticada por metodologias provenientes de ortodoxias mais clássicas - tal caminho metodológico mostra-se coerente com a pesquisa empreendida nesta tese.

Para isso, o segundo capítulo explicita quais são os métodos mistos de análise, conforme discussão sobre sua importância e vantagem na utilização apresentadas no capítulo

anterior, destacando o caráter de interdisciplinaridade presente não somente na construção do arcabouço teórico, como também nos instrumentos analíticos voltados à recepção dos telespectadores. Neste espaço são descritas as fases do estudo de caso com a observação e a análise de conteúdo de telenovelas brasileiras por meio de uma avaliação de âmbito sociocultural. Na sequência, ainda sobre a coleta de dados, é apresentada como foi feita a realização da análise de recepção na busca por vestígios das representações criadas/reforçadas pelos meios de comunicação acerca da sociedade portuguesa, utilizando-se de uma avaliação por meio de grupos focais de discussão.

O último capítulo condensa os resultados obtidos por meio dos grupos focais, demonstrando como as práticas e consumos de televisão, principalmente no que se refere à telenovela, são importantes aos estudos em comunicação com o foco tanto no conteúdo quanto na recepção dos consumidores. Por fim, a avaliação que os participantes fazem desse gênero considerando a perspectiva dos personagens portugueses e sua interação com os demais personagens das obras, bem como as imagens que são transmitidas de Portugal e dos seus habitantes, são transcritas nesta discussão marcada pela força da alteridade do telespectador em relação à mensagem exibida no discurso ficcional.

7 CAPÍTULO 7 – METODOLOGIA DE PESQUISA

A definição sobre a identidade do povo brasileiro abarca uma complexa teia de heranças deixadas pelos imigrantes que aportaram no país, constantemente modificada e recriada com o passar dos tempos. Dentre eles estão os portugueses que, mais do que simples imigrantes, são os primeiros estrangeiros a viver no país, estabelecendo assim uma intensa relação tanto por meio do idioma quanto por outros legados políticos e culturais. Assim, a presença lusitana pode ser encontrada em bens materiais e também simbólicos. Bem como aconteceu com outras nacionalidades, os fluxos migratórios e as relações entre Brasil e Portugal tiveram grandes variações e diferentes proporções ao longo da história.

Mas que imagem os brasileiros têm do povo português? Como essa representação é construída? De que forma os meios de comunicação, em especial a televisão e a telenovela, contribuem para essa construção? Na busca por entender esse percurso da representação dos imigrantes portugueses no imaginário brasileiro é que se realiza esse trabalho. Enquanto os estudos sobre a representação do Brasil e dos brasileiros em Portugal se dá de forma intensa, as relações entre os países ainda são pouco exploradas em termos de estudos de mídia no Brasil, bem como a apresentação do português como objeto de representação de determinadas características de um povo. Por isso, a pergunta de partida desse trabalho intenciona compreender de que forma são construídas as representações da imigração portuguesa na mídia brasileira a partir das telenovelas e como a audiência recebe e assimila essas representações. O gênero ficcional, presente no cotidiano do país desde a fundação da primeira emissora de televisão, pode ser entendido como um termômetro dos níveis de discussão dos problemas sociais do país e, conseqüentemente, útil para observar como os estrangeiros estão inseridos nesse contexto.

Para chegar a esse objetivo principal, foi delineado um percurso metodológico abrangendo diferentes métodos que reunidos pudessem proporcionar uma visão mais ampla sobre o tema, utilizando-se assim de métodos mistos, conceito delimitado neste capítulo.

Partindo da premissa apontada por Tartuce (2006) de que método é o caminho em direção a um objetivo e a metodologia o estudo do método, foram organizados os procedimentos necessários para realizar a pesquisa. Assim, a metodologia partiu de discussões teóricas de forma a preparar o debate proposto pela pesquisa de campo, realizado por meio de

análise de conteúdo e pesquisa de recepção.

O modelo teórico busca na multidisciplinidade fontes para a construção do pensamento que norteia o trabalho. Desta forma, direciona-se ao que propõe Santos (2010), para quem a análise do objeto de estudo deve ser realizada sob a perspectiva de diversos campos teórico-metodológicos.

A ciência pós-moderna não segue um estilo unidimensional, facilmente identificável; o seu estilo é uma configuração de estilos construída segundo o critério e a imaginação pessoal do cientista. A tolerância discursiva é outro lado da pluralidade metodológica. Na fase de transição em nos encontramos são já visíveis fortes sinais deste processo de fusão de estilos, de interpretações entre cânones da escrita. (Santos, 2010: 78-79)

Nesse sentido, com a corroboração dos Estudos Culturais (EC) como campo base para a reflexão sobre o tema estudado, teorias provenientes de disciplinas como psicologia social, antropologia, sociologia e história, foram utilizadas. Os EC não têm como característica a rigidez na aplicação de concepções teórico-metodológicas, embora também proponha certos limites, muitas vezes estabelecidos pela coerência de pesquisa. Categorias do campo dos EC fazem parte desse trabalho, particularmente preocupado com temáticas relativas às identidades e suas representações.

As posições identitárias são contínuas e plurais e, estando sempre em aberto, proporcionam a visualização de sua formação e transformação na tensão entre a cultura e o indivíduo. A televisão, como lugar privilegiado na circulação de discursos culturais, é local importante para reconhecer as construções identitárias. Os discursos que a mídia ajuda a difundir, embora tenha origem em múltiplos lugares e seja difícil sua localização, são emprestados aos indivíduos que os utilizam na cultura cotidiana (Johnson, 2000). Assim, mesmo os estudiosos da área da psicologia reconhecem que, devido a centralidade da cultura na contemporaneidade, não é possível observar as identidades sociais e individuais como algo oportuno apenas ao campo psicológico. Neste contexto, a utilização dos Estudos Culturais mostra-se como uma chave no entendimento plural das questões identitárias e de representação ancoradas em bases sociológicas. De outra perspectiva, utiliza-se da psicologia social, de forma a complementar a visão sobre as representações. E se cultura e representação fazem parte da vivência experimentada por meio da mídia, estas não poderiam estar distantes do conceito de memória que recupera e evoca essa vivência e as imagens do vivido. Por esse motivo, trabalha-se ainda questões provocadas pela memória social, imprescindíveis para entender, no campo da comunicação, as pistas dos locais de surgimento de lembranças

comuns e representações compartilhadas por um grupo social participante da mesma cultura.

Em relação à pesquisa empírica, para entender o complexo universo da recepção televisiva, se fez necessário o uso, portanto, de métodos que se complementassem. Como discutido adiante, o uso dos métodos mistos foi de fundamental importância para esse trabalho. Desta forma, antes foi necessário traçar um panorama das escolhas dramáticas da telenovela atual no Brasil, identificando a inserção de imigrantes, o seu início, com que frequência e qual o perfil dos personagens. Para isso, uma análise de conteúdo abrangeu 67 telenovelas entre 1965 e 2014, de forma a desenhar um mapa sobre a presença portuguesa no gênero. A partir desse levantamento foi possível observar que valores e atributos são associados aos imigrantes portugueses ao longo das décadas, tanto em telenovelas contemporâneas como em produções históricas e de época. Partiu-se do pressuposto de que a telenovela veicula valores dominantes pelo simples fato desses valores fazerem parte da sociedade (Andrade, 2003) e que, portanto, os estereótipos encontrados com relação aos portugueses fazem parte do imaginário brasileiro, embora variem conforme o momento histórico. O método utilizado foi a análise de conteúdo que levou em consideração categorias textuais e visuais sobre os personagens encontrados, de forma a classificá-los. Assim, observar os objetos visuais na telenovela é um dos caminhos para se compreender a cultura de uma sociedade. Lister e Wells (2000 *apud* Pink, 2007) propõem que o “estudo da cultura visual”, área intimamente ligada aos estudos culturais que se aproxima das imagens através do modelo de du Gay et al (1997) chamado de “circuito da cultura”, atende “os vários momentos dentro do ciclo de produção, circulação e consumo da imagem através do qual os significados se acumulam, se movimentam e mudam” (Lister e Wells, 2000: 90 *apud* Pink, 2007: 130). A antropologia visual formulou originalmente esse conceito, apresentado por Jay Ruby e Richar Chalfen (1974 *apud* Pink, 2007), que delineia três preocupações principais: o estudo dos elementos visuais da cultura, o uso dos meios visuais e imagens para produzir conhecimento etnográfico, e a produção das representações visuais da pesquisa. Essa abordagem das três vertentes tem a vantagem não só de representar os interesses dos estudos da cultura visual na análise de imagens, mas também as liga com a etnografia que se desenvolve nos estudos culturais e implica em uma metodologia para uma pesquisa etnográfica visual e de representação. Nesse sentido, Lister e Wells desenham uma metodologia onde se analisa o material e o contexto social das imagens na cultura e na sociedade. É necessário, portanto, reconhecer os significados institucionais e culturais embutidos nas imagens, as convenções

comuns que mostram a forma de produção das mesmas, e o papel dos indivíduos daquela sociedade como visualizadores e interpretadores das imagens. Por isso, além de observar o ponto de partida midiático, ou no local onde se formam as representações - embora seja necessário observar que há nesse caso um círculo por meio do qual as representações se formam a partir do público e pela mídia, são incorporadas e vice-versa-, se faz necessário entender como essas representações são entendidas pela audiência e de que forma se ancoram na memória social e individual. Por isso, os Estudos Culturais, no que tange os estudos de recepção, são de grande valia nessa investigação já que trabalham com a complexidade desse público, entendendo-o de forma heterogênea. Assim, outro objetivo deste trabalho é analisar, com base em um estudo de recepção, como os portugueses e os brasileiros entendem a mensagem passada pelas telenovelas acerca desses imigrantes, bem como compreender de que forma se dá essa representação pelos programas e como isso acontece. A análise de recepção procura estudar em profundidade os processos reais através dos quais os discursos midiáticos são assimilados aos discursos e práticas culturais de audiências. Por isso, serão utilizados os conceitos de Jensen (1991) que propõe o desenvolvimento de uma sistematização na análise comparativa dos discursos públicos e dos discursos da mídia.

7.1.1 *Encoding and decoding*: uso do modelo de Stuart Hall

O processo que engloba o consumo de um produto midiático como a telenovela é complexo. Para produzi-lo é necessário que vários elementos sejam organizados, desde sua permissão de funcionamento até sua estrutura técnica, o que Hall entende como um “processo de trabalho” no modo discursivo. Seria esse o ponto inicial do circuito, onde a produção constrói a mensagem. A estrutura de produção origina discursos televisivos, mas não de forma fechada, homogênea. Os assuntos tratados são provenientes de muitas fontes e de outras formações discursivas dentro de uma estrutura sociocultural e política mais ampla.

Assim – usando os termos de Marx – circulação e recepção são, de fato, “momentos” do processo de produção na televisão e são reincorporados via um certo número de *feedbacks* indiretos e estruturados no próprio processo de produção. O consumo ou a recepção da mensagem da televisão é, assim, também ela mesma um “momento” do processo de produção no seu sentido mais amplo, embora este último seja “predominante” porque é “o ponto de partida para a concretização” da mensagem. Produção e recepção da mensagem televisiva não são, portanto,

idênticas, mas estão relacionadas: são momentos diferenciados dentro da totalidade formada pelas relações sociais do processo comunicativo como um todo (Hall, 2003: 390).

Para que o produto seja entendido e a mensagem possa ter um efeito, é necessário que haja uma apropriação do discurso significativo e que a mensagem seja significativamente decodificada. Para Hall, é esse conjunto de significados decodificados que surtem efeitos. “Em um momento “determinado”, a estrutura emprega um código e produz uma “mensagem”; em outro momento determinado, a “mensagem” desemboca na estrutura das práticas sociais pela via de sua codificação” (Hall, 2003: 390). E para que o discurso adquira valor social, é preciso levar em consideração que as estruturas de compreensão são produzidas de forma complexa, não somente com reflexo em termos comportamentais da audiência. O entendimento desses processos se dá por meio das estruturas de compreensão e também pelas relações econômicas e sociais que levam à sua concretização e posteriormente, à sua utilização na prática social.

Há um circuito de significados que deve ser levado em conta, desde sua produção até sua recepção, que é muito mais labiríntico do que o linear “emissor – mensagem – receptor”. Para Hall (2003), é mais interessante pensar na estrutura produzida e sustentada pela articulação de momentos diferentes, mas conectados: produção – circulação – distribuição/consumo – reprodução. “Isto seria pensar o processo como uma "complexa estrutura em dominância", sustentada através da articulação de práticas conectadas, em que cada qual, no entanto, mantém sua distinção e tem sua modalidade específica, suas próprias formas e condições de existência” (Hall, 2003: 387).

É sob a forma discursiva que acontece a circulação do produto e é também por meio dela que ocorre sua distribuição para as diferentes audiências. Quando concluído, o discurso é traduzido em práticas sociais, para outra vez tornar-se parte do ciclo que o levará novamente a torna-se discurso e produza efeitos. Assim, caso não haja a apreensão do “sentido”, ou se ele não for entendido como uma prática, não haverá “consumo” nem efeito.

O valor dessa abordagem é 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 articulado. Já que cada momento tem sua própria modalidade e condições de existência, cada um pode constituir sua própria ruptura ou interrupção da "passagem das formas" de cuja continuidade o fluxo de produção efetiva (isto é, a "reprodução") depende (Hall, 2003: 388).

Para Hall, a forma discursiva das mensagens tem um posicionamento privilegiado nas interações, principalmente no que se refere à circulação das informações, e os processos

de codificação e decodificação ocorrem em momentos determinados, ainda que sejam, de certa forma, autônomos em relação ao circuito comunicativo. Isso significa que um evento na sua forma completa e “bruta”, não pode ser, por exemplo, transmitido por um telejornal. Os fatos só conseguem “ser significados” (*be signified*) dentro dos limites das formas audiovisuais do discurso televisivo. “No momento em que um evento histórico é posto sob o signo do discurso, ele é sujeito a toda a complexidade das “regras” formais pelas quais a linguagem significa. Por isso, paradoxalmente, o acontecimento deve se tornar uma “narrativa” antes que possa se tornar um *evento comunicativo*” (Hall, 2003: 388-9).

No início da cadeia de produção simbólica pela mídia, há a intenção de apreender um significado e ressignificá-lo de outra maneira, de preferência da forma mais abrangente possível. Desta forma, quando a telenovela procura introduzir na sua trama temas polêmicos à sociedade, como é recorrente o caso da homoafetividade, por exemplo, essa nova significação do fato é feita a partir das discussões da vida real (muitas vezes provenientes dos noticiários), transformada pela linguagem dramaturgica, que atinge o público e volta a servir como base dos assuntos do cotidiano.

Portanto, você lê o circuito como se existisse um mundo real, depois alguém fala sobre ele e o codifica; aí então, alguém o lê e, depois disso, um mundo real passa a existir novamente. Mas, e claro, o mundo real não está fora do discurso; não está fora da significação. É prática e discurso, como qualquer outra coisa (Hall, 2003: 364).

Nesse sentido, as observações de Hall (2003) sobre a questão das codificações e decodificações promovidas pela mídia devem ser levadas em conta para entender em que medida os significados são: em primeiro lugar, entendidos, e em segundo lugar, apropriados, principalmente no contexto da teledramaturgia. Entende-se aqui, como o autor, que as audiências não ocupam as mesmas posições de poder dos que transmitem as informações ou dão significado ao mundo. Há o que Hall chama de “leitura preferencial”, ou seja, a forma como os que detêm o controle dos meios de significação do mundo (incluindo, claro, os meios de comunicação) descrevem o que acontece. Esta acaba por ser a forma determinante no entendimento da sociedade que só tem acesso àquelas informações por meio desses intermediários. As decodificações, portanto, seriam feitas dentro do universo da codificação. A transparência entre o momento da codificação e a decodificação é o que Hall (2003) entende como o momento da hegemonia. “Ser perfeitamente hegemônico é fazer com que cada significado que você quer comunicar seja compreendido pela audiência somente daquela maneira pretendida” (Hall, 2003: 366). Nesse sentido, a mensagem teria apenas um

significado, fato que, assim como Hall, entendemos como inverdade. Ainda que o emissor leve em conta sua força e seu poder – e, portanto, sua manipulação, a codificação não se dá sem carregar os outros sentidos possíveis. “O elemento da leitura preferencial se situa no ponto onde o poder atravessa o discurso, está dentro e fora da mensagem” (Hall, 2003: 366). Assim, embora tentem passar determinadas mensagens com um intuito, os mensageiros não conseguem obter uma recepção homogênea da mensagem porque não há codificação totalmente eficaz que só consiga passar apenas um lado da moeda. A leitura preferencial nunca é totalmente bem-sucedida, ainda que essa tentativa seja sempre aspirada.

Quando a audiência não consegue captar o sentido que uma produção deseja exprimir, significa uma falta de sincronização entre as partes e a possibilidade da audiência não estar fazendo a leitura do produto através do código “preferencial” ou “dominante”, como sugere Hall (2003). O ideal de todo produto de televisão é que exista uma comunicação transparente. Mas não é isso que ocorre, tanto pelos ruídos na transmissão quanto na recepção. Mas também não se pode dizer que as leituras sejam feitas aleatoriamente. Há limites e, por isso, existem muitos mal-entendidos nesse sentido. Ainda assim, na maioria das vezes existe uma reciprocidade entre os momentos de codificação e decodificação, pois se não fosse assim, como diz Hall (2003), não haveria comunicação. Em alguns momentos essa comunicação existe não somente de forma natural, mas sim construída. “Não é “natural”, mas produto de uma articulação entre dois momentos distintos. E a codificação não pode determinar ou garantir, de forma simples, quais os códigos de decodificação que serão empregados. De outro modo, a comunicação seria um circuito perfeitamente equivalente e cada mensagem seria uma instância de “comunicação perfeitamente transparente”. Portanto, devemos pensar nas várias articulações em que a codificação/decodificação podem ser combinadas” (Hall, 2003: 399).

Hall (2003) identifica três posições hipotéticas a partir das quais a decodificação de um discurso televisivo pode ser construída. A primeira refere-se à posição “hegemônica-dominante”, quando a audiência se apropria do sentido conotado de um programa televisivo de forma integral e decodifica a mensagem da mesma forma como ela foi codificada. O telespectador estaria, nesse caso, operando dentro do “código dominante”. Seria a comunicação transparente, que chega ao seu objetivo final de forma correta. A segunda posição é a do “código negociado”, que entende a mensagem como algo definido de maneira dominante e que recebeu um tratamento profissional para tanto. Mas, as definições dominantes são justamente hegemônicas porque representam definições de situações e eventos que são (ou

estão) dominantes. O que o receptor faz é decodificar as mensagens de uma forma negociada, com elementos de adaptação e oposição aos que lhe foi apresentado. Assim, “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” (Hall, 2003: 401).

Por fim, a terceira hipótese é a do “código de oposição”, quando a audiência consegue “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. Ele ou ela destotaliza a mensagem no código preferencial para retotalizá-la dentro de algum referencial alternativo. Esse é o caso do telespectador que ouve um debate sobre a necessidade de limitar os salários, mas “lê” cada menção ao “interesse nacional” como “interesse de classe”.

Essas categorias possibilitam entender a recepção a partir de trocas simbólicas negociadas, consentidas e não somente na forma de dominação. No caso da telenovela, a ideia é justamente observar que esse produto cultural pode ser aceito, rejeitado ou mesmo negociado pela audiência.

“O consumo não é apenas reprodução de forças, mas também produção de sentidos: lugar de uma luta que não se restringe à posse de objetos, pois passa ainda mais decisivamente pelos usos que lhes dão forma social e nos quais se inscrevem demandas e dispositivos de ação provenientes de diversas competências culturais” (Martín-Barbero, 2009: 292).

De Certeau (1998) observa essa “libertação” da audiência em relação às supostas “amarras” da mídia quando da transformação do homem comum no narrador que define seu discurso e sua forma de atuação. A cultura torna-se, portanto, um lugar de lutas por significação.

7.2 Utilização de métodos mistos: análise do conteúdo das telenovelas e a recepção da audiência

O objetivo de realizar uma pesquisa de conteúdo sobre representação do personagem português na telenovela e uma pesquisa de recepção é perceber as relações existentes entre o que é apresentado na mídia através da ficção televisiva e o que os indivíduos absorvem dela,

suas memórias, as representações criadas e suas relações identitárias. O uso de métodos mistos⁶³ é fundamental para uma visão mais aprofundada e ampla acerca do complexo objeto de estudo desse trabalho. A utilização de mais de um método de pesquisa proporciona uma equidade entre as deficiências e eficiências de cada método por meio do confronto de resultados, de forma a maximizar sua validade (Denzin, 1989). O objetivo primeiro é a convergência da pesquisa, de forma que os resultados conduzissem a uma mesma conclusão. De outro lado, os dados contraditórios apontam um sinal de invalidade ou refutação do(s) método(s) ou dos resultados. Assim, os métodos mistos podem ser usados de diferentes formas, segundo Denzin (1989): tanto para triangulação de dados (de diferentes fontes ou épocas), de pesquisadores (que estudam o mesmo fenômeno), teórica (diferentes teorias na interpretação de dados) e a metodológica (diferentes métodos utilizados na coleta de dados), opção empregada nesse estudo.

Tendo em vista que todos os métodos possuem limitações, a junção de diferentes abordagens pode promover conclusões mais próximas da realidade. Assim, associar pesquisas qualitativas e quantitativas, por exemplo, poderia proporcionar uma convergência mais assertiva sobre o tema estudado. Greene *et al* (1989) justificam a eficácia do uso dos métodos mistos em cinco pontos. Primeiro, porque a triangulação confirma e corrobora com os resultados, bem como complementam a pesquisa, facilitando a ilustração dos resultados já que podem utilizar como base também resultados obtidos por meios de outro método. Há ainda a justificativa de que os resultados obtidos por meio de um método podem auxiliar no desenvolvimento de outro método, além de que o uso de diferentes métodos pode levar à descoberta de contradições e novas perspectivas de análise ou resultados. E por fim, há a possibilidade de expandir e ampliar o alcance do trabalho, com a utilização de diversos métodos em diferentes partes da pesquisa.

Conforme Bryman *et al* (2008), nenhum método isolado possibilita entender um fenômeno de forma completa. Portanto, o uso dos métodos mistos capacita uma visão mais ampla do fenômeno estudado, tornando-se um modo eficiente de captar os fenômenos sociais (Cox, Hassard, 2005). Além disso, em investigações quanti-qualitativas, a parte quantitativa pode ser interpretada de forma mais crítica pela pesquisa qualitativa, oferecendo uma explicação mais rigorosa. Por outro lado, pesquisa qualitativas podem ajudar a ilustrar as

⁶³ Métodos Mistos é um dos termos que denominam as pesquisas que se utilizam de mais de um método de coleta e análise de dados, que também podem ser chamadas de triangulação ou multimétodos.

pesquisas quantitativas, reforçar e revisar teorias (Bryman, 2006).

Por razões como estas, o uso de pesquisas utilizando os métodos mistos tem avançado nos últimos anos. Entretanto, segundo Bryman (2007), alguns pesquisadores, apesar da utilização de métodos complementares, não integram-os, ou o fazem de forma limitada nos resultados e conclusões dos estudos. Isso se deve a muitos fatores. O autor lista nove barreiras à integração que podem ser agrupadas em três tipos diferentes. Em primeiro lugar, existem barreiras que se relacionam com os aspectos intrínsecos da pesquisa quantitativa e qualitativa e seus métodos de pesquisa constituintes, como questões “estrutura de projetos de pesquisa”. Em segundo lugar, há questões relacionadas com o contexto institucional mais vasto de investigação de métodos mistos. Diferentes públicos e questões relativas à publicação são deste tipo. A primeira sugere que determinadas audiências têm expectativas ou preconceitos que os predispõem a buscar ênfase em um tipo de dados em vez de outro, enquanto o segundo implica que editores de revistas e revisores apresentam tais preferências também. Um terceiro grupo se refere às habilidades e preferências dos pesquisadores sociais. Isso inclui “preferências metodológicas”, “habilidades especializadas” e “natureza dos dados”. Este último fator se encaixa nesta categoria porque a questão de saber se um conjunto de dados é visto como mais interessante ou atraente do que outro tem a ver com as preferências e expectativas dos pesquisadores. Esta categorização das barreiras é notável porque sugere que as razões para a dificuldade de integrar pesquisa quantitativa e qualitativa tem apenas parcialmente a ver com fatores intrínsecos a estas duas estratégias de pesquisa, mas também é muito influenciado pelas predisposições e preferências dos pesquisadores e de disciplinas e agências de fomento. O problema “dos exemplares” é uma questão que atravessa estas três categorias de barreiras.

Bryman (2007) argumenta que ainda há uma considerável incerteza sobre o que isso significa na integração das pesquisas de métodos mistos. A relativa ausência de exemplos bem conhecidos de pesquisa de métodos mistos faz com que este exercício se torne particularmente difícil, pois significa que os estudiosos têm algumas orientações sobre como devem colocar suas conclusões. Uma maneira de abordar esta questão no futuro seria dar maior atenção à escrita dos problemas de pesquisa. Outra forma seria o acesso dos estudiosos a estudos existentes que utilizam os métodos mistos para explorar algumas das possíveis maneiras de demonstrar os resultados quantitativos e qualitativos, de forma ambos estejam conectados. Estes estudos poderiam atuar como modelo para futuros pesquisadores. Desta

forma, os pesquisadores poderiam aproveitar de forma mais satisfatória os dados que coletam. Um método pode não só complementar como esclarecer o outro.

No caso desta pesquisa, a utilização de uma análise de conteúdo das telenovelas que apresentam personagens portuguesas, em complemento à pesquisa de recepção com portuguesas imigradas no Brasil e também brasileiros, visa obter uma conclusão mais ampla sobre questões identitárias e suas representações, tendo em vista a triangulação de dados obtidos. Entende-se, com esse procedimento, que dados verbais obtidos através de metodologias como entrevistas ou grupos focais são equivalentes lógicos aos dados obtidos através de observação de materiais, como no caso a telenovela. Esses dois níveis de dados podem ser tidos como ilustrações do mesmo tipo de conteúdo representativo.

A preferência do pesquisador ao usar dados verbais para avaliar comportamento explícito, introduz uma separação artificial entre comportamento e representação. Uma vez separadas, representação e comportamento são novamente ligados por uma relação causal/intencional, onde a representação supostamente *explica* o comportamento (Wagner, 1995: 177)

7.2.1 Análise de conteúdo

O nível de avaliação social, cultural ou de grupo contém variáveis que “compreendem fatos que aparecem para o indivíduo como um tipo de material *a-priori*”. Wagner (1995: 156) refere-se aqui ao social que está fora do controle dos indivíduos isolados. As variáveis sociais têm um significado mais amplo pois refletem qualidades de grupos, classes sociais, culturas, etc. “Instituições sociais, fenômenos econômicos e sistemas coletivos simbólicos, por exemplo, pertencem a esse nível” (Wagner, 1995: 156). Não expressam qualidades referentes a indivíduos, mas a um agregado de indivíduos com propriedades emergente próprias, conforme especifica Wagner (1995). Essa percepção centra-se nos atributos das *unidades sociais per se*, propícias para o pesquisador interessado no processo coletivo e no produto social do discurso e da comunicação das representações. Assim, deve-se avaliar essa representação através de documentos, análises de mídia ou sondagens.

Isso garante que a visão coletiva da representação social resultante contenha não somente opiniões de subgrupos mais ou menos importante, mas também que tome em consideração as diferentes versões, pontos de vista e profundidade de elaboração de um único e mesmo objeto social em um grupo social, mais abrangente (Wagner, 1995: 166).

A escolha por esse método se deu por sua aplicação eficaz como instrumento de diagnóstico cultural, entendida como um estetoscópio por Kientz (1976), para escutar as pulsações dessa nova e agitada cultura, de forma a descobrir as correntes que a atravessam, isolar as normas que a regem e registrar as transformações que sofrem. Através dessa análise é possível encontrar os grandes temas recorrentes em nossas sociedades através do material estudado, bem como observar modelos, imagens e estereótipos e perceber sua evolução cultural.

Para Buehler (1934 *apud* Bauer, 2002), a mediação simbólica é composta pela trílice estrutura: a de que um símbolo representa o mundo, esta representação é endereçada a uma fonte e a esta, por sua vez, invoca um público.

Através da reconstrução de representações, os analistas de conteúdo inferem a expressão dos contextos, e o apelo através desses contextos. Se enfocarmos a fonte, o texto é um meio de expressão. Fonte e público são o contexto e o foco de inferência. Um corpus de texto é a representação e a expressão de uma comunidade que escreve. Sob esta luz, o resultado de uma AC é a variável dependente, a coisa a ser explicada. Textos atribuídos contêm registros de eventos, valores, regras e normas, entretenimento e traços do conflito e do argumento. A AC nos permite reconstruir indicadores e cosmovisões, valores, atitudes, opiniões, preconceitos e estereótipos e compará-los entre comunidades. Em outras palavras, a AC é pesquisa de opinião pública com outros meios (Bauer, 2002: 192).

Para Krippendorff (1980), há diferentes estratégias de investigação: por meio de um sistema aberto de pesquisa no qual pode-se observar mudanças relativas ao tema estudado ao longo de um determinado tempo; análise comparativa que pode, por exemplo, revelar diferenças de cobertura da mídia para um mesmo assunto; na construção de índices, ou seja, fatos que podem ser relacionados a outros fenômenos e explicados por eles; e finalmente, na construção de “mapas de conhecimento” que estão situados intrinsecamente nos textos analisados.

A análise de conteúdo (AC) é, como afirma Bauer (2002), uma construção social e, justamente por esse motivo, deve considerar a realidade e ser julgada pelo seu resultado. Desenvolvida na pesquisa social para analisar materiais textuais, nomeadamente materiais impressos, tem como vantagem sua sistematização, a possibilidade de trabalhar com grandes quantidades de dados, fornecer dados históricos, além de oferecer procedimentos de excelência. A AC também faz uso de dados que ocorrem de forma natural, o que não implica no descarte de uma interpretação. Como observa Bauer, “o pesquisador caminha através da seleção, criação de unidades e categorização dos dados brutos, embora evitando a reatividade direta do respondente durante a coleta de dados primários” (2002: 212). Por outro lado, a AC

tem algumas debilidades, como aponta Kracauer (1952 *apud* Bauer, 2002), entre elas a separação de unidades de análise, que podem proporcionar inexatidões na interpretação. Desta forma, citações fora de contexto podem tornar-se falaciosas em um determinado contexto. Outro problema diz respeito aos fatores ausentes em um texto, que podem passar despercebidos e mostrar-se fundamentais em uma análise. A AC deveria atentar tanto para o que aparece como para o que não aparece em um texto, embora tenha com mais frequência uma inclinação apenas para o que é manifesto e não para o pressuposto. Há ainda a contextualização do tempo, importante para entender a mensagem no momento em que foi emitida.

A análise de conteúdo, segundo Bardin (2009), deve seguir três fases:

1. A pré-análise: é a fase de organização propriamente dita. Apesar de ser um período de intuições, deve sistematizar as ideias iniciais de forma que o desenvolvimento das próximas etapas corra precisamente. Para tanto, devem ser estabelecidos critérios de seleção do universo de estudo.
2. A exploração do material: essa fase consiste na administração sistemática das decisões tomadas anteriormente. “Essa fase, longa e fastidiosa, consiste essencialmente de operações de codificação, desconto ou enumeração, em função de regras previamente formuladas” (Bardin, 1977: 101). A classificação do material deve levar em consideração a teoria e o material da pesquisa, como observa Bauer (2002). “Um referencial de codificação é um odo sistemático de comparação. Ele é um conjunto de questões (códigos) com o qual o codificador trata os materiais, e do qual o codificador consegue respostas, dentro de um conjunto predefinido de alternativas (valores de codificação) (Bauer, 2002: 199). As categorias também devem ser orientadas conforme o estudo a ser feito, com base nas predisposições teóricas e empíricas. Para isso, é importante observar a natureza das categorias, suas variáveis, os princípios organizadores do referencial de codificação, o processo em si e o treinamento para tal.
3. O tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação: os resultados devem ser tratados de forma a serem significativos e válidos (Bardin, 2009). Com isso, é possível propor inferências e adiantar interpretações sobre os objetivos já previstos ou dados que sejam descobertos.

No que diz respeito aos procedimentos da AC, é necessário observar algumas definições. Esse método proporciona alguns tipos de delineamento, conforme Bauer (2002): o

descritivo; as análises formativas que fazem comparações entre determinados padrões; as análises trans-seccionais, que observam os mesmos textos em diferentes contextos; análises longitudinais, abarcam o mesmo contexto por um longo período na busca por diferenças no conteúdo; além de estudos mais elaborados que podem funcionar como indicadores culturais considerando muitos contextos por um longo período.

A Análise de Conteúdo de materiais audiovisuais tem peculiaridades que precisam ser levadas em consideração. Para Rose (2002), todo processo desse tipo envolve transladar e cada vez que isso é feito há uma série de decisões e escolhas a serem tomadas. Como observado acima, sobre os fatores ausentes em uma análise, também na imagem o que não está presente pode ser importante. Mas, como não é possível abarcar toda a complexidade imagética, é necessário que a seleção do que se pretende analisar seja solidamente justificada.

Em vez de procurar uma perfeição impossível, necessitamos ser muito explícitos sobre as técnicas que nós empregamos para selecionar, transcrever e analisar os dados. Se essas técnicas forem tornadas explícitas, então o leitor possui uma oportunidade melhor de julgar a análise empreendida. Devido à natureza da translação, existirá sempre espaço para a oposição e conflito. Um método explícito fornece um espaço aberto, intelectual e prático, onde as análises são debatidas (Rose, 2002: 345).

7.3 O conceito de *frame* aplicado à análise de conteúdo ficcional

O conceito de *frame*, ou quadro, tem origem nos estudos do antropólogo Gregory Bateson, que em 1955 aplicou-o ao processo de recepção das mensagens, de forma a definir o contexto ou marco de interpretação através do qual as pessoas se detêm em alguns aspectos da realidade e ignora outros. Era uma metáfora à tela e a moldura que a circunda. Goffman utiliza esse conceito, desenvolvido no âmbito da psicologia, e adiciona nuances sociológicos para utilizar o termo também nos estudos dos meios de comunicação. Seu objetivo é explicar como os acontecimentos são organizados não somente no intelecto dos indivíduos, mas também na sociedade.

“Pressuponho que as definições de uma situação são elaboradas de acordo com os princípios de organização que governam os acontecimentos – pelo menos os sociais – e nosso envolvimento subjetivo neles; quadro é a palavra que uso para me referir a esses elementos básicos que sou capaz de identificar. Esta é minha definição de quadro. Minha expressão “análise de quadros” é um *slogan* para referir-me ao exame, nesses termos, da organização da experiência” (Goffman, 2012:34).

Assim, Goffman resolve a questão que faz cada pessoa para “definir as situações”, ou seja, a pergunta “o que está acontecendo aqui?”. A resposta dessa pergunta é dada através do quadro que dá sentido aos acontecimentos e que está sempre suscetível a reorganizações e reenquadramentos. Os quadros dão nome e explicam a definição da situação da que se falava na sociologia interpretativa.

O *frame* é uma moldura que designa o contexto da realidade. Mas é também um esquema ou estrutura mental que absorve dados externos. A integração desses dois conceitos no quadro faz com que seja agregado a ele dois níveis: o individual e o social, já que uma mesma realidade pode ter significados diferentes dependendo de quem a observa. Mas também há um significado comum sobre ela. Sempre que alguém descreve uma situação, o faz através do uso de esquemas. Desta forma, a organização da experiência se dá por meio de molduras sociais e esquemas mentais, que se fundem nos *frames*.

Goffman também distingue dois tipos de *frames*, os naturais e os sociais. Os naturais se referem a processos físicos e os sociais, aos acontecimentos onde há a intervenção da vontade e da inteligência. Ambos constituem o que o autor chama de esquemas primários, ou seja, que não dependem de uma interpretação anterior ou original. Funcionam como base para os significados. Para o autor, “tendemos a perceber os acontecimentos em termos de esquemas primários e o tipo de esquema que utilizamos proporciona uma maneira de descrever o acontecimento ao qual ele é aplicado” (2012: 49). Sabemos distinguir os acontecimentos naturais dos sociais, mas nem sempre as interpretações, ou os esquemas através dos quais percebemos esses acontecimentos, são objetivos e/ou homogêneos. Para o autor, quanto mais esses quadros primários sejam comuns em uma sociedade, maior será sua integração social.

Para analisar os quadros, Goffman sugere um conceito central de análise: o tom (*key*). “Refiro-me aqui ao conjunto de convenções pelas quais uma dada atividade, já significativa em termos de algum esquema primário, é transformada em algo pautado sobre esta atividade, mas visto pelos participantes como algo muito diferente” (2012: 71). Desta forma, a tonalização (*keying*) seria um processo de transcrição no qual os quadros primários servem de base pois já contêm aspectos significativos. A partir dele pode-se avançar no processo de dar sentido aos acontecimentos com novas interpretações. Um mesmo fato pode ser analisado através de diferentes sistemas explicativos. Ainda segundo Goffman (1981), há o reenquadramento dos acontecimentos. Com isso é possível dizer que os quadros não são

definitivos e sofrem uma revisão constante conforme as mudanças que ocorrem na realidade. Os frames são formas transmitidas e compartilhadas pela sociedade, através dos quais a realidade é vista. São, portanto, o ponto chave da interação. A moldura e o esquema são frutos dessa interação e, portanto, é mutável, dinâmico. Qualquer fato cotidiano é compreendido através da articulação dos frames. Goffman constata que, por isso, existe uma predominância da sociedade sobre o indivíduo. Assim, o social é introduzido nesse conceito de forma a compreender o *framing*. Por isso, esse conceito é importante nesses estudos.

Os meios de comunicação, devido ao seu amplo alcance, fazem com que os enquadramentos propostos por eles sejam considerados por grande parte dos indivíduos. Ainda que outros fatores sejam importantes nesse processo, como a relação interpessoal e a influência de outras entidades formadoras de opinião, os enquadramentos que a mídia faz de alguns assuntos geram significados a partir dos quais os indivíduos passam a ver o mundo e, adequar-se. Desta forma, os significados da realidade difundidos pela televisão, mais especificamente pela telenovela, e sua repercussão nos significados dessa mesma realidade vivida pelos indivíduos, é o ponto principal desse estudo. Embora os estudos de enquadramento sejam geralmente aplicados no jornalismo, ou seja, no que se refere a fatos reais, este trabalho pretende adaptar o conceito à ficção, esta também composta por “quadros” identificáveis pela audiência.

7.4 Avaliação de âmbito individual – estudo de recepção

O âmbito de avaliação individual também é utilizado neste trabalho e envolve fenômenos de domínio subjetivo como compreensão, sentimentos e os desejos/expectativas do sujeito individual. “Tais fenômenos são bem conhecidos em Psicologia como percepções, memórias, atitudes, intenção, pensamento, emoção, afeto e comportamento. Esses conceitos são avaliados, medidos, e teorizados a partir ou em relação ao sujeito individual” (Wagner, 1995: 155). Esse nível de avaliação pode, além de compreender percepções, lembranças e pensamentos, perceber também crenças compartilhadas entre os atores sociais e comuns a determinados grupos. Refere-se ao sistema de conhecimento de indivíduos enquanto representativos de grupos específicos, que tem como interesse central as características das

representações sociais distribuídas entre os sujeitos. Nesse sentido, são importantes os conceitos provenientes da sociologia, principalmente no que diz respeito aos Estudos Culturais, que se centram na análise das mensagens como manifestação de textos culturais e na produção de sentido elaborado no ato da recepção. A mídia seria, assim, o local onde os indicadores culturais e históricos emergem.

O foco da análise deste trabalho é o modo como se reconhece o sentido que os meios de comunicação oferecem tendo como ponto de partida a premissa de que eles não produzem um efeito imediato sobre os indivíduos. Sendo assim, a audiência não é entendida como um agente passivo da recepção e do consumo das mensagens, já que existe um trabalho de interpretação que deve ser levado em conta. Como observa Morley, a televisão representa objetos do mundo e os telespectadores entendem e aplicam de forma inconsciente os códigos básicos que a televisão utiliza para dar sentido ao que mostra. Assim, com relação à telenovela, é a partir de signos como a forma de vestir-se, o sotaque, os atributos sociais que entendemos as informações sobre os personagens e sua condição na trama. A audiência é capaz de argumentar sobre estas informações de forma ativa, confrontando-as e comparando-as com mensagens recebidas por meio de outras instituições, pessoas ou fontes de informação que consideramos fiáveis. Assim, como sugere Morley, as respostas às mensagens que os meios de comunicação nos oferecem depende da forma como coincidem com outras mensagens e outros pontos de vista encontrados nas diversas esferas da vida cotidiana. Nesse sentido, o uso de discussões em grupo como método para entender a audiência pode ativar os discursos provenientes de outros meios e, inclusive, do próprio grupo. Esse fenômeno é chamado por Pêcheux (1982) de “interdiscurso”. Embora não seja de interesse desse trabalho entrar nas discussões semióticas sobre o tema, mas sim da questão da linguagem como possibilitador da transmissão de conhecimento e de construção das identidades, é importante observar a questão do interdiscurso como a experimentação de discursos variados que se entrecruzam, se apoiam e se contradizem entre si. Morley deixa claro que o interesse dessa discussão se baseia no processo de codificação e interpretação das mensagens dos quais sempre participam outras mensagens e discursos (re)produzidos através de diferentes lugares da nossa cultura, ainda que não tenhamos consciência disso. Nesse círculo de (re)produção é difícil identificar a origem ou as relações de causa e efeito, o que se torna um problema para a pesquisa de consumo de mídia em termos de direcionamento. Torna-se difícil especificar que meio a origina ou o inventor do discurso. É possível, conforme Meyer (2008), somente

sugerir que como instituição de comunicação de massa, a mídia ocupa uma poderosa posição no processo de produção de significado. Ademais, esse processo não se compreende apenas no ato de assistir à televisão, mas sim na complexidade que envolve esse momento e todos os outros processos comunicativos dos quais fazemos parte. “Devemos entender a afinidade de uma mensagem com outros conjuntos de representações, imagens e estereótipos com os quais está familiarizada a audiência” (Morley, 1996: 114). Sendo os indivíduos entendidos amplamente como eleitores, trabalhadores, parte de uma família, profissionais, etc, as mensagens produzidas nesses âmbitos naturalmente se entrecruzam com as mensagens midiáticas. Desta forma, essas mensagens poderão ser alimentadas ou recusadas no entendimento geral gerado por esses campos.

Para se compreender quais mensagens se incorporam ao discurso cotidiano dos indivíduos, são rechazados ou compartilhados, é necessário observar, segundo Morley, ao menos três elementos: a produção midiática, os produtos portadores de mensagens (no caso, as telenovelas), e o processo de decodificação ou interpretação dos signos por meio dos quais a audiência está comprometida. Esses elementos (produção, programa e audiência) devem ser analisados de forma integrada. Isso ocorre porque o mesmo programa pode ser decodificado por pessoas de diferentes culturas e origens sociais.

Hoje, entende-se que os meios de comunicação desempenham um papel mais limitado e até benéfico na sociedade, diferente do que defundiam as correntes pessimistas. Para além de não cultivar a passividade, estimulam certos debates públicos e privados, de forma mais democrática do que de nivelação da cultura. Assim, os efeitos das mensagens dependem das repostas dos indivíduos e da forma como interpretam-nas. Este trabalho busca observar os meios mais como parte da vida diária do que o efeito direto que eles causam nas atitudes dos indivíduos. É necessário observar ainda as diferenças culturais e socioeconômicas da audiência, que podem marcar as formas como se interpretam determinadas mensagens. Desta forma, os marcos culturais de grupos podem ter grande influência na forma como codificam as mensagens dos meios.

7.4.1 Uso do grupo focal: construção de sentidos no discurso individual

O uso do grupo focal pretende observar a motivação e o discurso do grupo por detrás das suas atitudes e práticas culturais já que neste ambiente os participantes precisam explicar, justificar e argumentar sobre suas opiniões. Isso acontece através de perguntas diretas, discordâncias ou provocações. Para Morley (1992), este método é usado para pesquisar atitudes, experiências e entendimentos dos consumidores culturais porque a produção de sentido é um processo social e compartilhado. As pessoas desenvolvem seus pontos de vista e conhecimentos através das interações sociais, muito embora durante as conversas do grupo isso não possa ser considerado “natural” já que os dados são coletados através de situações artificiais. Ainda assim, o contexto interativo do grupo focal pode ilustrar como os significados são produzidos intersubjetivamente (Morley, 1992). As retóricas desse tipo de conversação são práticas transformadoras de “situação de palavra” onde o “entrelaçamento das posições locutoras instaura um tecido oral sem proprietários individuais, as comunicações de uma comunicação que não pertencem a ninguém” (De Certeau, 1998: 49).

A utilização de grupo focal permite a produção de dados, não apenas no conteúdo da identidade coletiva e suas representações sociais e memórias, mas também no processo de interação, negociação e afirmação por meio do qual tal identidade é produzida e sustentada dentro do grupo. É necessário, conforme Munday (2006), dar importância não apenas ao conteúdo do que é dito, mas também ao contexto em que ocorre a fala. A interação que acontece entre os membros do grupo focal é um dos indicadores de como a identidade coletiva é produzida e gerida, bem como suas representações. Esse elemento deve ser levado em consideração para, inclusive, nortear os resultados. Assim, o conteúdo do discurso gerado não pode ser dissociado das circunstâncias em que foi produzido. Isso significa que a atenção deve ser dada tanto ao conteúdo quanto à interação entre os participantes. “Se o grupo focal for plenamente explorado, torna-se um método particularmente adequado para investigar os processos através dos quais os indivíduos trabalham juntos para formar uma identidade coletiva” (Munday, 2006: 95).

O grupo de foco oferece a oportunidade de entender como os indivíduos constroem e dão sentido aos fenômenos e como esses valores comuns são compartilhados de forma a compreender a si mesmo e ao mundo.

7.4.2 Número e perfil de participantes

A realização de grupos focais com um número reduzido de participantes é cada vez mais popular. Conforme Krueger e Casey (2000), os grupos de mini-foco, de quatro a seis participantes, oferecem vantagens como a oportunidade de todos os membros expressarem sua opinião e a facilidade na moderação, o que se torna mais difícil em grupos maiores. Para que um grupo pequeno tenha opiniões representativas é necessária uma diversidade de pontos de vista. Para Munday (2006), quando há uma familiaridade com o tema por parte dos integrantes, isso é resolvido facilmente. Resultam mais eficientes os grupos pequenos para explorar determinados pontos em maior profundidade. E toda forma, a autora sugere que o tamanho do grupo deve ser adaptado conforme as necessidades da investigação, já que a tradicional pesquisa de mercado sugere o número ideal entre oito e 12 participantes.

No que diz respeito ao perfil dos integrantes, o método convencional defende que todos devem ser estranhos, embora compartilhem características semelhantes. Morgan (1997) acredita que essa regra seja restritiva em pesquisas acadêmicas já que muitas delas trabalham com grupos pré-existentes devido a natureza da pesquisa. Nesse sentido, também a composição econômica e social dos indivíduos deve ser discutida, já que na busca por grupo heterogêneos é importante que haja uma diversidade. Entretanto, como observa Morley (1996), não é possível dizer que um indivíduo seja determinado culturalmente por sua posição social. É preciso ter em conta os contextos sociais que estabelecem os limites por meio dos quais agem os indivíduos. Membros de determinadas subculturas tendem a compartilhar uma orientação cultural particular.

Suas leituras individuais estarão marcadas por formações e práticas culturais compartilhadas que, por sua vez, estarão determinadas por sua posição objetiva que ocupa o indivíduo na estrutura social. Com isso não queremos dizer que a posição social objetiva de uma pessoa determine sua consciência de um modo mecânico; as pessoas entendem qual é sua situação e reagem a ela no nível das subculturas e dos sistemas de sentido (Morley, 1996: 129).

Ao afirmar que as codificações individuais devem ser observadas dentro de um contexto sociocultural, Morley não quer dizer que o indivíduo seja levado a agir ou pensar por conta de uma simples posição social. Isso eliminaria a categoria de indivíduos em detrimento do grupo/classe social. Além disso, quando faz parte de um grupo, as condições de classe podem ter atributos diferenciados pelos indivíduos. Na pesquisa de Morley, os indivíduos se

consideravam representantes de classes e também que suas respostas representavam as posições fundamentais do grupo a respeito de toda a prática cultural. Para Laclau e Mouffe (1985) somente nas relações sociais é que os indivíduos assumem posições de sujeito e que sua identidade subjetiva é multifacética e está sobredeterminada. Essas posições se constroem com base nas diferentes relações que, somente em parte, são sobrepostas umas às outras. Assim, o mesmo indivíduo pode ser um pai de família, um médico, uma pessoa racista, etc. Nenhuma dessas posições de sujeito é a essência que está na base das outras. Mas para Morley, o fato de que não há uma derivação lógica na posição do sujeito não significa que algumas dessas posições não sejam mais importantes que outras, ou que se sobressaiam. É possível, inclusive, que umas dependam das outras. Morley defende, portanto, que em diferentes contextos as pessoas produzem leituras ou decodificações desconectadas de objetos culturais que, desta forma, anulam os fatores estruturais básicos.

Neste sentido, a prática de ver telenovela deve ser entendida como parte da estrutura e da dinâmica dos processos domésticos de consumo. Como sustenta Silverstone (1990: 124), a “prática e ver” é em verdade uma realidade muito complexa que inevitavelmente aparece mesclada com um registro de outras práticas domésticas e somente se pode entendê-la neste contexto.

7.4.3 O papel do moderador

Para além de exercer um rígido controle sobre o caminho tomado na discussão, com atenção para a escolha das perguntas e tópicos a serem aplicados, o moderador deve garantir que todos os participantes tenham a oportunidade de conversar, embora a intervenção seja necessária sempre que os assuntos acabem desviando-se do rumo traçado pelo pesquisador. A perda de controle do moderador sobre o grupo é uma das desvantagens do método, conforme Bryman (2001). Por outro lado, a maleabilidade no controle do grupo pode ser uma mais valia no processo, principalmente em grupos menores, até mesmo quando os próprios integrantes assumem o controle (Munday, 2006). Não há maiores prejuízos para a pesquisa já que as pessoas, muitas vezes já acostumadas às relações em grupo, respeitam e cooperam no sentido de abrir espaço para as diversas opiniões, mesmo ao perceber a falta de controle do

moderador. Quando há intervenções excessivas por parte do pesquisador, redirecionando sempre a discussão, corre-se o risco de não se explorar o tema mais amplamente. Os participantes devem ter a também a oportunidade de controlar o rumo da conversa e explorar o tema como acharem conveniente, o que pode levar ao surgimento de questões não planejadas pelo moderador, como observa Munday (2006). Segundo a autora, esses momentos podem ser úteis para perceber as hierarquias e relações desiguais entre os participantes, bem como relações de poder que podem ser usados como ferramentas para reforçar valores comuns que ajudam a moldar a identidade coletiva do grupo. Ainda assim, é necessário que o moderador utilize um roteiro de entrevista. Uma abordagem menos rígida tem a vantagem de proporcionar mais espaço para que os participantes possam explorar questões que julguem importantes. Por outro lado, um roteiro mais estruturado permite a fácil comparação entre as discussões dos grupos visto que tratam dos mesmos tópicos de assuntos. Em qualquer caso, como observa Meyer (2008), grupos focais são conversas guiadas e não interrogatórios. As perguntas, ou direcionamento da conversa, deve sempre contar com perguntas que convidem à uma resposta elaborada e não simplesmente uma resposta sim/não.

7.5 Análise dos dados

As dinâmicas de grupos focais devem ser gravadas e transcritas, embora a transcrição possa não traduzir perfeitamente o que coube no texto oral, já que há muitas frases inacabadas, hesitações, pausas, silêncios (Meyer, 2008). Geralmente, associa-se também um método *ad hoc* que combina algumas abordagens interpretativas. Assim, o pesquisador faz uma imersão nos dados, tomando anotações e destacando alguns elementos recorrentes e importantes para a pesquisa para, em seguida, categorizá-los. Essas categorias podem surgir a partir dos dados que mais aparecem ou por ligações diretas às perguntas da pesquisa, bem como delimitados pela base teórica usada ou por tópicos pré-codificados (Lindlof e Taylor, 2002 *apud* Meyer, 2008). Uma vez identificadas, o pesquisador pode destacar as partes importantes e marcá-las em cada texto que aparecem.

Essas etapas são seguidas por um processo de análise profunda ou significado interpretação, em que o pesquisador vai além do que está obviamente dito nas transcrições. Para este fim os temas identificados devem ser analisados em relação

uns aos outros, a questão global de investigação e conhecimento acadêmico relevante (Meyer, 2008: 82)⁶⁴.

Embora essas regras sejam bastante aplicadas, o pesquisador pode adotar diferentes abordagens de análise, como análise de conteúdo, de discurso, de conversação, etc.. Mas, segundo Meyer (2008), também é possível que não se utilize de nenhum método em particular e simplesmente se analise as transcrições por meio de temas e suas relações com os contextos mais amplos. Ou ainda, que se combine diferentes métodos, com os quais o pesquisador está mais familiarizado. As formas de aplicação deste e dos outros métodos descritos nesta parte serão desenvolvidos no capítulo posterior, de forma a delinear a dinâmica de pesquisa utilizada no trabalho.

⁶⁴ Tradução nossa

8 CAPÍTULO 8 – DESCRIÇÃO DOS INSTRUMENTOS E RECOLHA DOS DADOS

Para compreender de que forma os portugueses são representados nas telenovelas brasileiras e que influência essa representação tem sobre a audiência, é necessário observar dois aspectos fundamentais: como os personagens são apresentados e caracterizados, bem como quais os traços atribuídos a estes personagens se adequam à memória cultural dos telespectadores. Para isso, lançou-se mão de métodos mistos de análise, conforme discussão sobre sua importância e vantagem na utilização apresentadas no capítulo anterior. Primeiramente, portanto, foi necessário realizar um estudo de caso com a observação e análise de conteúdo de telenovelas brasileiras por meio de uma avaliação de âmbito social. Em um segundo momento, a realização de uma análise de recepção buscou vestígios das representações criadas/reforçadas pelos meios de comunicação acerca da sociedade portuguesa, utilizando-se de uma avaliação por meio de grupos focais de discussão.

A escolha da telenovela para a análise se dá pela abrangência do gênero como programa de maior audiência em toda América Latina. O formato se consolida cada vez mais como um espaço não só de entretenimento, mas de discussão dos problemas atuais, bem como modificador dos hábitos e valores da sociedade. Portanto, a recepção da telenovela deve ser vista como parte da experiência cultural dos indivíduos. Para Lopes, Borelli e Resende:

A telenovela representa um repertório de representações identitárias compartilhado por produtores e consumidores, construído no Brasil ao longo de 35 anos, e, por meio dela é possível estudar a recepção não um momento em si, mas uma perspectiva a partir da qual se pode estudar todo o processo de comunicação, a partir da qual a vertente latino-americana das mediações aparece explicitamente ligada ao reposicionamento que o estudo sobre as culturas populares produz no campo da comunicação (2002: 12-13)

Nesse sentido, estudar a representação dos portugueses nas telenovelas é parte fundamental do trabalho, já que podem ser observados desde aspectos físicos dos personagens até características de personalidade e comportamento, associados a esse grupo. O estudo centrou-se apenas em telenovelas e não em outros gêneros dramaturgicos como minissérie e série. Assumiu-se a classificação proposta pela Globo, referência na produção de teledramaturgia, para definir o produto: tramas com média de 190 a 250 capítulos, exibidas em episódios de 45 minutos; uma linha central e entre 15 e 30 sub-tramas, que ocorrem em paralelo; obras consideradas “abertas”, em geral escritas durante a sua transmissão. Definida como uma história contada por meio de imagens, com diálogo e ação, as telenovelas tratam

em geral de conflitos provisórios e definitivos. “Baseia-se em diversos grupos de personagens, de lugares e de ação, grupos que se relacionam interna ou externamente e, ainda, supõe a criação de protagonistas, cujos problemas assumem primazia na condução da história” (Figueiredo, 2003: 38).

8.1 Avaliação de âmbito social – Análise de conteúdo

Segundo Wagner (1995), uma representação avaliada através de análise de documentos ou meios de comunicação constitui um fato social que está ligado ao grupo como um todo. Neste caso, a análise de conteúdo das telenovelas não nos dá a resposta sobre o que pensa cada pessoa individualmente, mas nos mostra o que reflete o todo. Por isso, para explicar determinados fenômenos é importante a articulação de diferentes avaliações devido à complexidade das entidades sociais. Quando um grupo entrevistado mostra ter uma representação tal sobre determinado assunto, elaborada coletivamente e visível através de análises de documentos e meios de comunicação, articula-se um nível social de avaliação com um nível individual. Assim, a representação elaborada de forma coletiva explica o fato de que os indivíduos que entrevistamos exibem tal representação. Para Wagner (1995: 157), “é o fato da elaboração coletiva que determina que os indivíduos possuam a mesma representação, dadas certas condições propícias”.

Para realizar a análise de nível sócio/cultural foram observadas as telenovelas brasileiras exibidas entre 1963 e 2014. O método utilizado foi a análise de conteúdo com o intuito de obter, através dos resultados, alguns indicadores culturais (Bauer, 2002), tendo em vista que considera diferentes contextos por um longo período de tempo. As estratégias utilizadas partiram de um sistema aberto de pesquisa, por meio do qual foi possível observar mudanças relativas ao tema ao longo das décadas, em conjunto com uma análise comparativa entre diferentes emissoras para identificar diferentes abordagens. As diversas relações encontradas entre emissoras, personagens/atores e acordos comerciais proporcionaram uma visão abrangente e a construção de índices e dos chamados “mapas de conhecimento” (Krippendorff, 1980).

O audiovisual é um material bastante complexo constituído por imagens, sentidos,

composição de cenas, etc. Embora não seja intuito deste trabalho fazer uma análise de todo esse circuito, é imprescindível considerar essa complexidade na análise. Nesse sentido, o método de contrastes (Rose, 2002) mostra-se como o mais indicado, já que investiga as diferenças entre o grupo analisado, no caso os portugueses, e os demais personagens, bem como suas relações.

No que diz respeito ao levantamento dos personagens e atores portugueses, foram seguidas as etapas de pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados, inferência e interpretação.

Na fase de pré-análise, o universo da pesquisa foi constituído por telenovelas exibidas pelas extintas emissoras Tupi, Excelsior e Manchete, bem como as atuantes Globo, Record, Bandeirantes e SBT. Canais como CNT e TV Cultura também tiveram alguma produção dramática, mas pela pouca expressão, não foram incluídos na pesquisa. A seleção do *corpus* de análise, ou seja, os personagens e atores portugueses apresentados por telenovelas brasileiras, se deu por vários caminhos, primeiramente por meio de material textual e, em um segundo momento, material visual. A primeira busca foi bibliográfica para levantar, por meio das informações sobre os personagens, todos aqueles que tinham origem portuguesa. Nesse sentido, foi feito um levantamento a partir do livro *Memória da Telenovela Brasileira*, de Ismael Fernandes, que reúne informações como sinopse, datas, emissoras, autores, atores e algumas análises, desde 1963 até 1997. Essa publicação foi a base de consultas das produções da TV Paulista, Excelsior, TV Rio e Tupi, já que grande parte desse acervo audiovisual está indisponível para visualização. Sínteses históricas também foram utilizadas na busca por informações sobre a dramaturgia dos canais Tupi e Excelsior: *Gloria in Excelsior*, de Álvaro de Moya; *TV Tupi – Uma linda história de amor*, de Vida Alves; *TV Tupi do Rio de Janeiro – uma viagem afetiva*, de Luís Sérgio Lima e Silva.

Outras publicações serviram como fonte mais atual e também como base para o cruzamento de dados: o *Almanaque da Telenovela Brasileira*, de Nilson Xavier; *A Negação do Brasil – o Negro na Telenovela Brasileira*, de Joel Zito Araújo; *Hollywood Brasileira - Panorama da Telenovela no Brasil*, de Mauro Alencar; a série *Autores – História da Teledramaturgia*, editado pela Memória Globo e *O Circo Eletrônico*, de Daniel Filho. Através desse material foi desenhada a primeira base de dados. Num segundo momento, foram pesquisadas sinopses dispostas em guias virtuais das redes Manchete, Record, Bandeirantes, SBT e Globo.

Foram analisadas 391 sinopses, sendo 272 da Globo, todas disponíveis na página da emissora; 47 do SBT, provenientes de material bibliográfico e da página da emissora; 75 da Record, provenientes de material bibliográfico e a partir de 1999 (telenovela *Louca Paixão*) na página da emissora; 19 da Manchete, encontradas em referências bibliográficas e na página da emissora; e 26 da Bandeirantes, a partir de 1980.

No caso das telenovelas exibidas pela Record, Bandeirantes e SBT, pela escassa informação sobre algumas obras, foram realizadas buscas através dos nomes dos atores que constavam na lista disponibilizada pela emissora ou do acervo da página virtual Teledramaturgia⁶⁵, portal mantido pelo pesquisador Nilson Xavier. Desta forma, foi possível saber a nacionalidade dos atores e, conseqüentemente, se os personagens que interpretavam eram também portugueses. Como muitas sinopses não faziam referência a alguns aspectos importantes do personagem, no caso a nacionalidade, informações de outras origens foram cruzadas com a intenção de buscar o maior número de personagens possíveis, como os resumos de novela publicados nos jornais de referência⁶⁶, e os arquivos de revistas sobre televisão chegando o mais próximo no número total apresentado na televisão brasileira.

Importante destacar que apenas pode-se visualizar os scripts pertencentes a Globo, já que é a única emissora que possui um acervo preservado e organizado. As demais obras tiveram como base apenas as sinopses, estudos de outros autores e resumos de novela. Com base nas anotações provenientes desses levantamentos, nos quais havia indicação dos capítulos onde apareciam os personagens buscados, foi possível estabelecer os trechos a serem assistidos para averiguar as características visuais e sociais do personagem. Assim, buscou-se visualizar trechos das obras em que aparecessem os personagens/atores. Isso foi feito de forma aleatória em muitos casos, já que em canais como o YouTube em geral não constam as obras completas e a maioria das emissoras não permitem a visualização *in loco*. De qualquer forma, mesmo que houvesse a disponibilidade de todos os capítulos, seria um trabalho irrealizável explorar todo o material. Como se pretendia também, além de observar trajes e sotaques, examinar o contexto social em que se encontravam o personagem, era necessário assistir algumas cenas em que isso se concretizasse. Obras recentes são facilmente encontradas em canais como YouTube ou mesmo nas páginas virtuais das emissoras. Entretanto, telenovelas antigas são de difícil acesso, algumas inclusive não existem em

⁶⁵ Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/>>.

⁶⁶ Disponível no arquivo online do jornal *Folha de S. Paulo*: <<http://acervo.folha.com.br/>>.

nenhum formato, seja digital ou analógico. A visualização do material da TV Tupi, conservado pela Cinemateca Brasileira, realizada em São Paulo. Outras telenovelas foram encontradas com colecionadores⁶⁷. O uso do arquivo Memória Globo facilitou a visualização de quase todo o material da emissora, oportunidade essa não encontrada nas outras empresas. Para essas telenovelas, primeiro foram selecionados nos *scripts* alguns capítulos onde aparecem os personagens/atores para então serem visualizados⁶⁸.

Os dados referentes às relações comerciais entre as emissoras produtoras de telenovela brasileiras e as emissoras portuguesas foram encontrados em diferentes fontes, consoante a época e empresa. Em relação a Globo e suas parcerias em Portugal, material bibliográfico facilita essas informações, nomeadamente dos estudos de Cunha (2011). Com relação à divulgação pelas emissoras, apenas a página virtual da Memória Globo oferece esse tipo de dado. Os levantamentos feitos pelo Obitel⁶⁹ também foram utilizados a partir de 2008, quando se inicia a publicação de seus anuários.

8.1.1 Exploração do material

Foi realizada a determinação de critérios sobre os personagens e atores. Antes de iniciar essa etapa era importante definir o que se considerava como “personagem português”. Primeiramente, é preciso que o personagem tenha sido descrito pelo(s) autor(es) como tal, quando disponível a sinopse e/ou a descrição dos personagens. Estão incluídos também os que são filhos de portugueses e que moram entre Portugal e Brasil, ainda que tenham nascido no Brasil. Serão considerados “atores portugueses” aqueles que, nascidos em Portugal, tenham realizados carreira nos dois países. Atores que nasceram em Portugal, mas foram criados no Brasil, que não tenham sotaque e sem ligação com a dramaturgia portuguesa, não serão incluídos na pesquisa. Atores portugueses que representam personagens brasileiros, ou seja, que são designados como tais pelo(s) autor(es) serão agregados nessa investigação.

Definido isso, inicia-se a formulação de categorias de análise através da construção

⁶⁷ As telenovelas produzidas pela Bandeirantes: *Perdidos de Amor*, *O Campeão* e *Idade da Loba* não foram disponibilizadas pela emissora para visualização

⁶⁸ Os capítulos visualizados constam no apêndice A

⁶⁹ Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva

de uma base dados. Esse referencial de codificação foi criado a partir da teoria das representações sociais e do enquadramento proposto por Goffman (*frame*) e também com base em leituras preliminares dos dados. Assim, foram identificadas *variáveis de forma*, ligadas ao objeto midiático “telenovela”; *variáveis de conteúdo*, que observam a linguagem narrativa; e as *variáveis textuais* ligadas à linguagem textual encontrada nas referências feitas em materiais de apoio às obras como sinopses, resumos, etc. (Cunha, 2012).

a) Variáveis de forma⁷⁰: identifica as amostras através de dados básicos: título, autor, número de capítulos, ano da primeira exibição, horário, emissora, número e nome de personagens/atores portugueses, locações/filmagens em Portugal, gênero⁷¹ (drama, comédia, romance) e a condição temporal (época ou contemporânea).

b) Variáveis de conteúdo⁷²: dois focos de observação, a linguagem narrativa e a linguagem gestual (Moreno, 2001).

A **linguagem narrativa** compreende os aspectos mecânicos e técnicos do personagem na trama, o que contribui para compreensão do próprio personagem e do seu discurso. Para analisar esse aspecto será utilizado o seguinte quadro classificativo relativo ao personagem português:

- nome (já que pode indicar a nacionalidade);
- local de nascimento/parentesco;
- posição no enredo (esporádico, núcleo principal, núcleo secundário, protagonista, participação especial);
- contexto social (profissão, ocupação);
- conduta (conduta social: fácil ou difícil integração; conduta amorosa: romântico, sedutor/mulherengo; conduta profissional: trabalhador, trapaceiro, honesto, desocupado).

A **linguagem gestual** compreende a gestualidade e a sub-gestualidade que é utilizada

⁷⁰ Apêndice A

⁷¹ No que diz respeito ao gênero, as telenovelas foram classificadas conforme indicação da sinopse e/ou por características da trama e do horário de veiculação, de forma simplificada como comédia romântica, drama e romance. Como aponta Balogh (2002), os gêneros podem mescla-se na obra, principalmente na utilização do humor nas suas mais diversas facetas (comédia, chanchada, pastelão, etc). Um drama pode abrigar uma minitrama de comédia, por exemplo. Por esta razão é que os gêneros aplicados a este trabalho foram classificados em três grandes grupos. As telenovelas da Globo seguem uma estratégia de gênero conforme o horário. Em geral, as obras das 18 horas abordam histórias românticas, enquanto o horário das 19 horas é destinado à comédia. A faixa das 21 horas oferta propostas mais sofisticadas de drama.

⁷² Apêndice B

na composição dos personagens como aparência física, estilo da vestimenta, entonação da voz, uso de gírias e linguagem corporal. Neste caso, o quadro abrangerá questões como:

- vestuário (uso de roupas folclóricas portuguesas, xale/lenço feminino, boina, chapéu, gravata, suspensório, roupas de luto);

- maquiagem e adereços (bigodes, sobrancelhas, pintas)

- entonação da voz (sotaque tradicional, abasileirado, brasileiro).

c) Variáveis de texto: narrativas textuais, que indicam os enquadramentos através dos quais os personagens portugueses são representados e o tom mais utilizado para retratar a cultura portuguesa nos materiais textuais explorados como sinopses, resumos e análises. A análise dessas variáveis seguiu a perspectiva proposta por Goffman, relativamente ao conceito de *frame* e seus derivados.

A forma como determinado personagem aparece na telenovela parte das escolhas de seus autores, ainda que guiados por fatores mercadológicos, ideológicos, etc. Para autores como Entman (1993), os *frames* aparecem também no emissor, no receptor e na cultura onde aparecem as mensagens. As mensagens são passadas através de uma rede de significados partilhados, caso contrário, não seriam entendidas. Esse autor, assim como Tuchman, trabalha o tema com vistas ao texto jornalístico. Mas é possível também aplicar esses conceitos à teledramaturgia já que os enquadramentos passam pelo mesmo processo de criação, com a diferença de que não se trata de uma realidade, mas de algo verossimilhante. Os personagens portugueses retratados, apesar da carga ficcional e caricata, tentam resgatar características reais. Assim, os autores das tramas, assim como os jornalistas, transmitem informações a uma audiência heterogênea, mas compartilham um vocabulário audiovisual, as descrições e analogias familiares à audiência. Eles também compreendem os esquemas que cada público ou cultura utiliza para entender a história e seu contexto.

Segundo Entman (1993), os lugares onde os frames são encontrados fazem parte do seguinte esquema:



Assim, os enfoques dados aos personagens estão diretamente ligados aos esquemas de conhecimento dos autores que podem coincidir ou não com os esquemas de conhecimento

dos receptores. A cultura seria o local onde os *frames* são armazenados e de onde são evocados. São, portanto, compostos de princípios mentais de processamento de da informação e também de características textuais. A escolha pelos *frames* que serão utilizados nas telenovelas passa por processos de seleção. O que se pretende observar é que tipo de enquadramento os personagens portugueses sofrem nas telenovelas para, em um segundo momento, conhecer até que ponto os enfoques dos meios determinam os significados que o público entende como autênticos.

As interações, sejam elas entre indivíduos, grupos ou instituições (a mídia, por exemplo), são a essência da vida social e por isso lugar obrigatório de análise. De forma macrossocial, apresenta as relações em níveis institucionais e de sistemas sociais. De forma microssocial, se detêm na interação de grupos de forma a perceber suas dinâmicas. Essas relações intersubjetivas são primordiais na relação com a origem do *framing*.

A observação dos símbolos permite o enquadramento de forma mais ampla. Essa perspectiva está baseada na relação dos *frames* com contextos culturais concretos e entende a cultura como lugar de ações e significados compartilhados por um determinado grupo.

Mediante os formatos televisivos, são moldados os símbolos sociais. Essa lógica tem a ver com estruturas tecnológicas, de organização, de programação e de audiência. Ao representar os acontecimentos, sejam eles ficcionais ou reais, os meios de comunicação indicam enquadramentos para o modo de ver o mundo. A representação supera o conceito de mediação no qual está instalada a teoria do *framing*. A mediação se dá entre a realidade e o cidadão através dos meios de comunicação. O quadro analítico é composto, portanto, por elementos construídos *ad hoc*, a partir das amostras de análise, que permitem observar os enquadramentos e tonalidades do discurso ficcional sobre os portugueses.

- relação de amizade/amorosa (parceiros),
- conduta (honesto, malandro, estúpido)
- relação com o social (integração com compatriotas e locais)
- estereótipos derivados da origem
- condutores temáticos

Os dados que compõem o quadro de análises foram obtidos através da pesquisa de informações textuais como sinopses (através das emissoras e de bibliografia especializada), *scripts* e, em alguns casos, também através de material promocional da emissora ou de material jornalístico da imprensa nacional.

8.1.2 Tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação

Com o levantamento finalizado, foi realizada a descrição das obras conforme identificação dos personagens formando-se um panorama histórico. As telenovelas de época e/ou históricas e as contemporâneas foram observadas separadamente, já que as obras tratam de contextos distintos. Assim, as obras de época foram categorizadas no tempo histórico, utilizando como ponto inicial a chegada dos portugueses ao Brasil. Já com as obras contemporâneas, optou-se por contextualizar os casos encontrados nas telenovelas com o momento histórico e cultural vivido pelo Brasil nas décadas em que as tramas foram transmitidas, a partir dos anos de 1960, bem como a internacionalização da dramaturgia brasileira. Assim, além das qualidades e características dos personagens, observa-se também o uso comercial das telenovelas. O interesse centra-se em Portugal, com o qual essas relações podem justificar determinadas inserções de personagens. Para tanto, são observados os fluxos de venda de obras e sua exibição fora do país. O cruzamento desses dados, relação comercial e inserção de personagens, é importante no sentido de levantar conclusões sobre o perfil esperado dos atores e personagens de uma determinada produção tendo em vista seu alcance externo. As relações comerciais como um todo, bem como os fluxos migratórios entre os dois países, também permitem analisar o intercâmbio cultural e social que Brasil e Portugal promovem. A opção de utilizar uma linha narrativa cronológica, portanto, se deu pela dinamicidade que o texto consegue obter ao fazer correlações entre a novela e a sociedade.

Os resultados da análise de conteúdo servem como base para uma análise de outra dimensão, a dos estudos de recepção.

8.2 Avaliação de âmbito individual - Estudo de Recepção

Para a análise de nível individual será utilizado um método quanti-qualitativo de estudos de recepção, baseado nos Estudos Culturais, com o objetivo de medir de que maneira

as representações acerca dos portugueses nas telenovelas são mediadas e recebidas pelos telespectadores imigrantes portugueses e brasileiros. O interesse da pesquisa é saber de que forma os imigrantes se vêm retratados, mas também se o público local sofre algum tipo de influência, seguindo a linha de Cogo, Gutiérrez, Huertas (2008). Segundo Jensen (1991), três elementos principais devem fazer parte dessa dinâmica dos estudos de recepção: coleta, análise e interpretação de dados de recepção.

8.2.1 Coleta

Neste caso será realizado um grupo focal de forma a complementar um questionário aplicado aos dois públicos pesquisados. Apesar de centrar-se nas entrevistas, Jensen sinaliza que a crítica textual ou análise do discurso continua a ser um elemento-chave da metodologia de recepção, não apenas para a análise de entrevistas e outros discursos, mas também para o estudo diacrônico de mídia relacionada aos discursos em uma perspectiva histórica.

O grupo focal é caracterizado pelo debate entre participantes de um grupo convidado/convocado, seguindo roteiro pré-estabelecido. O uso dessa técnica permite que os participantes, como em uma conversa coletiva, façam perguntas uns aos outros, de forma a explicarem suas posições de forma recíproca (Morgan, 1997), sendo possível assim ao pesquisador concentrar-se nas experiências subjetivas do grupo. A escolha por trabalhar com grupos e não com entrevistas individuais em profundidade se deu pelo entendimento de que os indivíduos devem estar em seu contexto social para que sejam exploradas suas percepções, já que não são entendidos como átomos sociais. Para tanto, foi necessário considerar os seguintes aspectos na dinâmica estabelecida (Morley, 1996): perguntas específicas que não cortassem o fluxo livre da conversação; retomada de pontos que não tenham ficado esclarecidos; utilização de perguntas mais abrangentes e mais específicas; etapas iniciais da discussão que permitissem aos entrevistados reconstruir suas imagens sobre o assunto por meio do intercâmbio entre o grupo; últimas etapas usadas como forma de possibilitar a determinação de um modo mais direto os pontos significativos levantados na discussão.

Foram realizados seis grupos focais em três cidades brasileiras diferentes: Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro. Os grupos foram realizados com imigrantes e brasileiros levando-

se em conta gênero, condições sociais e econômicas, grupo etário e nível de escolaridade. As reuniões seguiram um roteiro com questões dirigidas sobre como o indivíduo se define, suas trajetórias de vida, hábitos de consumo dos meios de comunicação e a integração ao espaço público através da mídia. Tendo como base os indicadores de pesquisas anteriores a esse trabalho, as sessões foram estruturadas em torno de questões de identidade, diferença, diáspora e cidadania, porém com preocupação central na forma como esses grupos se apropriam da mídia, principalmente no que diz respeito aos programas estudados (Cunha, 2006), neste caso as telenovelas. Não foram exibidos trechos de programas já que o objetivo era entender como os imigrantes se sentem representados de uma forma geral, sem recortes específicos. O áudio das reuniões foi gravado digitalmente após consentimento dos participantes.

8.2.2 Amostragem do grupo focal

No que diz respeito à escolha dos participantes do grupo focal, foram utilizadas duas estratégias distintas. A primeira envolveu os portugueses imigrantes que residem há mais de três anos no país, e a segunda incluiu a realização de um grupo focal com cidadãos nascidos no Brasil, com a intenção de observar de que forma a mídia constrói e solidifica determinados estereótipos sobre a imigração lusitana. Grupos de cinco a sete pessoas foram formados nas três regiões com índices e perfis diferentes de imigração portuguesa. O tamanho do grupo foi estabelecido conforme Munday (2006), que acredita na utilização de pequenos grupos para obter dinâmicas mais eficazes, o que depende da necessidade de cada projeto e, quando usado nas circunstâncias certas. No caso deste projeto, como no caso de Munday, as vantagens de se trabalhar com um pequeno número de participantes pareceram superar os inconvenientes que isso poderia causar. O pequeno número de participantes fez com que o grupo se mantivesse coeso. As pessoas conversavam entre si e esperavam calados até que os outros terminassem seus depoimentos. Assim, não houve conversas paralelas, situação que poderia resultar em informações perdidas e que podem ocorrer com mais facilidade em grupos maiores. Com isso,

facilitou-se diferenciar as comunidades interpretativas⁷³ (Fiske, 1987), classificadas por Andrade (2003) como: noviços, os recém-chegados ao gênero, mas com interesse em entender suas regras (são diferentes da audiência incompetente (Andrade 2003) que não possui hábitos em relação ao gênero e formula certo desprezo); casuais, os não tem um comprometimento com o gênero, apesar de conhecê-lo e entendê-lo; irregulares, os que podem ter relacionamento com o gênero, mas não assistem com frequência, ou interrompem a assistência por longos períodos; e competentes, aqueles com hábitos regulares de assistência e familiaridade com o gênero.

As informações estatísticas sobre o número de imigrantes nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Paraná, locais que tiveram suas capitais elegidas nessa pesquisa, são bastante variadas e, por esse motivo, recorreu-se a diferentes órgãos públicos nacionais que registram a entrada de estrangeiros, nomeadamente: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Sistema Nacional de Cadastramento e Registro de Estrangeiros (SINCRE), da Polícia Federal, e Coordenação Geral de Imigração (CGI), do Ministério do Trabalho e Emprego. Segundo dados do Censo de 2010, realizado pelo IBGE, os principais países de origem dos imigrantes internacionais para o Brasil entre 2005 e 2010 foram provenientes dos Estados Unidos (25%), Japão (20%), Paraguai (12%) e Portugal (11%) e totalizaram 268,4 mil pessoas. Entretanto, esses dados incluem os brasileiros de retorno ao país, que no caso de Portugal representa 77% dos imigrantes. Embora o Censo 2010, divulgado pelo IBGE⁷⁴, retrate o número de imigrantes internacionais no país, não o faz por unidades federativas. Desta forma, sabe-se, portanto, que os estados que mais receberam imigrantes foram São Paulo, Paraná, Minas Gerais e Rio de Janeiro, mas não há informação sobre a origem dos mesmos. Interessante observar que no Censo de 2000, Portugal não aparecia entre os países com maior número de imigrantes chegando ao Brasil. Como forma de aprimorar os dados, foi importante levar em consideração outras fontes, como o do SINCRE, que apontou no relatório de março de 2014 os estrangeiros com registro ativo no órgão, que contabilizava na altura 282.488 portugueses vivendo no país⁷⁵. Esses dados, porém, não revelam desdobramentos por estado da federação, o que também dificulta saber em que regiões concentram-se os maiores

⁷³ Noção oriunda dos estudos literários é utilizada para explicar as determinações sociais que orientam a compreensão de textos midiáticos.

⁷⁴ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

⁷⁵ Somatória dos imigrantes com estatuto “permanente”, “residente”, “temporário” e “outros”.

índices de imigração portuguesa. A única estatística setORIZADA é a publicada pelo Ministério do Trabalho⁷⁶, segundo o qual Portugal é quarto país em número de pedido de autorização de trabalho, com 2913 pedidos concedidos em 2013. Os locais com mais pedidos de autorização são São Paulo (1269 pedidos) e Rio de Janeiro (579 pedidos). Já o Paraná possui uma média bastante semelhante a outros estados do sul do país (49 pedidos) e inferior, por exemplo, aos números registrados em alguns estados do Nordeste.

Para a escolha das capitais que seriam realizados os grupos focais, foram levadas em consideração também, para além dos dados atuais, as referências históricas dos fluxos migratórios. Sem dúvida, o principal destino dos portugueses no Brasil foi durante muitas décadas o Rio de Janeiro. O porto facilitava a chegada dos imigrantes que depois se espalhavam para o resto do país. Segundo Bacellar (2000), no século XIX, as maiores colônias estavam em São Paulo, Curitiba e São Sebastião do Rio de Janeiro. A escolha não se dava de forma aleatória: São Sebastião era um grande porto; Curitiba, uma vila que fazia parte de rotas comercialmente significativas e São Paulo, o principal centro de comercialização do açúcar. Mas a chegada de outros imigrantes modificou a formação cultural, principalmente no Paraná, onde o fluxo de estrangeiros provenientes da Polônia e Ucrânia, bem como da Itália, Alemanha e Holanda, alterou a composição da sociedade paranaense de forma a praticamente ocultar a participação dos portugueses.

São Paulo e Rio de Janeiro têm uma relação mais próxima e forte com esses imigrantes. Na década de 40, quando era a capital do Brasil, o Rio abrigava 154.662 cidadãos lusos, número considerável visto que a população da cidade era de 1,8 milhão de pessoas. Já São Paulo, com 1,4 milhão de habitantes, onde viviam 78.949 portugueses, começava nesta altura a estruturar-se como uma forte economia, que mais tarde ultrapassaria a carioca. A soma dos portugueses instalados nessas duas cidades ultrapassa o contingente de imigrantes que vivia em outras zonas do país.

Até meados dos anos 50 o Rio de Janeiro era o principal destino da imigração sendo a terceira cidade com mais portugueses no mundo, com 196 mil pessoas. Ali os portugueses dedicavam-se principalmente ao comércio na área da alimentação como cafés, padarias, leiterias, açougues e também em lojas de vestuários e papelarias. Fora do comércio, muitos foram barbeiros, alfaiates ou empregados domésticos. Há também os ligados à indústria, construção civil, fabricação de bebidas, etc.

⁷⁶ Dados atualizados em 31 de dezembro de 2013.

“A sua distribuição pela cidade, apesar da não formação de “guetos”, denota uma tendência para a sua concentração em determinados bairros, escolhidos, muitas das vezes pela proximidade da zona de trabalho. Em alguns deles, predominam conjuntos de casas, as “vilas”, que chegam a ficar conhecidas por alcunhas peculiares como o “Portugal Pequeno”, uma “vila” localizada numa zona tradicionalmente habitada por portugueses no Rio de Janeiro”. (Paulo, 2000: 165)

Atualmente, apesar de não confirmados esses dados, acredita-se que existam hoje cerca de 600 mil portugueses vivendo em São Paulo, fazendo dessa cidade a maior concentração de portugueses fora de Portugal (Freitas, 2006).

A escolha dessas cidades objetiva, portanto, entender como os indivíduos de grandes metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro, acostumadas ao recebimento de estrangeiros desde sua fundação até a atualidade, poderiam definir os estereótipos criados a partir da imagem dos portugueses, nacionalidade bastante importante na formação cultural dessas duas cidades. Já a definição de Curitiba como uma terceira opção para a realização do grupo se deu justamente por tratar-se de uma cidade com perfil migratório diferente e que, embora receba um número considerável de estrangeiros, não é um dos destinos mais importantes para os portugueses que chegaram e que continuam chegando ao Brasil.

As reuniões com os grupos de brasileiros foram marcadas em universidades públicas. Em Curitiba, na Universidade Federal do Paraná (UFPR); em São Paulo, na Universidade de São Paulo (USP); e no Rio de Janeiro, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). A escolha desses locais se deve ao fato de comportarem no seu quadro de funcionários/servidores e usuários, pessoas de diferentes classes sociais, gênero e escolaridade. Desta forma, foram convidados a participar colaboradores (as) de limpeza e segurança, secretários (as), professores e alunos (as), formando assim um grupo heterogêneo. As reuniões aconteceram com marcação prévia, segundo consulta sobre disponibilidade dos integrantes, sendo assim distribuído: São Paulo, dia 11 de março de 2014; Rio de Janeiro, dia 20 de março de 2014; Curitiba, dia 10 de setembro de 2014.

As reuniões com os grupos de portugueses foram realizadas em associações de imigrantes. Em Curitiba, na Sociedade Portuguesa 1º de dezembro; em São Paulo, na Casa de Portugal; e no Rio de Janeiro, na Casa das Beiras. Esses locais foram escolhidos por reunir um grande número de compatriotas que utilizam o local para encontros frequentes. Embora em Curitiba a associação não tenha a participação de muitos portugueses, foi a partir dos contatos conseguidos por meio de sua diretoria que o grupo focal foi montado e teve a reunião na sua sede, por se tratar de um ambiente neutro e central para todos. Já no Rio de Janeiro e em São Paulo, datas comemorativas reúnem grande número de imigrantes, ocasiões em que

foram realizadas as pesquisas. Na capital paulista, o dia dos poveiros, comemorado na Casa de Portugal no dia 12 de abril, foi a oportunidade encontrada para realizar as entrevistas enquanto no Rio, o almoço das quartas-feiras na Casa das Beiras, que reúne importante número de imigrantes. As associações foram escolhidas conforme disponibilidade, já que diversas outras haviam sido contatadas e não responderam aos e-mails ou telefonemas, exceto em Curitiba, que possui com apenas uma associação.

Dentro desses grupos foram escolhidos indivíduos adultos, entre 25 e 75 anos e com nível médio de escolaridade. Essa formação, que privilegia a diversidade de gênero, contexto social e meio cultural, pode ter um efeito estruturador sobre o discurso específico da audiência, de forma a moldá-lo socialmente. Isso não significa que o indivíduo seja influenciado e reduzido a uma classe social. Mas como sugere Andrade, essa posição de classe não apresenta nenhuma relação direta com os marcos de decodificação.

Os discursos particulares, no entanto, apesar de produzirem leituras específicas, estão estruturados, e a estrutura que dá acesso aos diferentes discursos está determinada, creio, pela posição de classe. O lugar que uma pessoa ocupa nas estruturas sociais pode ser considerada determinante para o acesso dessa pessoa aos diferentes discursos em jogo na formação social (Andrade, 2003: 120).

Entende-se assim que o “lugar de classe”, ou a posição que cada grupo ocupa na estrutura estratificada da sociedade, tem como critério vários fatores conjuntos que determinam aspectos identitários, discursivos e subjetivos. Não é possível explicar essa posição como dependente de uma variável de classe ligada a fatores socioeconômicos e culturais. De qualquer forma, como Bourdieu (1991), entendemos que existem conexões entre gosto, posição social e estilo de vida. Pessoas com distintos capitais simbólicos podem nos fazer detectar visões diferentes sobre os temas de discussão.

Quadro I

Caracterização pessoal – brasileiros						
Referência	Gênero	Idade	Estado civil	Renda familiar	Escolaridade	Local
1/D	Feminino	60	Casado	Mais de seis salários mínimos	Pós-graduação completa	Rio de Janeiro
2/D	Feminino	42	Solteira	Dois salários mínimos	Instrução Primária incompleta	Rio de Janeiro
3/D	Feminino	36	Casada	Três salários mínimos	Ensino Superior	Rio de Janeiro

					completo	
4/D	Masculino	45	Casado	Mais de seis salários mínimos	Pós-graduação completa	Rio de Janeiro
5/D	Masculino	19	Solteiro	Mais de seis salários mínimos	Ensino Superior incompleto	Rio de Janeiro
6/D	Masculino	35	Solteiro	Três salários mínimos	Instrução Secundária completa	Rio de Janeiro
1/E	Feminino	63	Casada	Mais de seis salários mínimos	Ensino Superior completo	São Paulo
2/E	Feminino	37	Casada	Cinco salários mínimos	Instrução Secundária completa	São Paulo
3/E	Masculino	21	Solteiro	Cinco salários mínimos	Instrução Secundária completa	São Paulo
4/E	Feminino	25	Solteiro	Mais de seis salários mínimos	Pós-graduação completa	São Paulo
5/E	Masculino	35	Casado	Quatro salários mínimos	Instrução Primária completa	São Paulo
6/E	Feminino	26	Solteiro	Três salários mínimos	Ensino Superior incompleto	São Paulo
1/F	Feminino	18	Solteiro	Cinco salários mínimos	Ensino Superior incompleto	Curitiba
2/F	Masculino	28	Solteiro	Mais de seis salários mínimos	Ensino Superior completo	Curitiba
3/F	Feminino	19	Solteiro	Mais de seis salários mínimos	Ensino Superior incompleto	Curitiba
4/F	Masculino	47	Casado	Dois salários mínimos	Instrução Secundária completa	Curitiba
5/F	Masculino	48	Separado	Dois salários mínimos	Instrução Primária	Curitiba

					completa	
6/F	Feminino	60	Casado	Cinco salários mínimos	Instrução Primária completa	Curitiba

Quadro II

Caracterização pessoal – portugueses						
Referência	Gênero	Idade	Estado civil	Renda familiar	Escolaridade	Local
1/A	masculino	60	Casado	Mais de seis salários mínimos	Instrução Secundária completa	São Paulo
2/A	masculino	45	Casado	Dois salários mínimos	Ensino Superior completo	São Paulo
3/A	Feminino	75	Viúva	Mais de seis salários mínimos	Instrução Primária incompleta	São Paulo
4/A	Feminino	49	Casada	Mais de seis salários mínimos	Instrução Primária completa	São Paulo
5/A	Feminino	30	Casada	Quatro salários mínimos	Instrução Primária completa	São Paulo
1/B	Feminino	37	Solteira	Quatro salários mínimos	Instrução Secundária Completa	Rio de Janeiro
2/B	Feminino	71	Casada	Seis salários mínimos	Ensino Superior completo	Rio de Janeiro
3/B	masculino	42	Casado	Seis salários mínimos	Ensino Superior completo	Rio de Janeiro
4/B	Feminino	40	Solteiro	Cinco salários mínimos	Instrução Secundária Completa	Rio de Janeiro
5/B	masculino	68	Viúvo	Mais de seis salários mínimos	Instrução Secundária Completa	Rio de Janeiro
6/B	masculino	71	Casado	Seis salários mínimos	Instrução Secundária	Rio de Janeiro

					Completa	
1/C	Feminino	45	Casada	Seis salários mínimos	Instrução Secundária completa	Curitiba
2/C	Masculino	60	Casado	Mais de seis salários mínimos	Instrução Primária completa	Curitiba
3/C	Masculino	29	Solteiro	Seis salários mínimos	Ensino Superior completo	Curitiba
4/C	Masculino	30	Casado	Mais de seis salários mínimos	Ensino Superior completo	Curitiba
5/C	Feminino	41	Casado	Quatro salários mínimos	Instrução Secundária Completa	Curitiba
6/C	Masculino	75	Viúvo	Cinco salários mínimos	Instrução Primária incompleta	Curitiba

8.2.3 Procedimentos

A duração dos grupos focais foi de aproximadamente 60 minutos. As discussões foram iniciadas pela apresentação da pesquisadora e por uma breve apresentação dos objetivos da atividade seguida de preenchimento do questionário. Foi solicitada permissão ao grupo para gravação em suporte áudio da discussão.

a) Questionário

O questionário aplicado, dividido em três partes, teve como objetivo realizar um panorama do uso da televisão pelo grupo e o costume de acompanhar telenovelas. A primeira parte pretendia traçar um perfil dos participantes com perguntas sobre gênero, idade, escolaridade e nível econômico. A segunda tinha como objetivo entender de que forma se dá

o consumo da televisão pelos indivíduos. Desta forma, as questões abrangeram o propósito desse consumo, se para informações, entretenimento ou simples companhia; a frequência da utilização; o tempo que a televisão permanece ligada e o tempo destinado a assisti-la (e os períodos do dia em que isso acontece); as formas de uso, a exclusividade da assistência ou seu uso em segundo plano, como escutá-la ou assisti-la enquanto realiza outras tarefas. Também foi perguntado sobre o uso e consumo da telenovela, especificamente, na terceira parte do questionário. Nesta seção, foram formuladas questões que abrangiam o aparelho por meio do qual realizam a assistência, visto que atualmente pode-se consumir o gênero no computador ou gravando-o pela televisão digital; a preferência pela origem da telenovela (nacional ou estrangeira), pela emissora e pelo horário; a forma como acompanha o gênero, se eventualmente ou periodicamente, se só ou em companhia de outras pessoas; a discussão sobre temas suscitados pela telenovela; e questões relativas à verossimilhança da telenovela com a realidade da sociedade brasileira, bem como sua diversidade cultural.

b) Questões levantadas no grupo focal

O roteiro seguido para a realização do grupo focal foi dividido em três questões-chaves e realizado de forma diferente para o grupo de brasileiros e imigrantes, tendo em vista suas particularidades. Não obstante essas diferenças, a pesquisa, tendo como base investigações anteriores (Cunha *et al.*, 2006), utiliza na sua essência de diálogo conceitos de “identidade”, “memória”, “diferença”, “diáspora”, “paisagem da mídia” (*mediascape*) e “cidadania”. Desta forma, o roteiro elaborado aborda questões como o reconhecimento da identidade portuguesa dentro da sociedade brasileira, suas memórias e suas imagens enquanto grupo e indivíduo na atualidade; as impressões sobre sua vivência em sociedade com elementos de outras culturas, o que mantém e o que renega de sua origem, os sentimentos em relação ao outro; o entendimento sobre a diáspora e seus elementos; o consumo da televisão, suas apropriações e interações; a forma como os meios de comunicação representam os portugueses e seus elementos culturais, bem como a diversidade cultural brasileira e suas inter-relações.

No grupo dos brasileiros as questões foram divididas entre os seguintes assuntos:

Portugal e os portugueses, os portugueses na ficção brasileira, e sobre o retrato da realidade na telenovela.

Na primeira parte da discussão foram formuladas questões que abrangiam as imagens e o conhecimento que os brasileiros tinham sobre Portugal - como suas paisagens e cidades, e sobre os portugueses – suas características físicas, linguísticas e de comportamento. A notabilidade da presença dos portugueses na vida brasileira, sua importância na construção da identidade do país e suas heranças foram outros pontos discutidos. Depois de refletirem sobre o que se pensa sobre os portugueses, os participantes foram questionados sobre a convivência, se conheciam e/ou se relacionavam com ele, bem como a forma como os viam: suas características, semelhanças e diferenças em relação aos brasileiros. A segunda parte do debate se deteve na apresentação dos personagens portugueses da ficção brasileira (seja em telenovela ou outro gênero ficcional), buscando saber quais personagens faziam parte da memória dos participantes e suas principais características. Desta forma, era possível comparar o personagem da ficção com os portugueses que os participantes conheciam e/ou conviviam. As perguntas nessa etapa tinham o objetivo de acessar a memória da telenovela que cada um guardava, com relação aos nomes de personagens e atores portugueses, bem como sua aparência e características de caráter.

A terceira e última etapa se baseou na relação entre a realidade e a ficção brasileira, de forma a entender como a telenovela retrata o cotidiano, se a diversidade cultural está representada e se há deturpações ou estereótipos.

No grupo formado por portugueses as questões-chaves foram: o Brasil e os brasileiros, a participação dos personagens portugueses na ficção brasileira e a verossimilhança, preconceitos e estereótipos criados pela telenovela. Etapa, as questões se referiam às imagens que os portugueses tinham do Brasil e dos brasileiros antes de imigrar, as ligações com o país, a importância de Portugal na construção da identidade brasileira e sua herança cultural, as percepções de tratamento em relação aos brasileiros, a convivência com a sociedade local locais e portugueses, bem como as diferenças e semelhanças culturais entre os países.

Na segunda parte do debate, referente à telenovela, questões sobre seu consumo e a influência do gênero na percepção do Brasil e dos brasileiros foram abordadas. Foram feitas tentativas de encontrar memórias dos participantes sobre atores e personagens portugueses em telenovelas, suas características e formas de representações. E por fim, na última parte da

discussão, tratou-se da relação entre ficção e realidade na telenovela, a representação da diversidade cultural do país e a influência dos estereótipos no tratamento dos brasileiros para com os portugueses.

É importante observar que se optou por não fazer a apresentação, seja em vídeo ou fotografia, dos personagens mais emblemáticos ou menos conhecidos, tampouco exibir trechos de telenovelas. Entende-se, como Pink (2006) que documentos audiovisuais independentes muitas vezes não conseguem contextualizar suficientemente suas representações.

8.2.4 Análise e interpretação

Para Jensen (1991), os estudos de recepção não fazem distinção entre a análise e interpretação de experiência da audiência sobre os meios de comunicação. Na maioria das pesquisas que usam estes métodos há uma operacionalização de categorias que estabelece conjuntos descontextualizados de “dados” que só posteriormente são interpretados como “descobertas”. Não representam uma abordagem válida para o significado que é produzido pelo público. Em vez disso, os significados dos elementos constitutivos dos discursos da audiência devem ser interpretados com referência constante ao contexto, tanto na questão dos discursos midiáticos quanto do amplo contexto social de circunstâncias históricas e psicanalíticas em que eles ocorrem.

Neste trabalho, pretendeu-se examinar os discursos reais do grupo, vocabulário empregado, marcos conceituais implícitos, lógicas de pensamento que sustentavam as interpretações e decodificações, ou seja, as competências culturais, como se refere Morley (1996). O objetivo do grupo focal é, além de perceber as formas de consumo da televisão, com foco na telenovela, também observar como se dá a construção das identidades e das formas de representação social dos grupos estudados. A construção dessa identidade envolve três níveis de observação. O primeiro diz respeito aos mecanismos de interação entre os membros dos grupos, com atenção aos papéis assumidos pelos indivíduos e a representação do Eu diante do grupo ao qual pertence. O segundo refere-se ao grupo como coletividade para perceber como ele se representa e interage com o Outro (no caso, os mediadores do estudo). O terceiro registra e contextualiza as afirmações, opiniões e debates levantados pelo grupo

(Rebelo, 2008).

Para a análise das repostas foram empregadas estratégias conjugadas: primeiro, por meio das particularidades visíveis no repertório léxico dos grupos; segundo, ao observar as pautas de argumentação (Morley) e a maneira de formular pontos de vista (alguns temas centrais como família, sentimento de nacionalidade e as experiências com a ficção televisiva permeavam a discussão); e terceiro, observadas premissas cognitivas e ideológicas que estruturavam os argumentos. Com isso, buscou-se entender de forma explícita as preposições implícitas utilizadas na conversação.

Utilizou-se um método *ad hoc* no intuito de mesclar abordagens interpretativas distintas. A partir de uma leitura atenta dos dados resultantes das conversas em grupo, foram selecionados os elementos recorrentes e importantes para a pesquisa, como, por exemplo, as características que os brasileiros usam para descrever os portugueses e sua relação com eles e as lembranças que tinham em relação ao país ou às imagens midiáticas dos portugueses. A análise das conversas foi feita por meio dos temas surgidos no decorrer da dinâmica e suas relações com os contextos mais amplos (Meyer, 2008). Com esses dados foi possível destacar trechos de depoimentos que melhor expressassem um pensamento geral sobre o assunto. Realizar três grupos focais com roteiros idênticos permitiu que questões abordadas em grupos diferentes pudessem ser analisadas com relação umas às outras, resultando em blocos de informação com a mesma genealogia. Os pontos principais tratados pelo grupo focal (com base no roteiro pré-concebido) e sublinhados na transcrição tiveram como sustentação a base teórica utilizada que discute aspectos identitários, de representação e memória. Não obstante, como se evitou a interrupção dos participantes, para não quebrar o fluxo comunicativo – que pode sugerir que nem todas as suas experiências são valiosas (Meyer, 2008), novas categorias também puderam emergir da dinâmica.

Os resultados da aplicação dos métodos expostos serão pormenorizados no capítulo seguinte, nomeadamente a análise de conteúdo sobre os personagens portugueses nas telenovelas brasileiras e o estudo de recepção com brasileiros e portugueses que vivem e no Brasil, como forma de entrecruzar evidência sobre o objeto de pesquisa desse trabalho.

9 CAPÍTULO 9 – INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

Este capítulo busca observar, com subsídio das reflexões teóricas apresentadas na Parte I deste trabalho, referente às questões identitárias, de representação e memória, juntamente com o levantamento do perfil dos personagens portugueses encontrados nas telenovelas brasileiras, realizado na Parte II, de que forma a audiência percebe a inserção dos portugueses na ficção diária. Os resultados obtidos por meio dos grupos focais são baseados nas práticas e consumos de televisão, principalmente no que se refere à telenovela, e a avaliação que os participantes fazem desse gênero considerando a perspectiva dos personagens portugueses e sua interação com os demais personagens das obras, bem como as imagens transmitidas sobre Portugal e seus habitantes. É necessário, para tanto, partir do princípio de que as representações sociais diferem de uma sociedade para outra e variam entre diferentes grupos para distinguir as regularidades nas representações e nos processos que as criam. As discussões de grupo são, nesse sentido, um método de observação importante, uma vez que as representações e os discursos identitários estão armazenados na linguagem e criadas por meio de um sistema complexo. Também por meio das reflexões em conjunto é possível perceber as questões relativas à memória como forma de interpretação de experiências do presente, principalmente quando se debruça sobre duas peças importantes da memória narrativa: as imagens e as palavras.

9.1 O outro: impressões dos brasileiros sobre os portugueses. Contraste entre a ficção e a realidade

9.1.1 Consumo da televisão e da telenovela

As reuniões com nascidos no Brasil foram realizadas em universidades, conforme proposta referida no capítulo anterior. A totalidade dos participantes diz utilizar a televisão como fonte de entretenimento e informação. Apenas uma pessoa reconheceu a possibilidade

de utilizá-la como companhia, ou seja, como um objeto do lar que eventualmente faz o papel de outra pessoa em casa com a qual se “conversa” ou se “interage”. Por outro lado, é perceptível o uso desse modo quando os que assistem sozinhos (em todos os grupos focais apenas três pessoas afirmam assistir televisão assim) dizem fazer outras coisas enquanto o aparelho está ligado, muitas vezes sem prestar-lhe atenção. Ainda assim, a audiência segue “presa” ao aparelho, assistindo – ou apenas olhando – um programa após o outro, resultado da forma como o fluxo televisivo está organizado (Williams, 2011). Sua domesticidade se dá também pelo fato de fazer parte da casa, da sua mobília, como fazem parte os porta-retratos familiares, de forma íntima e cotidiana, sem romper a rotina doméstica. Como constata Spigel (1992) a partir de fotografias de revistas de decoração americanas, a televisão passa a ocupar os mais diversos lugares da casa a partir dos anos de 1950. Na sala, por exemplo, sua posição deveria ser adequada para assisti-la desde o local, mas confortável e os móveis são posicionados em sua direção. Assim, o aparelho assume-se cada vez mais como parte natural do espaço doméstico.

Alguns dizem escutar mais a televisão do que a assistir, como já observado por McQuail; Blumrer e Brown (1972). Se antes isso se dava pelas tarefas domésticas, hoje são também os outros meios de comunicação que interferem na audiência, como o computador, o celular e as múltiplas telas dos dispositivos hápticos. E é justamente essa característica de poder ser ouvida que faz com que a televisão se integre tão perfeitamente na rotina familiar. Regimes de assistência (Hartley, 1979) variam e são influenciados pelo ambiente. Desta forma, ver televisão em casa é bastante distinto de assistir no restaurante enquanto almoça, que também é diferente de se assistir pela internet. O mesmo ocorre com os horários de assistência que fazem com que sejam produzidos diferentes significados que resultam em discursos sociais e leituras diferenciadas do produto cultural, no caso a telenovela. Como compara Fiske (1987) em relação ao cinema, a televisão faz parte da rotina, não há necessidade de sair de casa e sentar-se em uma sala com desconhecidos para ter uma experiência audiovisual. Ao ritmo do cotidiano incorpora-se à televisão.

Não obstante a possibilidade de assistir televisão de forma não linear por meio da gravação dos programas, principalmente possibilitado pelas empresas de TV por cabo (sinal digital pode ser gravado e assistido no horário mais conveniente ao cliente), as pessoas ainda assistem aos programas em tempo real, o que confere ao telespectador a chance de acompanhar a narrativa das suas histórias, mas também as inserções publicitárias e os

programas que estão passando em outros canais (*zapping*). Em relação especificamente às telenovelas, apenas três pessoas dizem assistir produções de outros canais que não a Globo. Uma se referiu ao SBT, que costuma importar telenovelas, porém eventualmente produz algumas histórias próprias, outra citou a Rede Vida, que têm reprisado telenovelas clássicas produzidas pela Bandeirantes como *Meu Pé de Laranja Lima* e *Imigrantes* e a terceira comentou sobre as produções da Record, que desde a retomada da produção de dramaturgia em 1995 vêm se mostrando como a principal concorrente da Globo. Essa seleção é reforçada nas conversas do grupo focal que em nenhum momento têm como exemplo telenovelas de outras emissoras, nem sequer são citadas. O restante dos participantes assiste apenas às tramas apresentadas pela Globo, principalmente no horário noturno das 21 horas. Somente em Curitiba o grupo mostrou preferência por telenovelas que se iniciam no fim da tarde, no horário das 18 e 19 horas. Mais da metade do grupo assiste televisão nesse horário para acompanhar dramaturgia. Esse comportamento pode ser explicado pelo cotidiano de uma cidade menor, em relação a Rio e São Paulo, que facilita questões de transporte entre trabalho e casa, por exemplo, mas também o clima, que por ser mais frio na maior parte do ano, estimula passar menos tempo fora.

Os grupos questionados evidenciam ainda a falta de acompanhamento rotineiro das telenovelas, fenômeno bastante relacionado com a proliferação das tecnologias que permitem o fácil acesso aos capítulos por meio da internet, mas também pela divulgação de materiais relacionados à história, seja nas páginas das emissoras ou nos portais de notícias que reservam espaço importante para as informações sobre televisão e, conseqüentemente, sobre telenovela. Além disso, as polêmicas geradas pelas histórias repercutem na mídia (Hamburger, 2011) de forma a subsidiar o acompanhamento da trama mesmo sem a assistência diária. Nesse sentido, apesar de mostrarem-se bastante informados sobre os assuntos repercutidos nas telenovelas, quase todos os participantes dizem não acompanhar com fidelidade as histórias, dizendo que eventualmente ou raramente assistem, mas que se mantêm informados sobre o desenrolar da trama. Apenas duas pessoas se dizem engajadas na assistência, assistindo do início ao fim da história, e uma, de São Paulo, diz ligar a televisão apenas para assistir à telenovela. O restante afirma não se dedicar exclusivamente à assistência. Todos os demais fazem outras atividades enquanto assistem à telenovela, sendo a maioria utilizadora da internet.

Embora a televisão tenha se tornado um equipamento eletrônico comum nos lares

brasileiros⁷⁷, com cada vez mais aparelhos na mesma casa, o que torna o ato de vê-la mais solitário, a assistência da telenovela ainda se dá de forma coletiva, em família ou entre amigos. A questão do entretenimento, que repercute imediatamente sensações nos telespectadores que podem debater os assuntos em tempo real, ainda parece ser a forma mais interessante de assistência. Isso também é possível observar nas redes sociais, nas quais a audiência se manifesta no decorrer dos capítulos, externizando opiniões a respeito da trama, dos personagens e de outros elementos relacionados ao fluxo da telenovela (Lopes, 2013). Apesar dessa observação coletiva da história, há um equilíbrio em relação à discussão, já que metade dos participantes diz comentar com colegas, amigos e familiares e a outra metade afirma não falar sobre esse tipo de assunto. Ninguém reconheceu debater sobre isso nas redes sociais, apesar de que quase metade dos participantes diz usar computador/*tablet*/celular enquanto assiste à telenovela. Mas há unanimidade nos assuntos que levantam maior discussão: os fatos polêmicos tratados pelas obras. Todos os participantes de São Paulo e do Rio de Janeiro dizem se ater nesse tipo de assunto quando debatem sobre a telenovela. Já em Curitiba, a aparência dos personagens é um dos assuntos mais discutidos, bem como os costumes sociais e a relação entre a ficção e a realidade.

Enquanto a maioria se diz indiferente em relação a alguma influência da telenovela no cotidiano, alguns entendem a telenovela como subcultura, embora sempre consigam opinar sobre as tramas antigas e atuais. As pesquisas sobre o gênero também sofrem de certo estigma. É notável que ainda exista um estranhamento, ainda que seu impacto seja bastante reduzido se comparado à época dos primeiros estudos apresentados, mas ainda causa certa resistência o fato de ser um assunto estudado na universidade (Meirelles, 2008). Como observa Hamburger (2011), “a novela brasileira desafia polarizações entre alta e baixa cultura, cultura erudita e popular, modernismo e cultura de massa”, e por isso a aproximação com o gênero por parte de determinados setores intelectuais da sociedade resulta polêmico. Em São Paulo uma participante, que disse odiar telenovela, sempre soube dar algum palpite sobre os casos lembrados pelos demais. Seu desinteresse foi ilustrado pela história de uma compra que pretendia fazer de uma bijuteria. Soube pela vendedora que esse mesmo objeto era usado por uma personagem de telenovela e, portanto, recusou a mercadoria. Para ela, o que está na moda na telenovela é considerado muito popular e, portanto, não lhe despertava interesse. Esse episódio remete a discussão à questão do consumo, já que a assistência não é um privilégio

⁷⁷ 95,1% dos lares possuem um aparelho segundo Censo do IBGE de 2010.

das classes abastadas. No caso específico, poder consumir bens exclusivos auxilia na manutenção do *status quo* da classe da qual faz parte. Além disso, a telenovela envolve a audiência nos cenários onde são gravadas as cenas que alimentam o imaginário além de instigar o consumo de produtos que ancoram as práticas e hábitos ficcionalizados (Baccega *et al*, 2011). Esse consumo real e também simbólico não é, necessariamente, consciente. Por isso, nem sempre as pessoas conseguem reconhecer que a ficção diária exerça alguma influência no seu cotidiano. Isso ocorre também em relação aos personagens, que passam a ser conhecidos e fazer parte da memória individual, mesmo pelos que não costuma acompanhar as obras.

9.1.2 – Percepção em relação a Portugal e aos portugueses

As percepções dos brasileiros em relação aos portugueses estão, na maioria das vezes, relacionadas às questões ligadas ao comportamento, modo de viver, gastronomia e figuras históricas. Quando perguntados sobre o país europeu, as imagens que lhe vêm à mente são clássicas: Camões, Fernando Pessoa, fado, doce de ovos, bacalhau, vinhos, padarias e colonização do Brasil. No ramo artístico os nomes mais lembrados são Roberto Leal, pelos que se situam numa faixa de idade superior aos 35 anos, e Ricardo Pereira, pelos mais jovens. Também há referências a Maria de Medeiros, Amália Rodrigues, José Saramago e o futebolista Cristiano Ronaldo.

Há um item, levantado em todos os grupos realizados, que faz parte do imaginário dos participantes e que reflete uma característica bastante difundida desde a literatura: a estranheza entre os dois povos. O preconceito dos portugueses com relação aos brasileiros foi levantado como parte da conturbada convivência entre as “pátrias-irmãs”, embora poucos tenham vivido isso pessoalmente. Aliás, o uso dessa retórica da irmandade que tem como suporte a língua portuguesa, como analisa Capinha (2000), esconde, muitas vezes, situações passadas e presentes de desigualdade. Desta forma, os brasileiros entendem que são os que sofrem mais preconceito na relação com os portugueses. Uma provável apatia em relação aos imigrantes portugueses no Brasil não foi sequer cogitada entre os participantes do grupo.

Embora ao longo do século XX, os portugueses tenham tido um papel de menor

importância na construção da sociedade brasileira, ainda assim os estereótipos negativos provenientes do século anterior continuam e, por vezes, se reforçam.

E assim descrita, a imagem na literatura acaba contribuindo para a continuação de uma caricatura ou mito que não corresponde às múltiplas dimensões da cultura de cada povo, deixando ainda uma impressão unidimensional sobre cada carácter nacional (Vieira, 1991: 251-252).

A construção das identidades, nesse contexto, segue uma lógica conturbada que coloca em choque as imagens criadas ao longo da história e a realidade encontrada na convivência contemporânea, seja de forma pessoal ou mediada. No contato com o outro diferente, busca-se o equilíbrio das memórias. Por isso, embora alguns acreditem na simpatia do povo português, a visão geral sobre eles é de frieza e até mesmo um certo sentimento de superioridade em relação ao brasileiro. Há, portanto, um redimensionamento do discurso pós-colonial, observado a partir da perspectiva do colonizado, no qual, como se refere Bhabha (1998), há uma depreciação do colonizado pelo colonizador. Esse discurso, neste caso, parte do ponto de vista do próprio colonizado, como dominado, a partir do qual firma-se o discurso do mais forte, o dominante. Taylor (1997) observa que algumas imagens criadas na relação colonizados e colonizadores tendem a ser interiorizadas e perpassam por várias gerações. As identidades são assim construídas enquanto pontos de apego temporário às posições-de-sujeito (Hall, 1995), que se modificam conforme sua posição, mais próxima ou afastada do “outro”, ao qual se observa e se compara.

“Os portugueses famosos que conhecemos parecem muito conosco, são simpáticos. Mas quando conhecemos um português pessoalmente vemos que são frios e muitas vezes mal-educados” (2/D).

Depoimentos como este ressaltam a diáspora como um espaço de tensão (Gilroy, 2001), com experiências positivas e negativas dos indivíduos e grupos. Entretanto, são justamente essas vivências que formam a consciência da identidade, uma vez que proporcionam a noção de familiaridade e também tornam evidentes as diferenças culturais. Como exemplo disto, o grupo paulistano se referiu ao tratamento das mulheres brasileiras como agentes da prostituição em Portugal, entendidas como alvo fácil para relações sexuais⁷⁸. Também a clássica questão das anedotas é lembrada nas referências sobre as diferenças. Mas, ao contrário do discurso que denigre a imagem do português como um povo de pouca inteligência, os participantes acreditam nas diferenças culturais como explicação para os mal-entendidos. Aqui, a “tradução cultural” (Bhabha, 1984) fornece os subsídios para o conflito,

⁷⁸ Ver Cunha (2006)

já que ocorre uma negociação de novas identidades e representações entre os estrangeiros e a sociedade local.

“O português da piada que escutamos é um estereótipo que não condiz com a realidade. Eles não são burros, apenas pensam de forma diferente da gente” (3/E).

“Eles levam tudo ao pé da letra. A forma de falar, de construir o raciocínio é diferente. Por isso causa certo estranhamento nos brasileiros, que não conseguem entender o que eles dizem. Por tudo isso é que eles parecem burros, mas não são” (3/D).

O estereótipo físico também permanece no imaginário como o português de idade que usa bigodes, como Manuel Valadares, de *Meu Pé de Laranja Lima*, (1970) e Manuel, de *Direito de Amar* (1987), lembrado em todos os grupos. Mas essa característica é entendida como algo relacionado a imigrantes antigos ou imagens construídas pelas anedotas, uma vez que os novos portugueses que imigram têm um visual muito distinto desse. Na telenovela ocorre o mesmo, o perfil atual do português foge do carnavalesco, embora ainda seja utilizado em personagens mais caricatos, como foi o caso, por exemplo, de *Guerra dos Sexos* (1983 e 2012), *Cambalacho* (1986), ambas de perfil cômico, que acentua as características dos personagens. Na primeira os personagens aparecem vestidos com roupas típicas e o homem com bigodes grandes. Já em *Cambalacho*, o personagem, um mordomo que eventualmente se faz passar por português, coloca bigodes postiços. Outro exemplo é *Força de um Desejo* (1999), na qual o ator, para dar vida ao personagem português, precisa usar barriga postiça e peruca calva. Porém, observa-se que a imagem atual entre os dois países, concordando com Lobo (2001), é mais realista e menos perpetuada por estereótipos. Com o advento das tecnologias de informação e da maior facilidade na mobilidade, as chances de conhecimento mútuo aumentam. Ainda assim, essa positiva aproximação sociocultural não conseguiu suprimir a imagem estereotipada do português no Brasil. Para Vieira (1991), é justamente essa imagem que o próprio povo brasileiro entende melhor a si mesmo.

“Homens bonitos como o Paulo Rocha e o Ricardo Pereira têm olhos azuis, visual moderno, não usam bigode ou outro tipo de adereço que lembre os portugueses de antigamente” (1/E)

“Os homens e mulheres portuguesas são muito parecidos conosco, tanto na aparência como nos costumes. O visual mais moderno, europeu, é o que os diferencia. Eles lá têm influências dos outros países, mas sua aparência, é muito parecida com a nossa aqui do Sul, morenos e castanhos claros” (1/F)

“Os portugueses da telenovela não são os do dia a dia que convivemos. São galãs” (3/D)

“Os caras fizeram uma pesquisa e descobriram que os portugueses querem se ver mais nas telenovelas e por isso eles têm aparecido com mais frequência. Também por esse motivo os atores escolhidos são bonitos e galãs, para chamara a atenção.

Não é a pura realidade, apesar dos portugueses que imigram agora serem mesmo mais jovens” (6/E).

Os atores que participam das obras atualmente são considerados “galãs” pela jovialidade e beleza de seus personagens, mas também pelo sucesso que fazem com as mulheres na trama, galanteadores como Guaracy (Paulo Rocha), de *Fina Estampa* (2011) e Pedro Arouca (Duarte Guimarães), de *Sabor da Paixão* (2002). Como um herói positivo, disputado por duas mulheres em *Como uma Onda* (2004), também Daniel (Ricardo Pereira) pode ser destacado, assim como foi Machadinho, em *Locomotivas* (1977).

A convivência com portugueses também tem sido cada vez mais próxima, já que muitos frequentam o ambiente universitário, por exemplo, seja como docente ou discente, pelo menos em São Paulo e Rio de Janeiro. Já em Curitiba ninguém diz ter contato com portugueses em ambiente acadêmico. Apenas duas pessoas disseram ter algum contato, conhecendo-os por proximidade a um familiar ou amigo de familiar. Em São Paulo e no Rio de Janeiro muitos dos participantes descendem de portugueses ou conhecem pessoas próximas que são filhou ou netos. Mesmo assim, quando perguntados sobre a primeira característica física que vem à mente quando se fala em português, a resposta, mesmo que aos risos, é sempre o senhor de bigodes. Há, portanto, uma consciência extremamente lúcida da diferença substancial entre a ficção criada pela memória coletiva ao longo dos tempos e a realidade contemporânea.

O mesmo ocorre com outra observação feita por todos os grupos: a clássica imagem da senhora portuguesa, vestida de luto com seu xale negro e pouca vaidade, aparece com força. Estas representações são entendidas como resultantes das experiências, mesmo que essas experiências sejam mediadas pelos meios de comunicação (Moscovici, 2011) e contribuam para a dificuldade de distinguir que imagens são recordadas como algo real ou imaginado (Halbwachs, 2004). É a simplificação das representações que abrem espaço para os estereótipos, já que surgem de construções mentais pouco complexas. As imagens tornam-se *standards* devido sua repetição, mas, como não são imóveis, chocam-se e repelem-se com a realidade (Mocovici, 2011). Isso acontece quando os indivíduos se deparam com os protótipos que servem de modelo para determinadas representações e o efeito é diferente do que esperavam. Espera-se encontrar mulheres portuguesas de xale e homens de bigodes, mas quando isso não acontece, como no caso da personagem Amália, mulher independente e bem-sucedida de *O Clone* (2001), há uma quebra de paradigma, sendo essa característica entendida como anormal com relação ao “padrão” estabelecido socialmente sobre os portugueses. Essa

imagem antiga, nascida no imaginário, se choca com a imagem atual dos europeus em geral, que vivem em países desenvolvidos, nas áreas urbanas e que já não carregam as características folclóricas.

A questão econômica, do estereotipo do português sovina, também é lembrada, mas recolhida ao passado distante, bem como a questão sexual, na qual a aproximação entre o colonizador e o colonizado se dá também por via sentimental, imagens bastante encontradas na literatura brasileira⁷⁹ conforme observado no Capítulo 1 da Parte II e reforçada em algumas telenovelas. O imigrante avarento e pão duro aparece em *Duas Caras* (2006) através do personagem Manoel que escondia o dinheiro em casa, e Belarmino, padeiro controlador de *Negócio da China* (2008) e Em *Xica da Silva* (1996), *Senhora do Destino* (2004) e *Negócio da China* (2008), por exemplo, retratam casos de romance entre portugueses e mulatas brasileiras, sendo que na primeira e na última são homens casados.

“O português fica na padaria fazendo pão e têm uma amante brasileira” (5/E)

“O homem português gosta da mulher brasileira porque ela é diferente, tem algo que a distingue da mulher europeia e isso acaba atraindo. Mas não sei se hoje isso ainda é tão forte” (3/F)

As pessoas não lembram exatamente de um português de bigodes que tenham conhecido, ou de alguma história real de um português sovina que fique somente na padaria fazendo pão, mas a imagem generalizada permanece. Percebe-se, com esses exemplos, que a memória individual se constrói e se resguarda por meios das interações (Halbwachs, 2004) que possibilitam a criação de imagens entendidas por cada indivíduo como próprias, singulares, mas que na realidade foram constituídas pelas memórias dos outros, ou na interação entre a memória interna e externa, ou seja, de “atribuição múltipla” (Ricoeur, 2004). A memória individual seria um ponto de vista sobre a memória coletiva que pode ter seu posicionamento modificado de acordo com a posição do sujeito que, por sua vez, também pode ser alterado conforme suas relações com outros meios, onde se inclui também a mídia. A globalização na circulação de produtos e sua consequente hibridização das culturas influenciam nas narrativas uma vez que inserem o presente na memória do passado e nas projeções do futuro, como observa Martín-Barbero (2006). Nesse processo, as fontes

⁷⁹ Conforme observa Parker (2009), esta questão, embora não tenha sido tema principal dos trabalhos de missionários jesuítas como José de Anchieta e Manoel de Nóbrega, aparece claramente em seus escritos. Mais tarde, como visto na segunda parte deste trabalho, o assunto também faz parte de obras românticas, naturalistas e de outros gêneros literários. As questões da interação sexual foram “os pontos chaves em torno dos quais a relativamente pequena elite intelectual procurou explorar sua identidade, tanto em relação ao mundo exterior do estrangeiro, como em relação à maior população brasileira” (Parker, 2009: 18).

desaparecem e a narração se transforma em microrrelatos, já sem ligação com o contexto original.

Os objetos, conforme sua proximidade, tornam-se mais familiares, ou seja, é a partir do desaparecimento das fronteiras e/ou convenções que um objeto deixa de ser abstrato para se tornar concreto e real (Moscovici, 2011). Assim, quando o indivíduo se depara com uma pessoa ou comportamento atípico, reage de forma não usual. É como encontrar uma pessoa de uma tribo, por exemplo, fora do ambiente da tribo. Quando se tem uma experiência real com a comunidade portuguesa, uma série de pré-conceitos são derrubados ou realocados.

(...) as representações que nós fabricamos – duma teoria científica, de uma nação, de um objeto, etc. – são sempre o resultado de um esforço constante de tornar comum e real algo que é incomum (não familiar), ou que nos dá um sentimento de não familiaridade. E através delas nós superamos o problema e o integramos em nosso mundo mental e físico, que é, com isso, enriquecido e transformado” (Moscovici, 2011: 58).

As representações também se modificam conforme os grupos sociais e suas experiências. O grupo de São Paulo, por exemplo, caracterizou os portugueses como um povo simples e rural, enquanto em Curitiba foram descritos como um povo saudosista e bastante ligado à sua cultura de origem. Os participantes da capital paranaense disseram achar que eles são um povo triste, até por conta do fado, que mostra certa melancolia não só nas letras, mas na própria melodia. Muitos frisam, com admiração, a conservação das raízes históricas dos portugueses, lamentando o mesmo não ocorrer aqui.

“Li muitos livros, como O Cortiço e Viagem na Minha Terra, que mostram como povos saudosistas, que sempre lembram da época dos navegadores, das conquistas”
(2/F)

O caráter saudosista do imigrante está muitas vezes ligado ao seu perfil culto, associado também à renomados escritores bastante presentes na memória coletiva dos brasileiros, como Camões. Esse aspecto é retratado também nas telenovelas desde *Antonio Maria* (1968), quando ele recita, no último capítulo da história, véspera de Natal, um poema do autor, até *Aquele Beijo* (2011), por meio da portuguesa Amália e seu namorado brasileiro que leem juntos uma poesia. Em *Vida Nova* (1988) Manoel Victor recita um poema de Fernando Pessoa. Outros personagens também mostram seu lado poético e autoral como Joaquim, em *Gente Fina* (1990), Constantino, em *Senhora do Destino* (2004), o que demonstra o português como um povo culto, diferente das anedotas que os perfilam de forma contrária.

“Minha vó é portuguesa. Ela é muito apegada às suas raízes. Ela já mora no Brasil

há mais de cinquenta anos e ainda tem muito sotaque. É um povo muito fiel à sua cultura” (3/F)

As semelhanças entre os brasileiros e portugueses estão ligadas às questões culturais e linguísticas, embora surjam dúvidas quanto a essa questão:

“Não sei se temos algo em comum além da língua, que apesar de ser a mesma, é muito diferente” (3/E).

Apesar do uso do mesmo idioma, os participantes de todas as regiões reconhecem uma diferença substancial entre as duas formas de usar o português, observada como uma semelhança com limites bem específicos. Não somente no uso de palavras e formas gramaticais diferentes, mas na formulação do pensamento, como constatado anteriormente. Essa diferença na forma de expressar-se é ora entendida como positiva, ora como negativa, variando conforme o contexto.

O “sotaque”, quase sempre ligado a um nem sempre velado sentimento discriminatório, paradoxalmente, distingue “os irmãos”; e a sua constante referência parece ser um sinal do fracasso de uma igualdade neutralizadora retórica estruturante de todo o universo simbólico brasileiro: uma retórica igualitária que define o Brasil como “um cadinho de culturas e de raças”. (Capinha, 2000:114)

Quando a questão são as heranças deixadas pelos portugueses, nenhum integrante dos grupos inclui espontaneamente aspectos relevantes sobre estes imigrantes no discurso cultural sobre o Brasil. Isto demonstra que, como observa Lourenço (1999), Portugal como parte da raiz do Brasil inexistente nas manifestações dos brasileiros, nas formas como eles se entendem. É como se o país tivesse se tornado uma terra sem progenitor na qual não há um retrovisor para o passado, sendo apenas o futuro a meta digna de sua grandeza. No entendimento do autor português, os caminhos que o Brasil percorre em busca dos objetivos, não cedem lugar para Portugal, e a chamada “comunidade luso-brasileira” transformou-se em um mito inventado unicamente pelos portugueses. Assim, mesmo sem muita certeza, quando se fala sobre os aspectos culturais herdados, o grupo lembra-se da questão religiosa como um aspecto marcante, já que o país é constituído predominantemente por católicos, embora haja uma vasta diversidade de credos. Essa seria a primeira e mais significativa herança deixada pelos portugueses no país. Outra semelhança aparece ligada à culinária, quando entendem que o povo português gosta de fartura como os brasileiros.

“Eu sei que na Europa, em muitos países, as pessoas comem um lanche no almoço. Só em Portugal as pessoas realmente almoçam como a gente. Come comida mesmo” (4/D).

Em Curitiba, para além do idioma, os participantes entendem que as heranças

deixadas pelos portugueses também estão no âmbito da aparência física.

“Na aparência física, acredito que somos parecidos, cabelos negros, pelo menos aqui no Sul” (1/F)

“A religiosidade eu acho que é importante. Como em Portugal, aqui sempre há uma santa para quem se reza, de quem se é devoto” (4/F)

Essa maior proximidade também se dá pela convivência cada vez mais frequente com portugueses. Nas universidades onde a pesquisa foi realizada, exceto em Curitiba, muitos dizem ter, eventualmente, a visita de profissionais daquele país e também o intercâmbio de alunos entre os dois países, que é crescente. Os incentivos nos últimos anos têm levado estudantes e pesquisadores brasileiros a estudar fora do país e conhecer a realidade de outros lugares. Portugal foi um dos destinos mais procurados pelos brasileiros bolsistas do Programa Ciências sem Fronteiras, mantido pelo governo brasileiro, em 2012 eram 2.122 alunos matriculados em instituições portuguesas somente em cursos de graduação, segundo o Conselho de Reitores das Universidades Portuguesas⁸⁰. Em 2013 Portugal foi retirado na lista de países que recebem estudantes por meio do programa para estimular o aprendizado de outros idiomas pelos brasileiros. O intercâmbio de portugueses para o Brasil também cresce a cada ano, sendo que em 2013 foram registrados 944 estudantes provenientes daquele país segundo dados do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Essa via de fluxo resulta em maior conhecimento mútuo e na disseminação das impressões encontradas.

9.1.3 – Os personagens portugueses na televisão

Em todos os grupos entrevistados, nenhum membro lembra exatamente de algum personagem português de humor, como os que aparecem atualmente em “Zorra Total”⁸¹, por exemplo, que não traz personagens fixos, mas os *sketches* eventualmente fazem piadas com portugueses e personagens esporádicos. Embora saibam que existem, também não lembram com exatidão de nenhum personagem de Chico Anysio ou Jô Soares⁸² que, em muitos

⁸⁰ Disponível em: < <http://migre.me/s8tVX>>.

⁸¹ Programa da Rede Globo que vai ao ar aos sábados à noite desde 1999.

⁸² Humoristas que se notabilizaram na Rede Globo na década de 80 com os programas “Chico Total” e “Viva o Gordo”.

momentos, como visto na introdução deste trabalho, interpretaram figuras portuguesas.

Quando a dinâmica do grupo passa a tratar da telenovela, percebe-se um envolvimento mais ativo dos participantes, que passam a recordar personagens midiáticos específicos das telenovelas e também as histórias mais polêmicas que possuem algum personagem estrangeiro envolvido. Em todos os grupos, as lembranças de personagens portugueses se referem às telenovelas mais recentes. Apenas em Curitiba uma pessoa lembrou-se de Tony Correia, ator bastante importante na década de 70, mas não sabia seu nome. O mais lembrado foi o personagem de Paulo Rocha em *Fina Estampa* (2011), obra exibida em horário nobre, que no final da trama acaba fazendo par romântico com a protagonista, chamada de Pereirão (Lília Cabral). Os participantes lembram, inclusive, o detalhe do nome do bar do personagem, Tupinambar. Todos lembram também de seus atributos físicos: olhos azuis e porte atrativo, além da simpatia. Por outro lado, ninguém se lembrava da outra participação dele em telenovela, que foi logo em seguida, em *Guerra dos Sexos*, das 19 horas, em 2012. No grupo focal feito em Curitiba, em setembro de 2014, lembrou-se dele na telenovela em curso às 21 horas, *Império*, no papel de um pintor. O segundo ator mais lembrado é Ricardo Pereira, ainda que poucos soubessem do seu nome. Mesmo sem conseguir citar exatamente as telenovelas das quais ele integra o elenco, sabem que fez várias obras e também o reconhecem pelo estilo galã. Apesar de ter protagonizado *Como uma Onda*, em 2004, não é lembrado por ela. É importante observar que as telenovelas que Ricardo Pereira havia participado, bem como acontece com Paulo Rocha, eram do horário anterior às 21 horas, período que os participantes dizem assistir menos televisão. A mais recente participação foi no horário das 18 horas, *Joia Rara* (2013), lembrada por uma pessoa de Curitiba. Também não houve nenhuma referência aos atores que participaram de telenovelas de outras emissoras que não a Globo.

Uma marca comum aos dois atores citados é a perda do sotaque, encarado por alguns como uma tentativa de aproximar-se mais à audiência brasileira que não compreende o sotaque português. Ricardo Pereira usou o sotaque brasileiro primeiro em *Insensato Coração* (2011) e logo em *Aquele Beijo*, como Vicente (2011). Já Paulo Rocha, atuou no papel de brasileiro pela primeira vez em *Império* (2014).

“Os portugueses em geral, na vida real mesmo, parece que mudam o sotaque quando falam com brasileiros. E isso também aparece na telenovela” (2/D).

“Quando eles falam rápido não consigo entender. Eu não gosto do sotaque português. Acho feio. Talvez por isso os atores portugueses também tenham que

mudar sua forma de falar” (1/D).

“Quando o ator português para de falar com seu sotaque original e começa a falar como um brasileiro eu acho que ele se torna um “vira-casacas” porque deixa sua identidade para assumir outra” (4/E)

“Eu não gosto. O ator perde sua indenidade por conta do trabalho e usa uma máscara. Embora isso também seja papel do ator, acredito que perder o sotaque para viver um brasileiro não deixa a atuação natural” (4/F)

“Acho que esse é um caso muito específico dos portugueses. É uma questão de sobrevivência no Brasil para o ator” (1/F).

“Abrileirar-se”, portanto, não foi tarefa difícil para os portugueses desde as primeiras fases migratórias, como observa Kushnir (2006). A necessidade de fazer-se compreender contribui para a mudança, uma vez que os brasileiros, poucos acostumados ao sotaque português, têm dificuldade em compreendê-lo perfeitamente. Alguns integrantes dos grupos chegam a confundir o sotaque de Portugal com o de outras nacionalidades e, até mesmo, com o sotaque regional do país. Essa e outras características causam uma certa confusão para distinguir os atores portugueses de outras nacionalidades frequentemente vistos nas histórias. Dos estrangeiros, os mais lembrados são os italianos, que parecem ser mais marcantes nas telenovelas. Mas eles também são confundidos com portugueses, como foi o caso do padre Pedro, italiano de *Mulheres Apaixonadas* (2003), que foi lembrado como português nos grupos de São Paulo e Curitiba. Em uma telenovela mais recente, *Flor do Caribe* (2013), atores latinos também foram confundidos com portugueses. Em Curitiba também se lembrou de uma atriz em *O Cravo e a Rosa* (2000), dita como portuguesa, mas que não era nem sequer estrangeira. Essas afirmações demonstram uma certa insegurança na avaliação do sotaque e também da cultura portuguesa. Embora bastante explorados, esses elementos parecem ancorados na cultura brasileira de forma a não serem notados tão profundamente. A ancoragem, termo utilizado por Moscovici (2011), diz respeito à transformação do não familiar em familiar, responsável pela transformação de ideias estranhas a imagens comuns. Como forma de garantir uma semelhança entre o conhecido e o desconhecido, há uma transferência de significação entre objetos. Assim, o desconhecido é nomeado de forma familiar para identificar o que não é familiar.

Em relação à diversidade cultural mostrada pela telenovela, os participantes acham interessante que sejam inseridas realidades diferentes da brasileira ao entender a televisão como uma janela para o mundo. Ainda assim, admitem que são realidades muitas vezes retratadas de forma caricata, pelo menos em relação aos personagens. Embora o público se reconheça nas narrativas e este seja o lugar onde o país se veja refletido, bem como seus

costumes e suas tradições (Tufté, 2004; Motter, 2004), é também, por sua característica dramaturgica, o local onde os estereótipos se criam e se propagam, onde o Brasil se reconhece, mas não na sua forma original. Os sotaques criados para regionalizar o país é um exemplo da criação, da fantasia, por vezes, bastante distante da realidade nacional.

“A telenovela não retrata nem mesmo o brasileiro como ele é, muito menos o estrangeiro. O português sempre está representado por um português atrás de um balcão, seja de bar ou padaria, que se apaixona por uma brasileira e acaba por ficar pelo país” (1/E).

“Os personagens estrangeiros retratados são sempre engraçados e usam jargões que acabam sendo repetidos na rua, como o caso do “pois, pois” dos portugueses, que não é algo comum entre os portugueses na vida real, acredito. O sotaque dos italianos, por exemplo, é horrível, porque misturam os idiomas para que seja compreensiva a narrativa” (2/E).

“O mesmo acontece com o gaúcho, por exemplo, que fala o tempo todo “bah, tchê”, que nem sempre é a realidade” (5/E)

“Ninguém coloca o personagem daquela forma se não for inspirado por alguém da vida real. As novelas que mostram a classe alta, por exemplo, é parte da realidade, mas não é a realidade como é” (2/F).

A mídia brasileira que se refere às telenovelas tem pouco apelo nos grupos, já que nenhum dos participantes diz ver com frequência notícias sobre o assunto nos portais de notícia, meio mais acessado por todos para se informar (embora alguns digam procurar por notícias específicas sobre telenovelas). Desta forma, quando se fala da vida pessoal dos artistas, todos se lembram de rumores sobre casamento e relacionamentos amorosos de algum ator português, embora não saibam precisar de quem se tratava. Há, neste momento, no grupo de Curitiba, por exemplo, os participantes fazem uma pausa na discussão para conversar sobre esse assunto na tentativa de descobrir qual ator é casado com uma brasileira e quando isso ocorreu. Foram apenas suposições, pois ninguém conseguiu lembrar exatamente de quem se tratava. No grupo paulistano as pessoas se mostraram mais desinteressadas pela busca de informações sobre telenovelas, ao contrário dos demais grupos. Mesmo assim, todos conseguem fazer alguma observação sobre as histórias e também sobre a vida pessoal dos artistas. Embora não se reconheçam como audiência de jornais, revistas e programas eletrônicos sobre o tema, produtos midiáticos que se abastecem de notícias provenientes da ficção televisiva, reconhecem que estes invadem e penetram na vida doméstica (Hobson, 1989) fazendo parte da vida cotidiana.

“Não há como deixar de saber o que acontece, pois até mesmo nas televisões do metrô o assunto é telenovela. Estamos sempre sendo bombardeados por esse tipo de informação” (3/E).

Os mais interessados em obter notícias sobre telenovela foram os cariocas, sendo que

as buscas mais recentes dos participantes foram no sentido de saber sobre a telenovela *Amor à Vida*, em especial sobre o destino de Felix, um personagem que levantou diversas polêmicas. Nesse grupo, uma das mulheres disse já ter feito uma busca no Google para ver fotos do ator Paulo Rocha, na época parte do elenco de *Fina Estampa* (2014).

“Procurei para saber quem era o rapaz porque o achei muito bonito” (2/D).

Segundo o questionário aplicado, a maioria afirma que a telenovela não retrata a sociedade brasileira, tampouco a diversidade cultural do país, sendo que há uma unanimidade em relação à última questão por parte dos paulistanos, que acreditam não haver nenhum um retrato da diversidade. Já os cariocas e os curitibanos até observam uma maior dedicação a esse tema por parte das obras.

De forma geral, os participantes assumem a importância da telenovela no conhecimento de diferentes culturas. Muitas vezes a audiência só tem acesso a esse tipo de informação pela televisão. Como observa Fuenzalida (1987), as telenovelas constituem um relevante instrumento de educação, mais eficaz que, por exemplo, os noticiários. A gravação fora do país auxilia na inserção da audiência em um universo, à princípio, desconhecido que se torna familiar com a obra.

Se num primeiro momento, a inserção de cenários gravados em terras estrangeiras na telenovela advinha de uma necessidade essencialmente técnico-cenográfica, hoje a locação no exterior coloca o receptor no contexto mundial, levando as histórias do cotidiano mais próximo para terras estrangeiras, preservando os princípios da verossimilhança (Tondato, 2012: 1043).

Índia, Marrocos e Turquia foram alguns lugares citados como exóticos e que foram incluídos nos roteiros dramaturgicos da televisão. A Europa, ao menos a parte oeste, e os Estados Unidos, seriam locais de cultura mais semelhante ao Brasil e, por isso, apesar de interessantes, não causam tanto impacto, segundo os integrantes. A realidade das culturas diferentes seriam elas também estereotipadas, já que é entendida apenas como um fragmento, uma escolha do autor. O mesmo se passa com a realidade local, já que a maioria dos participantes acredita não ser a realidade vivida. Exemplo disso seria a forma elitizada das telenovelas, que “embelezam o feio”.

“Mesmo quando se mostra o morro ou a favela parece que nunca há problema social. Na realidade sempre temos notícias de tiroteios, mas na ficção isso nunca acontece” (1/D).

“Ninguém quer ver a realidade, ela já basta no nosso dia a dia. As pessoas querem a ilusão. E é isso que acaba criando o estereótipo do brasileiro como um povo alegre, de bem com a vida. Mas não é bem assim” (5/D)

“É preciso vender uma imagem do país para o mundo. As telenovelas fazem isso. E

por isso essa imagem deve ser otimista, positiva” (5/E)

Assim como as culturas exóticas estrangeiras, o perfil dos lugares que fogem ao eixo Rio-São Paulo também são entendidos como uma construção que pouco tem a ver com a realidade. Desde o sotaque, bastante carregado, até a própria cultura local, todos os elementos são recriados para servir à dramaturgia.

“Já vemos mais as culturas fora de São Paulo e Rio de Janeiro. Mas não no horário nobre. Também já há uma preocupação por inserir mais a diversidade cultural, colocando atores negros, por exemplo. Mas ainda é pouco se comparado à vida real” (1/D)

“A diversidade é estereotipada. Os negros ainda ocupam sempre papéis menores, embora já tenha havido alguns protagonistas. Mas, por exemplo, os índios nunca aparecem. Só quando é uma telenovela que fala só sobre eles” (2/F)

“Mostrar os negros na telenovela é muito raro. O mesmo acontece com outras minorias, como os japoneses, por exemplo, que são sempre estereotipados” (6/F)

“Os sotaques são muito artificiais para quem conhece o verdadeiro sotaque, seja o nordestino ou o italiano. Força-se um jeito de falar que fica engraçado e nada parecido com o real” (4/E)

“Acho muito forçado, pessoas falando grego ou italiano. Agora em Geração Brasil, quando os atores falam metade em português e metade em inglês, acho isso ridículo” (1/E)

“Acho interessante quando um ator faz papel de estrangeiro, e de preferência quando é mesmo estrangeiro. Assim, ele se insere na telenovela, no seu contexto” (5/F)

“Nas telenovelas os ricos e os pobres estão sempre alegres. Nunca há embate e quando há é mais no sentido anedótico. Também os atores fazendo quase sempre os mesmos papéis. Nunca vi a Suzana Vieira fazer papel de pobre, por exemplo. Já o Marcos Palmeira sempre faz de pobre, parece que ele tem cara de pessoa menos bem-sucedida” (4/D)

“Classe média não existe, ou quando existe é em forma de humor. É classe pobre ou classe alta sempre” (1/F)

“A inserção de personagens gays também tem sido feita com muita frequência. Isso eu acho que é um reflexo da realidade. Mas às vezes é estranho porque não são retratados como casais comuns. Sempre está estereotipado” (2/E)

“Sempre mostram estrangeiros nas novelas da Globo. É meio forçado, só para dizer que eles existem” (3/F)

Embora esses questionamentos sejam bastante legítimos, é importante entender que a ficção televisiva brasileira se baseia com muita intensidade nos fatos reais de grande repercussão. Assim, por exemplo, na telenovela *Em Família*, de 2014, duas personagens lésbicas se apaixonam, sendo que uma delas já havia sido casada com um homem. No ano anterior a cantora de renome nacional Daniela Mercury assumiu sua homossexualidade e casou-se com sua companheira. Daniela também havia sido casada anteriormente com um homem.

“Assuntos como esses são importantes na conscientização das pessoas que passam a ver o mundo além das suas relações interpessoais do cotidiano” (2/E).

Ao seguir a lógica de que a telenovela busca representar o cotidiano contemporâneo, resulta normal que os estrangeiros, quanto mais sejam notados na sociedade, mais tenham espaço na teledramaturgia diária. Mas é preciso levar em consideração outros fatores na construção da narrativa de uma obra aberta, e neste caso, como observado do Capítulo 6 da Parte II, também os interesses comerciais influenciam a lógica produtiva dos enredos e na inserção de personagens estrangeiros. No caso da introdução dos portugueses, isso ocorreu de forma crescente durante os últimos cinquenta anos de telenovelas, em medida proporcional ao interesse das emissoras pelo mercado internacional. Isso justifica suas características sempre positivas, ligadas à fácil integração à comunidade local. Esse é o perfil do português que agrada não só à colônia portuguesa no Brasil, mas também ao português que está em contato com essas produções em Portugal, onde durante décadas a telenovela brasileira reinou absoluta (Cunha, 2011). Neste contexto é importante situar a telenovela dentro de um contexto global, a partir do qual as demandas surgem de diferentes direções. Para ser um produto atrativo a diversas culturas, um produto de ordem transnacional, é necessário que as obras englobem diferentes aspectos culturais, de forma que seja entendida pelo maior e mais diferenciado público. Isso, como observa Martín-Barbero (2004), resulta em narrativas que acabam por apresentarem-se simplistas e repletas de estereótipos folclóricos ao mesmo tempo em que tentam neutralizar características latinoamericanas.

9.2 Nós na telenovela: de que forma portugueses se sentem retratados pela televisão brasileira

9.2.1 – Perfil do consumo da televisão/telenovela pelos portugueses que vivem no Brasil

Os portugueses que vivem no Brasil encontram na televisão uma importante fonte de informação diária. O entretenimento aparece como motivo menos utilizado para a assistência. Embora muitos tenham o costume de ligar a televisão pela manhã, é no fim da tarde e início a noite que se detêm mais a atenção ao veículo de comunicação. Em relação às telenovelas, as

mais assistidas são as que se iniciam depois das 21 horas. Apenas um participante do grupo focal diz se dedicar somente à televisão quando a liga, enquanto os demais afirmam sempre estar realizando outras tarefas durante a assistência. A forma como assistem, se em grupo ou sozinhos, é bastante equilibrada, sendo que metade assiste junto com seus familiares e a outra metade sozinha. Os que assistem em ambiente familiar dizem discutir com os que o cercam sobre a história e temas polêmicos. A discussão parece manter-se também no ambiente familiar, já que não há nenhuma resposta sobre a discussão da telenovela com grupos de amigos ou colegas, mesmo dos que dizem assistir sozinhos. Como observam Hobson (1982, 1989) e Ang (1985), é também a partir da ficção que se dá a construção dos repertórios individuais, já que são objetos de discussão tanto em âmbito familiar como exterior. O cotidiano é, também, estruturado em parte pelos sentidos que a televisão gera e alimenta. A telenovela, de forma mais intensa, sustenta parte do discurso diário entre os indivíduos, embora alguns não estejam cientes de que isso acontece por sua influência. Parte desses assuntos são sobre os atores, seus personagens e sua vida privada, temas que abastecem os jornais e as revistas, mas também sobre problemáticas abrangidas pela dramaturgia. São assuntos que penetram na vida doméstica e se espalham por todos os locais de convívio social (Hobson, 1989) e que passam a fazer parte do imaginário a partir da construção de uma realidade psicológica (Ang, 2013). Essas atitudes ultrapassam a questão da identificação para se transformar em parte da vida real.

Embora existam possibilidades de gravar os programas para assistir depois, a grande maioria assiste à televisão brasileira em tempo real. Em relação às telenovelas, as produzidas no Brasil dominam a preferência dos portugueses, que assistem majoritariamente as da Globo, e apenas uma pessoa tenha citado as da Rede Vida, como ocorreu no grupo de brasileiros, e outro da Bandeirantes, que costuma importar suas tramas e que desde XX não tem nenhuma telenovela de produção própria no ar. A frequência na assistência é bastante regular, sendo que a grande maioria acompanha esporadicamente as tramas e, quando não o fazem, mantêm-se informados sobre o enredo.

9.2.2 – As percepções sobre o Brasil e os brasileiros

A história da imigração portuguesa dos participantes dos grupos é bastante semelhante, independentemente do local escolhido para viver no Brasil. Os fluxos, variantes conforme a época, traziam imigrantes com perfis bastante homogêneos, como os relatados na introdução deste trabalho. Em comum, todos os portugueses têm a ligação com o Brasil, antes mesmo de imigrar, por meio de parentes e conhecidos que já estavam no país. Essa característica é partilhada tanto pelos que chegaram na década de 40 ou 50 como no fluxo atual. O sonho de fazer a vida do outro lado do Atlântico permeia muitas das histórias. Embora não fosse a temática principal da conversa com o grupo de portugueses, foi inevitável que eles lembrassem as histórias relativas à sua chegada. Quando perguntados sobre as imagens que tinham do país, primeiro contavam o motivo da vinda e divagavam sobre os acontecimentos da época. Por isso, é bastante perceptível a imigração da primeira e início da segunda metade do século XX em diante na busca por melhores condições financeiras. Esse tipo de deslocamento tinha como objetivo fixar raízes e, por isso, trazia também a família, enquanto a imigração do final do século XX e a atual, é bastante diferenciada, formada muitas vezes por pessoas solteiras, profissionais em busca de mobilidade e experiências fora do seu país, bastante capacitados e com grande possibilidade de migrar para outro lugar caso haja melhor oportunidade, ou até mesmo voltar a Portugal. Os grupos foram bastante homogêneos nesse sentido, evidenciando esse perfil de imigração conforme a idade dos portugueses entrevistados.

Nos anos de 1950 e 1960, os portugueses emigravam por questões econômicas e políticas, para fugir do serviço militar ou da pobreza. A busca por oportunidades era o principal objetivo e eles se dedicavam principalmente ao comércio, a maioria ligada à área alimentícia. Nos anos de 1970 o fluxo se dá por razões políticas, uma vez que a Revolução de Abril ameaçava as elites, que tinham as portas abertas pela ditadura brasileira. Também os portugueses que moravam na África imigravam ao Brasil. A formação superior de muitos imigrantes e a experiência profissional contribuíam para uma inserção diversificada no mercado de trabalho como bancos e outras empresas. A partir da década de 90, os portugueses partem em busca de qualidade de vida e novas oportunidades laborais. “Em relação aos que chegaram mais recentemente, entre séculos, a sua inserção tem sido tão diversificada como as motivações específicas que os levaram a empreender esta experiência: amor, aventura, falta de oportunidades em Portugal” (Villas Bôas e Padilla, 2007: 124).

Embora a imigração tenha caráter diferenciado conforme a época e a idade dos

integrantes do grupo, a imagem do Brasil para todos era bastante positiva, mas nem sempre condizia com a realidade encontrada pelos que chegaram. Os participantes de mais idade disseram descobrir um país muito diferente do que ouviam falar. Alguns se surpreenderam positivamente e outros negativamente. É interessante observar a mudança dessa sensação conforme a idade e seu acesso à mídia, principalmente a televisão. Os mais antigos, que imigraram nos anos 60 e 70, tinham a visão do Brasil como o *El Dorado*, um país cheios de oportunidades, mas que decepcionava os que lá chegavam. Este tipo de sensação foi retratado em *A Muralha* (1968), obra de época, quando a personagem Cristina chega ao Brasil e fica perplexa com o que encontra, pois achava que seria um país mais desenvolvido e rico. Por outro lado, os mais jovens dizem ter encontrado exatamente o que tinham em mente e ouviam falar.

“Quando cheguei a Osasco fiquei doida, queria ir embora. Pensava que aqui era tudo bonito e não foi o que encontrei. As moradias eram ruins, mas eu me habituei. Achava que aqui era mais bonito que em Portugal, mas não” (3/A)

“Quando vim de Portugal percebi que aqui era tudo mais maltratado. Em Portugal, por exemplo, os jardins são públicos e todos cuidam. Aqui as pessoas não cuidam do que é público. As casas lá são bonitas e aqui são todas construídas muito próximas. Aqui na Ponte Grande, divisa com a Penha, quando eu cheguei as casas estavam inacabadas, as ruas sem asfalto. Eu tive um choque” (1/A)

“Quando eu cheguei da Beira Baixa, foi aqui no Brasil que eu vi o primeiro negro da minha vida. Foi surpreendente” (6/C)

O Brasil era tido como um lugar de oportunidades que ainda estava em desenvolvimento. Nesse sentido, os imigrantes eram a força que o país necessitava para ser impulsionado para o progresso. O trabalho era a principal razão de imigrar e em um país tão grande, parecia que isso jamais faltaria já que havia muito por fazer. Esse também foi, em muitas telenovelas, a imagem propagada. O discurso de “crescer na vida” aparece por meio dos personagens Sr. Vieira de *Jogo da Vida* (1981), Américo Abreu de *Anjo Mau* (1997) e Griselda de *Fina Estampa* (2011), que com o trabalho ganham a vida e deixam um passado de pobreza e sofrimento para trás.

“Era um país de contrastes, de um povo não muito trabalhador, mas apesar disso evoluído. Um país de sonho. Era certeza que você viria e faria sua vida” (1/A)

“As pessoas vieram para conseguir uma vida melhor. Era um país que só tinha coisa boa, que era tudo mais fácil” (5/B)

Em contraste com as oportunidades estava o medo da violência. A visão de um país ainda pouco moderno, quase selvagem, fazia parte do imaginário dos imigrantes.

“Já na minha época, quando cheguei, ouvia-se falar de muito perigo. Diziam que depois do carnaval a gente encontraria muita gente morta na rua. E na realidade

nem havia assaltos nem nada. Mas era a imagem que se tinha em Portugal” (6/C)

Assim, a visão do paraíso que recebiam em Portugal era fruto também das notícias que recebiam desses familiares que já estavam imigrados. As ligações sociais, portanto, eram importantes para a decisão de imigrar. Entretanto, os mais velhos lembram que a comunicação era complicada e pouco se sabia sobre o Brasil, mesmo com familiares aqui. Só se descobria a realidade quando se chegava ao país. A terra de oportunidades ia para além da questão laboral. O Brasil serviu, em muitos casos, como refúgio.

“Meu pai imigrou em 1923 e dizia que se vocês querem fugir do alistamento militar têm que ir ao Brasil. É o melhor país do mundo”. (5/B)

“Brasil foi considerada como a “terra da fantasia” pelo português. Sempre que havia problema, amor não correspondido, dificuldades econômicas, tinha o Brasil como escape. Mudar o destino, a realidade do imigrante. Por isso que dá certo, o imigrante quer mudar o destino dele. O “El Dorado” ainda existe (2/A)

O grupo que menos diz ter se surpreendido em termos culturais foi o de Curitiba. Segundo eles, a terra encontrada pelos que chegaram nos 50 e 60 (período em que a televisão ainda era algo raro e caro tanto em Portugal quanto no Brasil) era muito parecida com a que deixavam: ainda não havia luz elétrica para todos, nem muitos carros, e quase que somente pessoas brancas. A variedade étnica do Paraná é basicamente formada por imigrantes do leste europeu. A integração e socialização foram, de certa forma, facilitadas.

Já os que imigraram no final do século XX, bastante influenciados pelas imagens dos meios de comunicação, tanto pela ficção através da telenovela quanto pelas informações passadas pelos noticiários, demonstram uma visão dúbia sobre o Brasil. Nesse sentido, é importante observar que na atualidade as redes sociais se constituem como fontes de informação aberta, ou seja, independente dos meios tradicionais de comunicação, o que pode ser entendido como uma democratização do conhecimento para os imigrantes (Dekker, Engbersen, 2012). Ainda assim, a mídia tem um peso importante no conjunto de informações que formam as impressões sobre o país de destino. Os integrantes dos grupos entendem que as telenovelas mostram um país mais fantasioso, de belezas naturais e pessoas alegres, enquanto as notícias que chegavam a Portugal mostravam a violência, a corrupção política e a desonestidade. Percebe-se também que essas imagens são construídas apenas no eixo Rio-São Paulo-Nordeste, já que os participantes do grupo de Curitiba disseram ter se surpreendido com algumas características do sul do país como o frio e a cultura com fortes traços europeus. Os participantes de São Paulo e Rio de Janeiro já dizem ter mais contato com a realidade passada pela mídia, encontrando assim um Brasil mais semelhante com o que se vende no

exterior. Desta forma, os que emigraram mais recentemente sabiam das dificuldades do país para o qual viajavam em busca de melhor vida. Alguns tinham do Brasil uma imagem horrível, entendido como “terra de ladrões” onde não se conseguiria morar com dignidade.

Como em outros países detentores de um império colonial, o contato, e as relações coloniais, forjaram em Portugal um imaginário sobre o Outro, homem, mulher ou comunidades. Este imaginário, alimentado durante séculos, compreende imagens-síntese, muito próximas de estereótipos, que se encontram inculcada, em diferentes níveis, nos cidadãos das ex-metrópoles coloniais. Garantindo a coesão identitária, estas imagens-síntese assumem, na maioria das vezes, a forma de preconceitos identificáveis, não só nos comportamentos como nas representações do Outro” (Cunha, 2011: 125).

A eficácia da influência da mídia depende do nível de informação dos indivíduos, como observa Meyrowitz, mas também do conhecimento da própria forma de produção da mídia. A vivência, portanto, diminui a possibilidade de mudanças na percepção das imagens preliminares.

“Na televisão de Portugal só passam o que é ruim. Muitos portugueses quando vêm para cá não voltam mais à Portugal, nem para visitar. Isso porque passam a adorar o Brasil. Mas em Portugal as pessoas acham que eles não voltam porque não têm condições financeiras” (4/A)

“Eu antes de imigrar já conhecia o Brasil por conta de ver na televisão, já havia viajado para cá antes de vir morar, então sabia o que iria encontrar” (3/C).

“Eu até achava, por exemplo, que o Rio de Janeiro seria pior do que na verdade é. A primeira vez que fui fiquei com medo pelo que ouvia falar na mídia. Mas não foi nada daquilo. E aqui de Curitiba pouco ouvia falar, não tinha uma ideia formada” (1/C).

“Para mim o Brasil era um país de verão o ano todo. Só quando cheguei em Curitiba é que descobri que aqui faz frio” (4/C).

O grupo que vive no sul do país atribui as boas imagens às telenovelas, que exploram as belezas do país de forma bastante plástica, mas também aos relatos de imigrantes portugueses que eventualmente voltam a Portugal para visitar suas terras, que são repletos de boas passagens. Para muitos, isso é uma forma de dizer que a terra que os acolheu é boa e, por vaidade, não confrontar os portugueses que lá ficaram com o sentimento de derrota dos que emigraram.

As diferenças entre os dois países não são (ou foram) percebidas apenas no ato da imigração. É com a convivência com brasileiros que os portugueses conseguem observar os pontos divergentes. Para muitos, a imagem do brasileiro pouco trabalhador ainda existe e o país só poderá atingir o pleno desenvolvimento se construído com a base dos imigrantes. Em quase todos os relatos sobre a diferença, essa é a mais debatida. No imaginário português, o Brasil é visto como uma terra de gente boa, porém pouco estimulada a trabalhar e melhorar de

vida. Muitos têm famílias mistas, onde convivem os portugueses de origem e os brasileiros de nascença. Por isso, dizem compreender melhor o jeito de ser de cada um deles. Assim, entendem que as características positivas como a alegria e a hospitalidade são inerentes ao brasileiro, além do caráter aventureiro, de desapego, que muda de lugar quando há dificuldade, embora isso seja herança dos imigrantes.

“O português é gente boa, mas o brasileiro é mais risonho, mais alegre. Os portugueses são mais fechados. Estão conversando e parece que estão brigando. Português é mais esforçado. Brasileiro leva mais com a barriga”. (4/A)

“No jeito da família, o brasileiro é mais carinhoso que o português. No trabalho o português trabalha mais que o brasileiro, embora haja brasileiro que trabalhe bastante”. (5/A)

“Português tem compromisso com a tristeza e o brasileiro com a alegria. Mas não deixam de ser complicadas as duas situações. Há um exagero na tristeza e na alegria. A alegria do brasileiro não é geral, por isso é uma ideia falsa a de que todo brasileiro é alegre. A música caipira é triste, por exemplo” (2/A)

“Brasileiro é cativante, hospitaleiro. Não existe país melhor para se morar. A diferença é que lá tínhamos cafés para se encontrar e aqui é só o shopping. A vida social em Portugal era melhor, principalmente para as mulheres” (1/B)

“A imagem é muito preconceituosa. Em Portugal, o brasileiro imigrante tem um tratamento melhor do que nós tivemos aqui. Quando chegamos aqui éramos muito discriminados, desrespeitados. Sofri muito quando criança, mas passou. As amigas são as mesmas. Hoje melhorou, mas ainda tem uma rivalidade”. (2/B)

“Senti muita diferença no trabalho, como a maioria dos portugueses que eu conheço. Os brasileiros não gostam de assumir responsabilidades, principalmente se isso vai ter como consequência mais trabalho. Mesmo que isso seja bom para a empresa. Não que todos sejam assim, mas muitos agem desta forma. Não se cumprem prazo, palavra, etc. No Nordeste é ainda mais complicado pois trabalho com pessoas de todo o Brasil” (4/C).

“O que me revolta é a maneira como os brasileiros tratam as pessoas como “meus amores”, “meus amigos” mas se você os beliscar eles te agridem. Eu acho que maior diferença entre nós. Você vê crimes horríveis por nada” (6/B)

Apesar das diferenças, todos os portugueses se dizem integrados na sociedade. Para eles, a mudança de vida e de convívio ajuda o imigrante a ser mais sociável e aberto. Por isso, muitos consideram que são mais tolerantes, por exemplo, do que os que ficaram em Portugal. Convivem com seus patrícios, mas também com muitos brasileiros, a começar pelos próprios filhos e netos. Por isso consideram que estão adaptados à sociedade. Nesse sentido, contribui para essa integração fatores que consideram também herança portuguesa como a língua, a gastronomia, a religião e os valores sociais como a honestidade. Ainda assim, dizem conviver com o estereótipo do português “burro”, bastante utilizada em anedotas e piadas. Em Curitiba a discussão foi interrompida para que os próprios portugueses contassem piadas, principalmente os mais idosos. Eles dizem não se sentir ofendidos.

“No Brasil as pessoas sabem com quem brincar sobre isso. Sabem o limite e quem permite esse tipo de brincadeira” (2/C)

“Português tem fama de burro, ainda as pessoas pensam que é assim. Ele é burro porque é trabalhador. Como o burro de carga. Eles só trabalham, não passeiam” (3/A)

“Antigamente nós éramos burros, agora já ninguém diz isso. Quem manda nas leis são os filhos de portugueses. Os portugueses lembrados são o Gomes da Costa, a colônia portuguesa é bem representada nas organizações públicas e privadas. (6/B)

Todos dizem já ter se acostumado a esse tipo de brincadeira porque nunca passa de uma gozação, já que no cotidiano todos se igualam nas qualidades de trabalhadores e estudantes como pessoas iguais, porém provenientes de culturas diferentes. Mas as imagens que os brasileiros fazem dos portugueses, segundo eles, são marcadamente as mesmas dos antigos estereótipos, embora isso venha se dissipando com o passar dos anos. O que contribui para essas mudanças nas imagens históricas dos dois países é, segundo Vieira (1991), que o Brasil tem sido retratado como um país grande e poderoso enquanto Portugal é visto como pequeno e vulnerável. Essa nova dimensão acaba por refletir nas anedotas que mostram um orgulho por parte dos brasileiros e até “uma autodefesa da sua civilização tropical” (Vieira, 1991: 230). Mas segundo o autor, essa atitude poderia, na verdade, esconder uma falta de confiança cultural, mais fortalecida nas últimas décadas pela recente emigração brasileira para Portugal. Já a presença de imigrantes portugueses “pouco sofisticados”, teria estimulado o orgulho nacional brasileiro, nomeadamente no que se refere à cultura brasileira.

Para a psicologia social, todos aqueles que são diferentes, que foram banidos do universo concreto dos indivíduos, mas que existem no imaginário, incomodam ou causam estranheza justamente porque estão presentes mesmo sem estarem. No caso dos portugueses, como demonstra a pesquisa, embora estes não estejam presentes de forma intensa no cotidiano da maioria, fazem parte do imaginário do brasileiro. Assim, quando passam a fazer parte da sociedade, é como se algo irreal se materializasse e, de certa forma, essa imposição da realidade fosse um incômodo. Esse constrangimento acontece não pela presença, por si, mas pela estranheza da situação de conviver com o outro, aquele que fazia parte do imaginário. “E quando a alteridade é jogada sobre nós na forma de algo que “não é exatamente” como deveria ser, nós instintivamente a rejeitamos, porque ela ameaça a ordem estabelecida” (Moscovici, 2011: 56). Assim, a percepção da realidade vivida se choca com as imagens criadas ao longo do tempo, incluindo-se as “mediapaisagens” (Appadurai, 2004).

“Quando se fala em uma pessoa de origem portuguesa logo os brasileiros lembram do português barrigudo, inocente, ingênuo. E também da mulher bigoduda” (4/B)

“Os brasileiros acham os portugueses iguais a eles. Não há diferença. A cultura é diferente, mas não muito. Portugal e Brasil são irmãos. Antigamente se pensava no Manuel da padaria, hoje já não é assim porque temos dentistas, médicos, pessoas formadas, já não é mais o padeiro. Quando falam assim é uma gozação. O brasileiro sabe que o português evoluiu” (5/A)

“Ainda existe a imagem do padeiro, do dono do bar. Mas hoje só as grandes padarias pertencem a portugueses. E eles já estão cá há tanto tempo! Hoje nem isso tem mais” (2/A)

“Quando eu penso em brasileiro o primeiro que me vem à cabeça é meu filho. E por isso, pela convivência com seus amigos, entendo que há muita diferença entre as classes sociais. Os mais humildes pensam mal do português. Os que conseguiram algo na vida conhecem os portugueses e sabem das qualidades e os que são bem de vida gostam muito de nós. (5/B)

Todos os participantes dizem não haver diferença entre as culturas e que, portanto, não há dificuldade na convivência. Para Lourenço (1999), é comum aos portugueses a insistência no mito da fraternidade luso-brasileira. O país ainda é entendido como a terra dos antigos sonhos imperiais, que comunga de uma aura extravagante, e por isso muitas vezes sedutora mas afastada da realidade da integração dos países. Mas o discurso também mostra o orgulho e a certeza da sua competência na fundação do país.

“Em termos somos parecidos. Sempre o povo que descobre é o mais criticado, o mais massacrado, porque é considerado o mais inteligente. Muitos brasileiros acham que se fosse outro descobridor teria sido melhor. Ninguém mais poderia fazer melhor do que os portugueses fizeram. O Brasil tem a melhor história, conseguiu independência sem guerra. Agora resta aos brasileiros saber preservar as características de antigamente” (6/B)

A evocação ao discurso colonial aparece nos momentos de tensão quando há uma dificuldade de encontrar a “vítima” na história do país. Como nota Taylor (1997), as imagens de inferioridade criadas pelos colonizadores sobre os povos colonizados, passam a fazer parte da representação que um povo faz de si mesmo e perdura por muitas gerações. No caso da relação entre Portugal e Brasil, há um constante conflito no que diz respeito a essas imagens de inferioridade, que ora são conferidas aos brasileiros, ora aos portugueses. É no contato com outras sociedades, ou entre ambas, que esse reconhecimento se altera. As identidades como pontos de apego temporários às posições-de-sujeito (Hall, 1995) tomam diferentes delineamentos quando do contato com discursos divergentes.

Já em relação a sentir-se estrangeiro no Brasil, a grande maioria diz ainda ter a sensação de pertencimento ao país, embora naturalmente seja percebido, e também se perceba, como um forâneo em determinadas ocasiões. Esse limiar entre o nativo e o estrangeiro gera o que Hall (2000, 2003) denomina de sujeito híbrido pós-colonial. Os indivíduos, a partir de suas experiências na diáspora, desenvolvem uma dupla consciência (Featherstone, 1997) que lhes permitem transitar entre a cultura de origem e a de acolhimento como nômades em vias de

adaptação (Bauman, 1998). A identidade primordial é acessada como uma nostalgia histórica, de forma a auxiliar o entendimento sobre as mudanças identitárias, ou seja, compreender a transformação de suas representações e as tradições “inventadas” (Hall, 2012).

“Eu me sinto estrangeira em Portugal e aqui também. Aqui sou portuguesa e em Portugal sou brasileira. As pessoas não me deixam esquecer que sou portuguesa e teu me orgulho disso” (4/A)

“Eu não quero me sentir brasileiro simplesmente porque eu não sou. Eu continuo me sentindo estrangeiro e acho bom” (4/C)

“Nunca me senti estrangeiro, mas muitos são discriminados. Os mais pobres não são integrados da mesma forma. É como o racismo, é velado. Padeiro, por exemplo, foi muito discriminado, por muito tempo. Já o imigrante empresário foi tratado diferente. Mas sempre se canta o “O vira” para ele”. (2/A)

O Vira, aliás, é como um hino dos brasileiros em relação aos portugueses. Não é à toa que a figura pública portuguesa no Brasil mais lembrada pelos seus compatriotas é Roberto Leal, seguida de Amália Rodrigues. Para eles, esses dois portugueses foram os artistas mais influentes no Brasil. Em Curitiba muitos dizem que artistas como Carlos do Carmo e Francisco José também foram famosos. Carmem Miranda também foi lembrada por ser portuguesa, embora tenha ficado famosa pelas características tropicais.

9.2.3 – A imagem dos portugueses na telenovela brasileira

Em relação à imagem dos portugueses difundida pelas telenovelas, há um consenso, embora pouco se lembrem sobre os personagens que dão corpo às histórias dos imigrantes. Os participantes costumam assistir à telenovela, principalmente no horário das 21 horas. É justamente nesse horário que menos estão presentes os personagens portugueses e, por isso, poucos se lembram deles. Todos sabem que existem dois atores portugueses bastante famosos na atualidade, mas ninguém se recordava do nome deles. Pelas características que passavam, estava claro que se tratava de Ricardo Pereira e de Paulo Rocha. Dos integrantes do grupo, apenas uma pessoa, de Curitiba, lembrou-se do seu protagonismo de Ricardo Pereira na telenovela da Globo, *Como uma onda*, de 2004. Os demais tinham mente só cenas esporádicas.

“Lembro do casamento português na novela com Joana Solnado na novela que foi filmada em Florianópolis, eles eram protagonistas” (5C)

Ricardo Pereira nunca atuou em uma telenovela de horário nobre, o que pode explicar a vaga lembrança. Já outros atores, embora em papéis menos expressivos, foram evocados, incluindo Paulo Rocha, que já participou do elenco de duas telenovelas das 21 horas. É importante assinalar que essa tarefa de buscar na memória os personagens portugueses, vividos ou não por atores portugueses, foi bastante demorada. Muitos não conseguiam lembrar, ou lembravam-se vagamente. A ajuda da mediação nesse ponto foi fundamental para que alguns detalhes surgissem no debate. De forma espontânea, foram também lembrados os atores Diogo Infante e Maria João Bastos em Curitiba, o ator Nuno Melo no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Sobre o taxista vivido pelo ator Nuno Melo, os participantes disseram ser ele a prova de que as brincadeiras com a inteligência e até mesmo estereótipo físico havia ficado para trás, apenas revividos nas caricaturas folclóricas utilizadas pelo humor. Mais uma vez, como ocorre durante a realização de todos os grupos focais, os participantes mostram entender da dinâmica produtiva da televisão evidenciando que audiência não é passiva.

“Lembro de um que era motorista de taxi e não era uma visão pejorativa. Antigamente era pior e hoje é diferente porque a Globo passa suas novelas em Portugal e não pode ser assim. Na SIC a novela passa quase de forma simultânea. Mas mesmo assim escorrega bastante. O brasileiro não gosta do sotaque português, nem da música. Não é que seja bairrismo é que não soa bem para o brasileiro”
(3/B)

Os participantes com mais de 50 anos lembraram com exatidão de Antônio Maria (principalmente a primeira versão) e também de Machadinho, da novela *Locomotivas*, interpretado pelo ator Tony Correa, tido como um galã da época que ficou bastante famoso no Brasil, participando do elenco de várias novelas em sequência.

Sérgio Cardoso, que interpretou Antônio Maria, marcou a geração de portugueses de mais idade. Para eles, o personagem foi uma forma de modificar a imagem do português que até então prejudicava a autoestima e a convivência com os brasileiros devido aos preconceitos que sofriam na altura e ao estereótipo negativo construído até então.

“O que mais me vem à memória este ator que agora faz bastante sucesso por aqui, é muito famoso e bonito (Tony Correia). Lembro também do Antonio Maria, Sergio Cardoso, de antigamente. Ele não era tratado como um ignorante já que em geral havia uma imagem pejorativa. Ninguém respeitava o português (1/A).

“Eu sei que teve muito personagem português, mas eu não lembro. Isso é porque eles só falam mal do português, como burro. Então não me marcou. Mas o que me marcou foi o Sérgio Cardoso, Antonio Maria, eu era moça. Era a história da gente retratada. A gente sofreu atrás de serviço, de ser aceito nos empregos. Ele também, veio como motorista, judiaram dele, e a gente se identificou. (2/B)

A relação da telenovela, nesse sentido, parece não ter tanta influência na atualidade

uma vez que os personagens portugueses são, de modo geral, neutros, no sentido de não se destacarem pela inteligência nem pela falta dela. São personagens comuns, tidos como trabalhadores e esforçados. Mas o estereótipo ao qual se referem os portugueses participantes do grupo pode ser proveniente dos personagens de humor, bastante utilizados nos programas mais famosos desse gênero (incluindo aqui também as telenovelas-chanchadas, como *Guerra dos Sexos*, com uma imagem caricata dos personagens).

“Lembro-me de um personagem de Chico Anysio que repetia “quanto tempo perdi em Coimbra!”, mas tem outros mais. Aqui a gente é avacalhado. Tava na hora até de acabar um pouco com isso. Mas continua. Tem show de humorista sempre com piadas de português. Inclusive a comunidade está processando o Custe o que Custar [programa de humor da Bandeirantes] que falou da portuguesa de bigode e peluda e está sendo julgado. Isso incomoda. Mas não como antes porque hoje melhoramos muito de vida e já temos uma melhor autoestima. O português até hoje que vem para cá o grande choque é ver as piadas onde vai” (5/B)

A imagem do português mesclada a uma visão caricata pode ser observada na telenovela. A “mulher de bigode” tornou-se uma característica pejorativa para as portuguesas, lembrada pelo menos em duas obras analisadas: *Fina Estampa* (2011), na qual a personagem Griselda é chamada de “bigoduda” por sua rival na história, e *Joia Rara* (2013), na qual o genro da personagem Santinha sempre a provoca usando o mesmo insulto. Este tipo de característica, segundo analisa Vieira (1991), é explorada como forma de tratar o português ainda como um colonizador e, portanto, uma ameaça, algo que destoa do país. “Então, como em qualquer sociedade, o imigrante ambicioso e duro nunca se integra facilmente no mais dos nativos. Daí o notar-se, de uma forma ou outra, a tendência para ridicularizar o português no romance” (Vieira, 1991:112).

Já o fato de existirem personagens portugueses nas telenovelas é visto com orgulho, ainda que muitos entendam que isso acontece por razões comerciais entre as emissoras brasileiras e as portuguesas. Os participantes têm certa razão já que, como nota Hamburger (2005), enquanto escrevem, os autores estabelecem interlocuções com os telespectadores imaginários e/ou privilegiados. Toda a cadeia de produção da telenovela sabe da importância da exportação e que, a priori, toda obra pode ser comercializada. Com isso, a história precisa trilhar caminhos que agradem também o público externo. A audiência tem, portanto, consciência das escolhas feitas na dinâmica produtiva da obra e, ao julgar conhecer os bastidores, proporciona um ressignificado na assistência. Mostram-se, assim, de certa forma, imunes à manipulação, como observa Silverstone (1994).

“Estão na telenovela por questões econômicas. Como passam em Portugal aproveitam e usam o personagem português para fazer essa ligação” (3/B)

Todos se mostram bastante inteirados sobre o que acontece na televisão portuguesa, já que a maioria costuma voltar ao país de origem com frequência. A telenovela brasileira, neste caso, é um produto com o qual eles já estão acostumados desde o país de origem, no caso dos imigrantes mais recentes, e também no universo simbólico dos mais antigos que preservam raízes na terra natal e são informados sobre o que a televisão portuguesa exhibe. Assim, o “sentido de lugar”, definido por Buonnano (1997) como um vínculo com o país de procedência, pode ser associado à ficção brasileira, gênero presente no cotidiano dos portugueses e bastante familiar a todos. Assistir às telenovelas é, de certa forma, também uma volta ao lugar de origem, uma vez que, utilizando-se dos mesmos “mapas conceituais” (Hall, 1997), partilham-se também universos simbólicos e midiáticos.

“A telenovela depois que passou em Portugal interferiu nos costumes de Portugal. No modo de falar, nas gírias, nos termos. Mudou muito. Não é que a gente não se entenda, mas não era usual. Tanto é que a grande bronca do pessoal da cultura e educação é em relação às telenovelas. As personagens da menina rebelde dentro de casa, marcou e influenciou a vida em Portugal, o comportamento”. (1/B)

“Português se identifica com a telenovela brasileira, principalmente quando tem um personagem compatriota. O pessoal é muito bairrista”. (4/B)

“As pessoas gostam do sotaque português, por isso tem bastante artista aqui. Os personagens de novela são como uma homenagem aos portugueses, se sentem honrados”. (5/A)

Por outro lado, o sucesso dos atores portugueses transformou suas formas de atuação, passando a interpretar personagens brasileiros. Existem diferenças entre aliviar o sotaque para a melhor compreensão⁸³ e a transformação da linguagem. O primeiro caso ocorre desde o sucesso de Tony Correia, que abrasileirava sua forma de falar para tornar-se mais claro, assim como ocorre com os personagens portugueses interpretados por brasileiros. Já a abdicção do sotaque de origem é uma necessidade priorizada para viver personagens brasileiros, fato que tem sido frequente desde os anos 2000 quando começa a interpretar personagens brasileiros, seguido de Paulo Rocha no início dos anos de 2010.

A mudança, segundo Pereira em entrevista à revista *Época*⁸⁴, não causou críticas por parte de seus fãs portugueses. “Eles entendem perfeitamente a necessidade. E se orgulham de ter um português no papel principal de novelas brasileiras, que são uma paixão em nosso país”. Paulo Rocha, em depoimento ao Gshow⁸⁵, disse também ter que treinar o sotaque

⁸³ Notou-se a dificuldade de entendimento do sotaque na teledramaturgia quando a telenovela *Morangos com Açúcar*, produzida pela SIC, foi completamente dublada quando exibida no Brasil pela Bandeirantes em XXXX.

⁸⁴ Disponível em: < <http://migre.me/s8tSH>>.

⁸⁵ Disponível em: < <http://migre.me/s8tTb>>.

brasileiro para poder firmar-se na carreira de ator no país. “É um desafio trabalhar isso e estou desenvolvendo com ajuda de uma fonoaudióloga para fazer personagens brasileiros. Na trama de *Guerra dos Sexos*, o personagem Fábio tem origens distantes portuguesas. Então não tenho o peso de falar o português com sotaque brasileiro perfeito”.

Muitos portugueses dizem já terem ouvido de brasileiros que eles “falam muito bem português”, como se fossem falantes de outras línguas que aprenderam português no Brasil. Essa passagem, por si só, já demonstra a falta de familiaridade do brasileiro com o sotaque luso. Eles acreditam que, ao contrário do brasileiro forçando o sotaque português, que soa engraçado, o fato dos atores “abrasileirarem” a fala parece um desprestígio com o país de origem.

“Aquele ator português quando tirou o sotaque eu acho que não agradou. As pessoas gostam e entendem bem o nosso português, não vejo necessidade de mudar a forma de falar”. (1/B)

“Na Globo também teve aquele jovem que fez agora Joia Rara. Eu não gosto quando colocam o português falando como o brasileiro, não tem graça nenhuma. Se existe identificação entre os portugueses é porque ele é galã e não porque lembra algo do português. O português abrasileirado deve ser mais aceito no Brasil”. (5/A)

O português jovem, galã e bem-sucedido é o contrário do estereótipo antigo. Mas algumas características, como a profissão de padeiro, aparecem com bastante frequência tanto nas conversas dos grupos focais como nas telenovelas analisadas. Em *Jogo da Vida* (1981), Sr. Vieira era padeiro, assim como Olívio em *Cambalacho* (1986), Neco em *Tiro e Queda* (1999), Belarmino em *Negócio da China* (2008). Em uma sociedade que busca a atualização profissional, isso soa como um retrocesso.

“No imaginário acho que está a imagem do português é burro, só pensa em trabalho, a Dona Maria e o Manuel. Mas isso na prática é diferente. Mas na telenovela também o português é o padeiro com a caneta atrás da orelha e isso reforça a imagem dos portugueses. Ainda nos incomodamos com isso”. (2/C)

Ainda hoje a imagem é sempre a mesma, do padeiro. Mesmo que o português seja um engenheiro o pessoal canta a música do Roberto Leal. Fiz uma segunda faculdade há pouco tempo e em sala de aula era assim. Você faz dez perguntas boas e quando faz uma má logo vem a gozação da turma: “professor, ele é português, dá um desconto. Por isso temos sempre que ser os melhores”. (1/A)

Embora haja a utilização desse estereótipo, os participantes acreditam que a influência da telenovela não tem papel significativo na forma como os brasileiros os tratam. Para eles, esta é uma herança anterior à dramaturgia televisiva. De qualquer forma, sobre a telenovela como retrato da sociedade brasileira, todos estão de acordo que existe sim uma verossimilhança, mas com limites bem delineados. A fantasia faz parte do gênero ficcional e

isso aparece claramente nas tramas.

“Telenovela tem um fundo de verdade, mas não é. Primeiro porque ninguém quer ver a realidade e nem é a proposta dos produtores. Mas a população se identifica com a telenovela” (3/C)

“Na novela tudo é lindo. O pobre na novela é lindo. A favela é linda. Mas na vida real não é, a gente sabe que não é. Tem muita diferença entre a vida real” (3/A)

O mesmo se passa quando a diversidade cultural é retratada. Em um país com tantas raças e nacionalidades distintas, explora-se pouco essa miscelânea de rostos, lugares e sotaques.

“Acho que não está todo o país representado na telenovela. Eles põem muito Nordeste e nada do Sul. E tem tantas coisas bonitas. Não é só praia ou só favela. Falta mostrar mais coisas do país” (1/C)

“Acho que exageram com o nordestino, modo de falar. É como o português. É a visão de um lugar sobre outro”. (3/B)

“Fazem novelas em todas as regiões, um dia fazem na Bahia, outra no Rio, mas não dá para mostrar todo o país. Mas sempre repete o Rio de Janeiro e algumas em São Paulo. Isso faz com que o português lá em Portugal ache que o Brasil é só isso, e por isso eles não tem ideia da diversidade cultural que é o país”. (5/C)

A telenovela, ao mesmo tempo que se configura como um produto que busca explorar mecanismos de reconhecimento popular (Martín-Barbero, 2004), também suscita um contato constante com elementos da alteridade. Assim, esses universos culturais exóticos que se mostram nas tramas são absorvidos pela audiência, inseridos no imaginário social.

Para além das imagens que constrói na audiência local, também influencia os telespectadores estrangeiros. A exportação do produto auxilia, portanto, na construção das imagens que são vistas em diferentes lugares do mundo. Nesse sentido, exporta-se a visão que o Brasil tem dos lugares retratados nas telenovelas e também dos imigrantes que vivem no país. Por esse motivo, o uso desses recursos, personagens e cenários, acaba por ser bastante simplificado. A dramaturgia brasileira, como observa Straubhaar (2004), consegue motivar públicos e proporcionar processos de identificação quando seu consumo ocorre no exterior. Isso é possível devido aos elementos comuns a vários locais e universos culturais que são inseridos de forma bastante natural nas obras. Cria-se, a partir de recursos estéticos e de linguagem, uma concepção de pertencimento ao que é exposto. O mesmo ocorre com os portugueses que tiveram o contato com a telenovela em Portugal e imigram com um conhecimento prévio do local, embora descubram as diferenças na vivência social. A questão da diversidade cultural inclui-se nessa dinâmica, uma vez que parece reduzida, ou resumida, nas obras. Os próprios imigrantes se vêm retratados de forma simplificada, embora percebam que essa simplificação faça parte das características da obra televisiva ficcional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos dados sobre o alcance da televisão no Brasil, que hoje faz parte de 97,2% das residências e chega a 63,3 milhões de pessoas⁸⁶, é inegável a importância de seu poder e sua presença no cotidiano do país. O fato de mais de 70% dos lares assistirem à televisão aberta mostra também a dependência da programação nacional. Um vasto material de pesquisa analisa, por todo o mundo, a influência desse veículo, seja por meio de conteúdos jornalísticos ou de entretenimento. Assim, estudos sociológicos sobre a comunicação são bastante relevantes justamente para compreender a importância da televisão tanto na representação da cultura e da identidade brasileira quando nas suas relações com o mundo exterior. A análise da telenovela é bastante rica, neste sentido, uma vez que capta as dimensões da vida cotidiana e reproduz histórias a partir delas. As obras exibidas em canal aberto fazem parte da rotina dos brasileiros pelos horários que impõem, pelas discussões suscitadas, pelas pautas jornalísticas desencadeadas de temas polêmicos, pelo mimetismo das modas sugeridas, pela construção de memórias, pela narração da história do país, entre outras necessidades criadas e/ou estabelecidas pela ficção seriada televisiva.

Neste trabalho, o interesse maior foi compreender que imagem a telenovela constrói sobre o imigrante português, ou seja, em termos de identidade, o outro. Mas para entender o outro é preciso olhar primeiro para si mesmo. No caso do Brasil, olhar para si mesmo é olhar para seus fragmentos, heranças de diferentes povos que chegaram ao país. A noção de identidade - como um processo ou uma narrativa - se conta sempre a partir da posição do outro, é uma representação. Não é algo que se forma fora e que é apropriada. É aquilo que é narrado a partir do “eu”. Por isso, a discussão sobre a identidade nacional começa com a tentativa de entender primeiro quem é o brasileiro. Porém, dessa regressão faz parte o povo português, a lembrança de um Portugal que todos ouviram falar pela história tradicional e que é ainda construída por vários canais, um deles a mídia, e mais especialmente a televisão.

A capacidade de dar espaço a representações é a característica essencial observada nesse estudo sobre a telenovela, tendo em vista a busca pelos personagens portugueses. Embora seja correto afirmar que o Brasil e os “brasis” se refletem e se refratam na televisão, é

⁸⁶ Brasil (2015). *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios - Acesso à Internet e à Televisão e Posse de Telefone Móvel Celular para Uso Pessoal 2013*. Rio de Janeiro: IBGE.

também verdade que os canais não perdem de vista a questão comercial e precisam, portanto, vender ao mundo uma imagem. Essa imagem engloba outras imagens, como as dos estrangeiros retratados. Eles são, ao mesmo tempo, os imigrantes que vivem no Brasil, mas também os moradores locais de países onde a telenovela chega. O mercado internacional, aberto ao comércio da ficção televisiva brasileira, ajuda a moldar as tramas, seja na gravação de cenas no exterior ou na inserção de personagens estrangeiros. No caso de Portugal e dos portugueses, os personagens são ora interpretados por atores brasileiros, ora por portugueses. Esse relacionamento mostra a intensa relação entre os dois países e baseia-se principalmente em termos culturais, políticos e econômicos. A facilidade do idioma, e sua aproximação histórica – que não ocorre, por exemplo, com outros países de língua portuguesa, permitiu durante toda a história do Brasil um intenso fluxo migratório e relações comerciais e políticas bastante próximas.

Se, a princípio, a inserção de personagens portugueses se deu como forma de homenagear a colônia e valorizar a cultura portuguesa, a partir dos anos 70 o motivo torna-se mais comercial com a busca competitiva pela audiência entre as emissoras e a abertura do mercado internacional. Apesar do estereótipo do padeiro ou do comerciante do varejo permanecer ao longo do tempo nas telenovelas contemporâneas, há também um interesse em mostrar a modernização de Portugal e dos portugueses. Essa nova imigração tem um perfil diferenciado, de profissionais qualificados que imigram para desenvolver seus negócios ou trabalhar como profissionais em áreas específicas. Assim, as histórias retratadas na ficção agradam também a audiência portuguesa, de grande importância para o setor exportador das telenovelas brasileiras. Do outro lado do Atlântico, há uma identificação com a abordagem, uma aproximação construída ao longo das décadas que serviu também para construir uma memória comum.

O caminho para a exportação foi aberto pela Globo mas a consolidação das suas telenovelas no mercado português abriu espaço para outras emissoras brasileiras. Nos anos 2000 é possível ver cenas gravadas em Portugal e núcleos inteiros de portugueses em todos os canais que produzem novela: Globo, Record, SBT e Bandeirantes, o que representa um marco no que diz respeito à presença dessa cultura na maior produção ficcional da televisão brasileira. Além disso, pela primeira vez, em 2004, um ator português protagoniza uma telenovela brasileira, mais um ápice nesse intercâmbio cultural.

Em termos históricos, as telenovelas de época mostram primeiro o português que

busca o país para exploração de minas de ouro e outros metais preciosos e mais tarde como um imigrante que trabalha para o desenvolvimento do país que o acolhe, seja ele ligado ao comércio ou mesmo no labor do campo. Diferente do que apresentava a literatura do século XIX, as telenovelas não abrangem as divergências entre portugueses e brasileiros, a exploração dos locais pelos imigrantes, as diferenças culturais e os conflitos eclodidos no período pós-colonial. O perfil do imigrante, no século XVI e XVII, de origem simples e poucos estudos, modifica-se no século XIX e XX, sendo muitos deles jovens formados em Coimbra. Os personagens portugueses mostram-se integrados a ponto de, no início do século XX, participarem de movimentos sociais, principalmente a partir de 1930, engajados, tanto quanto os brasileiros, na mudança política do país.

A audiência demonstra entender essas relações entre os dois países. Os grupos de discussão realizados mostraram que os telespectadores são produtores de sentido, tanto quanto os autores do conteúdo televisivo. Desta forma, buscou-se compreender o sentido dado ao produto pela audiência e de que forma suas percepções são moldadas por ele. Nesse âmbito, é necessário considerar a telenovela não apenas como um texto, mas como uma prática social que é parte do cotidiano tanto dos que a acompanham quanto dos que a rechaçam, já que os seus modismos, conflitos e debates extrapolam o sentido individual e passam a fazer parte do coletivo. A pesquisa de recepção é, portanto, orientada nesse sentido. Os indicadores textuais observados na análise de conteúdo da telenovela serviram como base para observar sua relação com a audiência, de forma a vislumbrar sua capacidade polissêmica.

As séries ficcionais são, nesse sentido, conservadoras e garantem a construção de um sentido comum e o reconhecimento de um “nós” amplo. A possibilidade de englobar um público diversificado, culturalmente diferente, faz com que os personagens representados tenham suas características reduzidas a estereótipos. Ao mesmo tempo, há uma tendência em valorizar escritores e artistas provenientes de outros campos artísticos nacionais, de forma a valorizar a cultura local. Nesse ponto, mais uma vez percebe-se a tentativa de intercâmbio entre Brasil e Portugal, uma vez que no ano de 2014, pela primeira vez, um autor português participa da teledramaturgia brasileira na emissora referência no gênero. As ligações culturais permitem, assim, que as relações identitárias também se manifestem, reavivando o sentimento de pertencimento a uma comunidade luso-brasileira, fruto de uma herança colonial ainda bastante presente no imaginário social. Essas relações apresentam-se de forma polissêmica, já que delas fazem parte tanto sentimentos de integração como de discriminação.

A telenovela, como instrumento de reativação e reelaboração de memórias nacionais, enquadram as memórias coletivas de forma a assegurar sua continuidade. Essas memórias precisam servir como legitimadores de discursos que buscam mais uma representação conciliadora do que polêmica. Desta forma, os imigrantes são vistos como pessoas que contribuem para o país, que se integram à sociedade. Em relação ao preconceito, percebe-se que sempre que um personagem português insere-se na trama há um apelo ao estereótipo de forma anedótica, mesma característica que aparece nas discussões dos grupos focais. Embora não se assumam a discriminação do imigrante quando se ativam alguns discursos coloniais, nota-se um desconforto em relação ao assunto que se disfarça sob a justificativa de que o brasileiro é um sujeito “alegre” que chama a atenção para os “bigodes” de uma senhora portuguesa ou acha piada no sotaque lusitano ou no português amante de uma mulata. A telenovela traveste, portanto, com anedotas, os estereótipos presentes na sociedade, reelaborando-os e, muitas vezes, reforçando-os. As discussões dos grupos focais evidenciam essas características tipicamente ligadas aos portugueses. Percebe-se no discurso da audiência, principalmente dos brasileiros, um conhecimento sustentado por uma série de estereótipos antigos, pouco explorado do ponto de vista atual, da realidade social, política, econômica e cultural vivida por Portugal nas últimas décadas. As imagens paralisadas no tempo, das caravelas e das senhoras de xale, continuam a fazer parte da memória mais superficial. É verdade que essas representações são oriundas dos primeiros registros históricos e literários e, portanto, anterior à televisão e, conseqüentemente, à telenovela. Mas é a ficção televisiva que incorpora ao texto a imagem que faltava para a fixação das representações, peças importantes para as memórias narrativas. Essas apropriações dos fatos advindos da ficção televisiva pelos receptores são muito perceptíveis, embora não seja possível afirmar que são centrais nessa influência. A telenovela colabora na confirmação ou invalidação das representações já existentes, interferindo, assim, na percepção dos imigrantes passada pela ficção.

Essa interferência não significa passividade da audiência. Entende-se o telespectador como um ator ativo, exposto à circulação de sentidos do produto televisivo e que consegue discerni-los e, mais do que isso, que interpreta, reelabora e analisa as representações que os meios trazem. Além disso, também é capaz de entender os mecanismos de produção desse produto, inclusive os ideológicos. A audiência estabelece a relação entre a ficção e a realidade ao mesmo tempo em que cria novos sentidos para as mensagens veiculadas, principalmente quando se trata de uma realidade baseada nos valores das empresas televisivas, moldados pelo

viés econômico. O objetivo de aumentar as vendas e abrir caminhos internacionais é percebido pelos participantes da pesquisa, que justificam a inserção de personagens portugueses não somente pela aproximação cultural, mas também pelo acercamento comercial entre as emissoras dos dois países.

Nesse sentido, os personagens são construídos a partir de experiências prévias dos autores, criadores da obra, que compõem suas características, mas também a partir da audiência, que as reconhece e constrói seu significado. Outros lugares sociais servem de inspiração, como a literatura, os noticiários, as redes sociais, e tantas outras formas e meios de comunicação. O significado é, portanto, construído também a partir de outras texturas sociais presentes no cotidiano. Nessa ligação com a vida real é que surgem as representações enraizadas na sociedade e, de acordo com os interesses diversos que circundam a produção televisiva, são eleitos para serem destacados e lembrados pela sociedade.

O recorte histórico realizado neste trabalho, que enumera os diferentes personagens portugueses apresentados nas telenovelas brasileiras e discute com a audiência suas formas de representação, tem a intenção de servir como base de pesquisa para futuras investigações, uma vez que traça um importante panorama e demonstra que a ficção televisiva tem a tarefa também de inserir personagens que fazem parte da diversidade cultural do Brasil. Isso, além de promover a identificação da audiência com a realidade, manifesta a necessidade que a teledramaturgia tem de reinventar-se, transformar-se e reciclar-se a cada nova obra, adaptando-a à realidade dos fluxos e perfis migratórios. O presente estudo pretende contribuir às ciências da comunicação também por seu caráter interdisciplinar, uma vez que se utiliza de procedimentos de diferentes áreas tanto na construção das reflexões teóricas quanto no desenvolvimento da pesquisa empírica. Os campos da Sociologia, História, Psicologia e outras áreas do conhecimento foram de suma importância para observar o problema proposto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, Theodor W; Horkheimer, Max. (1985) *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Alencar, Mauro. (2002) *Hollywood Brasileira: Panorama da Telenovela no Brasil*. São Paulo: Senac.

Alencastro, Luis Felipe. (1998). *Proletários e escravos: imigrantes portugueses e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1872*. *Novos Estudos*, nº. 21, pp. 30-56.

Almeida, Heloisa Buarque. (2003) *Telenovela, consumo e gênero: “muitas mais coisas”*. Bauru: EDUSC.

Alves, Jorge Fernandes (2007), *Brasil, Terra de Esperanças. Utopia e Realidade na Emigração Portuguesa*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.

Anderson, Benedict. (2008) *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Andrade, Roberta Manuela Barros de (2003). *O Fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela*. São Paulo: Annablume.

Ankersmit, Franklin. (2012) *A escrita da História: a natureza da representação histórica*. Londrina: Eduel

Ang, Ien. (2013) *Watching Dallas: Cultura di massa e imperialismo culturale*. Roma: Armando Editore.

Antunes, M. L. Marinho. (1970) “Vinte anos de emigração portuguesa: alguns dados e comentários”, *Análise Social* 30-31 (8), pp. 299-385.

Appadurai, Arjun. (1986) *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

Appadurai, Arjun. (2004) *Dimensões culturais da globalização – A modernidade sem peias*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema.

Araújo, Joel Zito. (2000) *A negação do Brasil*. São Paulo: Senac, 2000.

Arroteia, Jorge (1985). *Atlas da Emigração Portuguesa*. Porto: Secretaria de Estado da Emigração/Centro de Estudos.

Assis, Charleston J. S.; Duarte, Leila M.; Mendes, Anderson F. M. (2006) “Fontes para o estudo da imigração portuguesa no Arquivo Público do estado do Rio de Janeiro” in Martins, Ismênia; Sousa, Fernando. *Portugueses no Brasil: migrantes em dois atos*. Rio de

Janeiro/Porto: FAPERJ/CEPESE/Muiraquitã.

Assmann, J. (2008) *Religión y memoria cultural*. Buenos Aires: Lilmod.

Assmann, J.; Czaplicka, J. (1995) Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, no 65: *Cultural History/Cultural Studies*, Spring, Summer, 1995: 125-133.

Attwood, F. (2009) *The sexualization of Western Cultures: mainstreaming sex*. London: I.B. Tauris.

Ayala, Marcos; Ayala, Maria Ignez Novais. (1995) *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Ática.

Bacega, Maria Aparecida *et. al.* (2011) “Consumindo e vivendo a vida: telenovela, consumo e seus discursos” in Lopes, Maria Immacolata Vassallo de (ed.). *Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais*. Porto Alegre: Sulina, pp. 339-374.

Bacellar, C. A. P. (2000) “Os reinóis na população paulista às vésperas da Independência”. *Oceanos* (Portugal), Lisboa, n.44, p.22-36, out./dez.

Bakhtin, Mikhail. (1988) *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.

Balibar, Etienne e Wallerstein, Immanuel. *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. New York: Verso

Balogh, Anna Maria. (2002) *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Edusp.

Barbosa, R. (2003) “Um panorama histórico da imigração portuguesa para o Brasil”. *Revista Arquipélago - História*. 2a. serie. Volume II, p. 173-196.

Barbosa, Rosana. (2005) “The inclusion of women in the male dominated job market of early 19th century rio de janeiro” in: Marujo, Manuela; Baptista, Aínda; Barbosa, Rosana (orgs.). *The Voice and Choice of Portuguese Immigrant Women/A vez e a Voz da Mulher Imigrante Portuguesa*. Toronto: Depart. Spanish and Portuguese/University of Toronto.

Bardin, L. (2009) *Análise de Conteúdo*. Lisboa, Portugal; Edições 70, LDA.

Barker, Chris. (2003) *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona: Paidós.

Baudrillard, Jean. (1969) *El Sistema de los Objetos*. México: SigloXXI.

Baudrillard, Jean. (2005) *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70.

Bauer, M. W. (2002) *Análise de conteúdo clássica: uma revisão*. In M.W. Bauer & G. Gaskell (Eds.), *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis, RJ: Vozes.

- Bauman, G. (2001) *El enigma multicultural - un replanteamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas*. Buenos Aires: Paidós.
- Bauman, Zygmunt. (2003) De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad, in Stuart Hall y Paul du Gay (comp.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bauman, Zygmunt. (2007) *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Bauman, Zygmunt. (1998) *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Bauman, Zygmunt. (2005) *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Berger, A. (2000) *Media and Communication Research Methods*. London: Sage.
- Bérgson, Henri. (1999) *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Martins Fontes. São Paulo.
- Bhabha, Homi. (1998). *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Borelli, Silvia H. Simões. (1994) *Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura de massa no Brasil*. São Paulo: INTERCOM/CNPq/FINEP.
- Borelli, Silvia H. Simões. (2001). “Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas“. *São Paulo em Perspectiva*, 15(3), 29-36.
- Borelli, Silvia H. Simões. (2005) “Telenovelas: Padrão de Produção e Matrizes populares” in *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. Brito, Valério Cruz; Bolaño, Cesar Ricardo S. (orgs.) São Paulo: Paulus.
- Bosi, Alfredo. (1994) *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- Bourdieu, Pierre. (1991) *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Brasil. (2000) *Brasil: 500 anos de povoamento*. Rio de Janeiro: IBGE.
- Braumann, Pedro Jorge dos Santos. (2005) “A Globo em Portugal: uma história de sucesso” in *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. Brito, Valério Cruz; Bolaño, Cesar Ricardo S. (orgs.) São Paulo: Paulus, p. 171-186.
- Brittos, Valério Cruz; César Ricardo Siqueira Bolaño (orgs.). (2005) *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus.
- Bryman, A. (2001) *Social Research Methods*. Oxford: Oxford University Press

- Bryman, A. (2006) "Paradigm peace and the implications for quality". *International Journal of Social Research Methodology*, 9(2), 111-126.
- Bryman, A. (2007) "Barriers to integrating quantitative and qualitative research". *Journal of Mixed Methods Research*, 1, pp. 1-18.
- Buonanno, Milly. (1999) *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa
- Burke, Peter. (1989) *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Burke, Peter. (2005) *Visto y no visto – el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo.
- Candau, Joel. (2012) *Memória e Identidade*. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto.
- Candido, Antonio. (2009) *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva
- Capinha, Graça. (2000). "A poesia dos emigrantes portugueses no Brasil: ficções críveis no campo da(s) identidade(s)" in Feldman-Bianco, Bela; Capinha, Graça (Org.). *Identidades: estudos de cultura e poder*. São Paulo: Hucitec, pp 107-148.
- Castelló Mayo, Enrique. (2004) *La producción mediática de la realidad*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Castells, M. (1998). *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. (vol. 2: El poder de la identidad) Madrid: Alianza Editorial.
- Chartier, Roger. (1990) *A História Cultural entre práticas e representações*. Col. Memória e sociedade. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Chauí, Marilena. (1986) *Conformismo e resistência, aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Cogo, Denise (2006). *Mídia, interculturalidade e migrações contemporâneas*. 1. ed. Rio de Janeiro/Brasília: E-Papers/CSEM.
- Cogo, Denise; Huertas Bailén, Amparo; Gutiérrez, Maria (coord.) 2008. *Migraciones transnacionales y medios de comunicación: relatos desde Barcelona e Porto Alegre*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Costa, Ana Paula Silva Ladeira. (2011) "A mídia e os múltiplos processos do consumo por observação: uma análise da Globo Marcas". *Revista Razón y Palabra*, 77, ago./out.
- Costa, Jorge Paixão da. (2003) *Telenovela: um modo de produção*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

Cox, J. W.; J. Hassard (2005), "Triangulation in Organizational Research: a Representation". *Organization*, 12: 1, AB/INFORM Global, pp. 109-133.

Cruz, Ana Lúcia Rocha Barbalho da; Pereira, Magnus Roberto de Mello (2009). "Ciência, identidade e cotidiano. Alguns aspectos da presença de estudantes brasileiros na Universidade de Coimbra, na conjuntura final do período colonial". *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 9, pp. 205-228.

Cruz, Maria Antonieta (1987), "Agruras dos Emigrantes Portugueses no Brasil - contribuição para o estudo da emigração portuguesa na segunda metade do século XIX". *Revista de História*, VII, pp. 7-35.

Cunha, Eneida Leal. (2010) Comemorações dos descobrimentos: reconfigurações contemporâneas da nacionalidade no Brasil e em Portugal in Feldman-Bianco, Bela (org). *Nações e Diásporas: Estudos Comparativos entre Brasil e Portugal*. Campinas: Editora da Unicamp.

Cunha, Isabel F. (2002) *Comunicação e Culturas do Quotidiano*. Lisboa: Quimera.

Cunha, Isabel F. (2004) "Telenovelas brasileiras em Portugal: indicadores e aceitação e mudança" in Lopes, Maria Immacolata Vassallo de. (org.) *Telenovela – Internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola.

Cunha, Isabel F. (2007) *O SPSS e os estudos sobre os Media e o Jornalismo. Metodologias de Pesquisa para o Jornalismo*, 168 - 196. Petrópolis: Vozes.

Cunha, Isabel F. (2008) "Portugal – ficção em busca de identidade" in Lopes, Maria I. V.; Vilches, Lorenzo. (org.). *Mercados globais, histórias nacionais - Anuário Obitel 2008*. São Paulo: Globo.

Cunha, Isabel F. (2011) *Memórias da telenovela – Programas e recepção*. Lisboa: Livros Horizonte.

Cunha, Isabel F. (2012) *Análise dos media*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Cunha, Isabel F.; Santos, Clara A. (2009) *Imigração, diversidade étnica, linguística, religiosa e cultural na Imprensa e na Televisão*. ed. 1. Lisboa: ERC/OI/ACIDI.

Cunha, Isabel. (2006) *A Televisão das Mulheres: Ensaio sobre a Recepção*. Lisboa: Quimera/Bond.

Cunha, Isabel; Tranquilin Silva, Josefina. (2014) *A telenovela Gabriela na memória das mulheres brasileiras e portuguesas*. Ciberlegenda, Rio de Janeiro, Janeiro 2014. 22-35.

De Certeau, Michel. (1998) *A invenção do cotidiano 1: as artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes.

- Dekker, Rianne; Engbersen, Godfried. (2012) "How Social Media Transform Migrant Networks and Facilitate Migration". *IMI Working Papers Series*, 1-28, No. 64.
- Denzin, N. K. (1989), *The Research Act: a theoretical introduction to sociological methods*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall.
- Dussel, Enrique. (2002) *Ética da libertação. Na idade da globalização e da exclusão*. 2. ed. Petrópolis: Vozes.
- Duveen, G. (2011) "O poder das idéias" in: Moscovici, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. 6.ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Featherstone, M. (1997) *O desmanche da cultura. Globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel.
- Feldman-Bianco, Bela; Capinha, Graça (orgs.). (2000) *Identidades: estudos de cultura e poder*. São Paulo: Hucitec.
- Feldman-Bianco, Bela. (org.) (2010) *Nações e Diásporas. Estudos Comparativos entre Brasil e Portugal*, Campinas, Unicamp.
- Feldman-Bianco, Bela. (2010) "Brasileiros em Lisboa, portugueses em São Paulo: construções do "mesmo" e o "outro"" in Feldman-Bianco, Bela (org). *Nações e Diásporas: Estudos Comparativos entre Brasil e Portugal*. Campinas: Editora da Unicamp, pp. 57-105
- Fentress, James; Wickham, Chris. (1992) *Memória social*. Lisboa, Teorema.
- Fernandes, Ismael. (1997) *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Ferraria, Maria José, e Paulo Amorim (2007), "A emigração para o Brasil através dos livros de registo de passaportes do Governo Civil do Porto (1880-1990)". *População e Sociedade* (14), pp. 209-220.
- Ferreira, Marieta de Moraes (org.). (2010) *Memória e identidade nacional*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Ed. FGV.
- Ferreira, Raquel M. Carriço; Santana, Dhione Oliveira. (2013) "A força do hábito: um estudo sobre a tradição temática das telenovelas da Rede Globo por faixa horária". *Palavra Chave*, 16 (1), 215-239.
- Ferro, Marc. (1989) *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes.
- Ferro, Marc. (1992). *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Figueiredo, Ana M. (2003). *Teledramaturgia: arte ou espetáculo?* São Paulo: Paulus.
- Fiske, John. (1995) *Television Culture*. London: Routledge.

- Fiske, John; Hartley, John. (2003) *Reading television*, London: Methuen.
- Fogolari, Élide Maria. (2002) *O visível e o invisível no ver e no olhar a telenovela: recepção, mediação e imagem*. São Paulo: Paulinas.
- Freitas, S. M. (2006) *Presença Portuguesa em São Paulo*. Imprensa Oficial. São Paulo.
- Fuenzalida, Valerio. (1987) "La influencia cultural de la televisión". *Dialogos de la comunicación*, n. 17. Lima: Felafacs.
- Galindo Cáceres, Jesús. (1988) "Lo cotidiano y lo social. la telenovela como texto y pretexto". *Estudios sobre las Culturas Contemporaneas*, pp. 95-135.
- García Canclini, Néstor. (1997) *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Edusp.
- García Canclini, Néstor. (1999) *Consumidores e Cidadãos: Conflitos multiculturais da globalização*. 4a ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.
- García Canclini, Néstor. (1995) "Comunicación intercultural: hacia una balance teórico en América Latina. *Telos*, n. 40, pp. 29-34.
- Gaspar, Miguel. (2004) "Herói português na novela da Globo leva Açores até ao Brasil". *Diário de Notícias*, nov 2004. Disponível em <http://migre.me/s9AZc>.
- Geertz, C. (2006). *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 8. ed. Petrópolis: Vozes.
- Giddens, Anthony et. al. (1996) *Las consecuencias perversas de la Modernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Giddens, Anthony. (1994) *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Giddens, Anthony. (2002) *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Gilroy, P. (2001) *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo/Rio de Janeiro,34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos
- Goffman, Erving. (2012) *Os quadros da experiência social: uma perspectiva de análise*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Goffman, Erving. (2002) *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução: Maria Célia Santos Raposo. 11ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Gomes, Márcia. (2005) "Telenovela, aprendizagem de conteúdos sociais e entretenimento? ". *Estudos de Sociologia - Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE*, v.11, n.1-2, jan./dez., 143-160.

Gomes, Márcia. (2007) “Os personagens das telenovelas. Trajetórias típicas e projetos de identidade social”. *Revista Comunicação Midiática*, v. 7, p. 29-48.

Gomes, Márcia. (2008) “Recepção de telenovelas e aproveitamento de conteúdos sociais” in Morais, Osvando J. de. (Org.). *Tendências atuais da pesquisa em comunicação no Brasil*. Coleção Verde-Amarela, Os Raios Fúlgidos. 1 ed. São Paulo: Intercom, v. 3, p. 115-129.

Gomes, Márcia. (2009) “O intertexto midiático: ficção seriada televisiva e adaptação de obras literárias. As ideias no fluxo das mídias”. *Conexão - Comunicação e Cultura*, v. 08, p. 92-108.

Gomes, Mayra. (2008) *As representações sociais entre estudos culturais e psicologia social*. Universidade de São Paulo ECA/USP.

Graell, I.; Rocha, A. (1987) “O Processo de Internacionalização de uma Empresa” in Rocha, A. (org.) *Gerência de Exportação no Brasil*. São Paulo: Atlas; Rio de Janeiro: UFRJ (Coleção COPPEAD de Administração). p. 128-155.

Greene, J. C., Caracelli, V. J., & Graham, W. F. (1989) “Toward a Conceptual Framework for Mixed-method Evaluation Designs”. *Educational Evaluation and Policy Analysis*, Vol 11, No. 3, pp 255-274.

Guimarães, Hélio. (1997) “A presença da literatura na televisão”. *Revista da USP*, São Paulo (32): 190-198, dezembro/fevereiro.

Halbwachs, Maurice. (1990) *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice.

Hall, S. (2006) *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora. 11ª ed.

Hall, S. (2010). “Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales” in Restrepo, Eduardo; Walsh, Catherine; Vich, Víctor. (Eds.) *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Instituto de estudios sociales y culturales/ Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, Enviñón Editores.

Hall, S.; Du Gay, P. (coord.). (2003) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Hall, Stuart (2003). “Introducción: ¿quién necesita “identidade”?” in Hall, S.; Du Gay, P. (coord.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Hall, Stuart. (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications.

Hall, Stuart. (2003) *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

- Hall, Stuart. (2012) “Quem precisa da identidade?” in Silva, Tomaz Tadeu (org. e trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, p. 103-133.
- Hamburger, E. (2011). “Telenovelas e interpretações do Brasil”. *Lua Nova*, São Paulo, v. 82, p. 61-86, 2011.
- Hamburger, Esther. (2005) *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Hartley, John. (2000) *Los usos de la televisión*. Barcelona: Paidós.
- Harvey, David. (1998) *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu Ediciones. Buenos Aires.
- Hobson, Dorothy (1982). *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*, Londres: Methuen.
- Hobson, Dorothy (1989) “Soap Operas at Work” in Seiter, Ellen; Borchers, Hans; Kreutzner, Gabriele; Warth, Eva-Maria Warth (eds.). *Remote Control: Television Audiences and Cultural Power*, Routledge, pp. 150–167.
- Holanda, Sérgio B. (1956) *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- Hoskins, Colin; Mirus, Rolf. (1988) Reasons for the US Dominance of International Trade in Television Programmes. *Media, Culture and Society*. Vol.10, n. 4, p. 199-515.
- Jacks, N. A.; Escosteguy, A.C. (2005) *Comunicação e Recepção*. São Paulo: Hacker.
- Jameson, F. (1996) *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática.
- Jensen, K. B. (1991). “Media Audiences Reception Analysis: mass communication as the social production of meaning” in Jensen, K.B.; Jankowski, N.W. (Eds.) *Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*. London: Routledge.
- Jodelet, Denise. (2001) *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EUERJ.
- Jodelet, Denise. (1988) Représentations sociales: phénomènes, concepts et théories. In Mosovici, Serge. *Psychologie Sociale*. Paris: PUF
- Jodelet, Denise. (2005) *Loucuras e representações sociais*. Petrópolis, RJ: Vozes
- Johnson, R. (2004) “O que é, afinal, estudos culturais?” in Silva, T. T. (Org.). *O que é, afinal, estudos culturais?* 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, p. 9-131.
- Jovchelovitch, Sandra. (2000) *Representações sociais e esfera pública: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes
- Jovchelovitch, Sandra; Guareschi, Pedrinho. (orgs.) (1995). *Textos em representações sociais*.

3. edição, Petrópolis: Vozes.

Kansteiner, W. (2002) *Finding meaning in memory: A methodological critique of collective memory studies*. *History and Theory* 41 (May 2002): 179-197.

Katz, Elihu; Lazarsfeld, Paul. (1979) *La influencia personal: el individuo en el proceso de comunicación de masas*. Barcelona: Editora Hispano Europea.

Kellner, Douglas. (2001) *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc.

Knopfli, Francisco. (2007) “As comunidades portuguesas no Brasil no presente” in Sousa, Fernando de; Martins, Ismênia; Pereira, Conceição (orgs.). *A Emigração Portuguesa para o Brasil*. Porto: CEPESE e Edições Afrontamento.

Kracauer, S. (1988) *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 18

Krippendorff, K. (1980). *Content analysis: an introduction to its methodology*. Newbury Park, CA: Sage.

Krueger, R. A., & Casey, M. A. (2000). *Focus groups: A practical guide for applied researchers* (3rd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage

Kushnir, Beatriz. (2006) “Traços lusos nos acervos do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro” in Martins, Ismênia; Sousa, Fernando. *Portugueses no Brasil: migrantes em dois atos*. Rio de Janeiro/Porto: FAPERJ/CEPESE/Muiraquitã.

Laclau, E. (1990) *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tempo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Laclau, E., Mouffe, C. (1985) *Hegemony and socialist strategy. Towards a radical democratic politics*. London: Verso.

Le Goff, Jacques. (1990) *História e memória*. Campinas, Editora da Unicamp.

Leal, O. F. (1986) *A leitura social da novela das oito*. Petrópolis: Vozes.

Lemos, Maria Teresa Toríbio; Bahia, Luiz (orgs.). (2000) *Percursos da Memória: Construções do Imaginário Social*. Editora UERJ.

Lipovetsky, Gilles. (2005) *Tempos Hipermódnos*. São Paulo (SP): Barcarolla.

Livingstone, S. M. (1988) “Why People Watch Soap Opera: An Analysis of the Explanations of British Viewers”. *European Journal of Communication*, 3 (1), p. 55.

Lobo, Eulália Maria L. (2001), *Imigração portuguesa no Brasil*, São Paulo: Hucitec.

Lopes, F. (2000) “Estratégias e rumos no Panorama Audiovisual Português” in Pinto, M.

(org.), *A Comunicação e os Media em Portugal*. Braga: Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, pp.77-97.

Lopes, Maria Immacolata Vassallo de. (2003). Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, São Paulo, v. 1, n. 26, p. 17-34.

Lopes, Maria Immacolata Vassallo de. (org.) (2013) *Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina.

Lopes, Maria Immacolata Vassallo de. (org.) (2004) *Telenovela – Internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola.

Lopes, Maria Immacolata Vassallo de; Borelli, Silvia Helena Simões; Resende, Vera da Rocha. (2002) *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus Editorial.

Lopes, Maria Immacolata Vassallo de; Mungiolli, Maria Cristina Palma. (2014) Brasil: Trânsito de formas e conteúdos na ficção televisiva. In: Lopes, Maria Immacolata Vassallo de; Orozco Gómez, Guillermo. (Org.). *Anuário Obitel 2014 - Estratégias de produção transmídia na ficção televisiva*. Porto Alegre, Sulina.

Lopes, Maria Immacolata Vassallo. (1993) “Estratégias metodológicas de recepção”. *Revista Brasileira de Comunicação/INTERCOM*, vol. XVI, n02: 78-86.

Lopez-Pumarejo, Tomás. (1987), *Aproximación a la telenovela*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

Lourenço, Eduardo. (2001) *A Nau de Ícaro*. São Paulo: Cia das Letras.

Machado, Igor José de Renó (2006). "Estereótipos e encarceramento simbólico no cotidiano de imigrantes brasileiros no Porto" in Machado, Igor José de Renó. (Org.). *Um mar de identidades: a imigração brasileira em Portugal*. São Carlos: EdUFSCar.

Machado, Igor. (2009) *Cárcere público: processos de exotização entre brasileiros no Porto*. Lisboa: ICS.

Machado, Igor. (2000). Dentistas brasileiros em Portugal (Entrevista). *Comciência*, Revista Eletrônica de Jornalismo, Campinas, v.17

Maia, Fernanda Paula Sousa. (2009) “Os “brasileiros” de torna-viagem e as relações Portugal-Brasil na década de 1930 - estudo de caso” in Sousa, Fernando; Martins, Ismênia; Matos, Izilda de. (Org.). *Nas duas margens. Os portugueses no Brasil*. 1 ed. Porto/Portugal: CEPES.

Maia, R.; Castro, M. C. (Orgs.). (2006) *Mídia, esfera pública e identidades coletivas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Mannoni, P. *Les représentations sociales*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

Matos, Izilda, Sousa, Fernando de; Hecker, Alexandre (orgs.) (2008) *Deslocamentos e História. Os Portugueses*, Bauru-SP, EDUSC.

Martin-Barbero, Jesús. (1986). “La telenovela en Colombia: Televisión, Melodrama y Vida cotidiana”. *Bogotá: Diálogos*. p. 46-59

Martín-Barbero, Jesús. (1987): “La comunicación desde la cultura. Crisis de lo nacional y emergencia de lo popular”. *Alternatividad Latinoamericana, Comunicação e Sociedade*, nº 6, pp. 42-50

Martín-Barbero, Jesús e Rey, German. (1999) *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa, 1999.

Martín-Barbero, Jesús. (1988). "Matrices culturales de la telenovela". *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, pp. 137-164.

Martín-Barbero, Jesús. (1987) *De los medios a las mediaciones - Comunicación, cultura y hegemonía*. Mexico: Gustavo Gilli.

Martin-Barbero, Jesus. (2009) *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora Ufrj.

Martín-Barbero, Jesús. (2004) “Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela” in Lopes, Maria Immacolata Vassallo de (Org.) *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola.

Martins, I.; Sousa, F. (2007) *A emigração portuguesa para o Brasil*. Rio de Janeiro/Porto: FAPERJ/CEPESE/Afrontamento.

Martins, I.; Sousa, F. (2006) “Portugueses no Brasil: migrantes em dois atos”. Rio de Janeiro/Porto: FAPERJ/CEPESE/Muiraquitã.

Matos, Maria Izilda S. de. (2005) “Cotidiano e trabalho: mulheres imigrantes portuguesas. São Paulo, 1890-1930” in Marujo, Manuela; Baptista, Aínda; Barbosa, Rosana (Orgs) *The Voice and Choice of Portuguese Immigrant Women/A vez e a Voz da Mulher Imigrante Portuguesa*, Depart. Spanish and Portuguese, University of Toronto.

Matos, Maria Izilda Santos de. (2006) “A imigração portuguesa para São Paulo: trajetória e perspectivas” in Martins, Ismênia; Sousa, Fernando. *Portugueses no Brasil: migrantes em dois atos*. Rio de Janeiro/Porto: FAPERJ/CEPESE/Muiraquitã.

Matos, Maria Izilda Santos de. (2008) “Âncora de emoções: a imigração portuguesa”. *Cad. CERU*, vol.19, n.1, pp. 99-113. ISSN 1413-4519.

Mattelart, Armand. (2006) *Diversidad Cultural y Mundialización*. Barcelona: Paidós.

Mattelart, M.; Mattelart, A. (1989) *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. São Paulo:

Brasiliense.

Mazziotti, Nora; Verón, Eliseo, Martín-Barbero, Jesus. (1993) *El Espectáculo de La Pasion: Las Telenovelas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Colihue.

McLuhan, H. M. (1962) *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.

McQuail, D., Blumler, J., & Brown, J. (1972). The television audience: A revised perspective. In D. McQuail (Ed.), *Sociology of mass communications* (pp. 135–165). Middlesex, England: Penguin

Meirelles, Clara. Fernandes. (2008) “Entrevista com Maria Immacolata Vassallo de Lopes”. *E-Compós (Brasília)*, v. 11, p. 1-12.

Melo, José Marques de. (1988) *As telenovelas da Globo: produção e exportação*. São Paulo: Summus.

Menezes, Lená Medeiros de. (2009) A “onda” emigratória de 1912: dos números às trajetórias in Sousa, Fernando; Martins, Ismênia; Matos, Izilda de. (Org.). *Nas duas margens. Os portugueses no Brasil*. 1 ed. Porto/Portugal: CEPESSE.

Meyer, Anneke. (2008) Investigating Cultural Consumers. In Pickering, Michael. *Research methods for cultural studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Meyrowitz, Joshua. (1985) *No sense of place – the impact of electronic media on social behavior*. New York: Oxford University Press.

Mittell, Jason. (2004) *Genre and television*. London and New York: Routledge.

Moraes, Dênis. (Org.). (1997) *Globalização, mídia e cultura contemporânea*. Campo Grande: Letra Livre.

Moreno, Antonio. (2001) *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Niterói: EdUFF.

Morgan, David L. (1997) *Focus groups as qualitative research*. Newbury Park, CA: Sage.

Morin, Edgar. (1969) *Espírito do Tempo*. Rio: Forense.

Morley, David. (1996) *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.

Moscovici, S. (1988). “Notes towards a description of social representations“. *European Journal of Social Psychology*, 18, 211- 250.

Moscovici, S. (1998). “The history and actuality of social representations” in U. Flick (Ed.). *The Psychology of the social*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 209-247.

Moscovici, S. (2011). *Representações sociais: investigações em psicologia social*. 8. ed.

Petrópolis, Vozes, 2011.

Motter, Maria Lourdes. (2001) “A telenovela: documento histórico e lugar de memória”. *Revista USP*, Comunicação, Coordenadoria de Comunicação Social, Universidade de São Paulo – no. 48, p. 74-78, dez/fev.

Motter, Maria Lourdes. (2003) *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura.

Motter, Maria Lourdes. (2004) “Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações” in Lopes, Maria Immacolata Vassallo de (org.). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo, Loyola.

Motter, Maria Lourdes. (1998) “Telenovela: arte do cotidiano” in *Revista Comunicação & Educação*, São Paulo: Moderna, nº 13, setembro/dezembro.

Motter, Maria Lourdes; Malcher, Maria Ataíde. (2004) “Portugal/Brasil: a telenovela no entre- fronteiras”. *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*. Disponível em: <<http://bocc.unisinos.br/pag/motter-maria-malcher-maria-portugal-brasil-telenovela-entre-fronteiras.pdf>>.

Mujica, Constanza (2007). “La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma”. *Cuadernos de Información*. Disponível em: < <http://migre.me/s98Ku>>.

Mujica, Constanza. (2004) “La memoria como paisaje audiovisual: La telenovela “Hippie” (Canal 13: 2004), una construcción televisiva de la memoria de los años 60 en Chile” in ALAIC (*Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores en Comunicación*) 8th. São Leopoldo, 18 de julho de 2006. São Leopoldo: Unisinos.

Munday, J. (2006) “Identity in focus: the use of focus groups to study the construction of collective identity”, *Sociology*, 40(1): 89–105.

Muniz, Lauro César. (1995) “Nos bastidores da telenovela”, *Revista Comunicação & Educação*. São Paulo: Moderna, no 4, setembro/dezembro.

Murphy, P. D.; Kraidy, M. (2003). “International communication, ethnography, and the challenge of globalization”, *Communication Theory*, 13(3): 304-323

Murphy, P. D. (1999). “Doing audience ethnography: A narrative account of establishing ethnographic identity and locating interpretive communities in fieldwork”. *Qualitative Inquiry*, 5, 479–504.

Negrão, Walter. (2008) *Autores: histórias da teledramaturgia*. Livro 2, Memória Globo, São Paulo: Globo.

Oliveira, Lúcia Lippi. (2006) *Nós e eles: relações culturais entre brasileiros e imigrantes*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

Oliveira, Lucia Lippi. (2001) *O Brasil dos imigrantes*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

Oliveira, M.; Kewitz, V. (2002) “A representação do caipira na imprensa paulista do século XIX” in Duarte, M. E. L.; Callou, D. (org.) *Para História do Português Brasileiro: notícias de corpora e outros estudos*. Rio de Janeiro: FAPERJ/UFRJ.

Orozco Gómez, Guillermo (coord.). (2002) *Recepción y mediaciones. Casos de investigaciones en América Latina*. Buenos Aires. Grupo Editorial Norma.

Ortiz, R.; Borelli, S. H. S.; Ramos, J. M. O. (1989) *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense.

Ortiz, Renato. (1989) “A evolução histórica da telenovela” in Ortiz, R.; Borelli, S. H. S.; Ramos, J. M. O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Ortiz, Renato. (2001) *A moderna tradição brasileira, cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Ortiz, Renato. (1994) *Cultura Brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Ortiz, Renato. (1998) *Mundialização e cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Pallottini, Renata. (1989) *Dramaturgia, a construção do personagem*. São Paulo: Ática

Parker, Richard. (2009) *Bodies, Pleasures and Passions: sexual cultures in contemporary Brazil*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press.

Paulo, Heloisa. (2000) *Aqui também é Portugal - a colônia portuguesa do Brasil e o Salazarismo*. Coimbra: Quarteto.

Pêcheux, Michel. (1982) Papel da Memória. In: Achard, P. *Papel da Memória*. Campinas: Pontes.

Pereira, M.E. (2002) *Psicologia Social dos Estereótipos*. São Paulo: EPU.

Pereira, Pablo. (2011) “Brasil vira meca para mão de obra imigrante”. *O Estado de S. Paulo*, Política, 19/11/2011. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/nacional,brasil-vira-meca-para-mao-de-obra-imigrante,800496,0.htm>>.

Pink, Sarah. (2006) *The Future of Visual Anthropology*, Oxford: Routledge.

Pink, Sarah. (2008) Analysing visual experience in Pickering, Michael. *Research methods for cultural studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Pollak, Michael. (1992) *Memória e identidade social*. Rio de Janeiro: Estudos histórico, vol.5, n.10, p.200-212.

Pollak, Michael. (1989) Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de

Janeiro, vol.2, nº 3.

Prado, Paulo. (1997) *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras.

Presser, M. F. (1996). Globalização e Regionalização: notas sobre o Mercosul in Patarra, Neide (org.). *Migrações Internacionais: herança XX, agenda XXI*. Campinas, SP: FNUAP.

Quin, R. y McMahon, B. (1997). *Historias y estereotipos*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Rebelo, José (org.). (2008) *Os públicos dos meios de comunicação social portugueses*. Lisboa: Entidade Reguladora para a Comunicação Social.

Rebouças, Edgard. (2005) América Latina: um território pouco explorado e ameaçador para a TV Globo” in Brittos, Valério Cruz; Bolaño, César Ricardo Siqueira (orgs.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, p.157-170.

Reimão, S. (2004) *Livros e televisão: correlações*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

Ribeiro, Ana Paula Goulart; Ferreira, Lúcia (orgs.) (2007). *Mídia e memória*. Rio de Janeiro, Mauad X.

Ribeiro, Ana Paula Goulart; Sacramento, Igor; Roxo, Marco (org.) (2010). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Editora Contexto.

Ribeiro, Gladys S. (2006) Perfil do imigrante português nos códigos de legitimação e apresentação de passaportes na Polícia – Arquivo Nacional do Rio de Janeiro in Martins, Ismênia; Sousa, Fernando. *Portugueses no Brasil: migrantes em dois atos*. Rio de Janeiro/Porto: FAPERJ/CEPESE/Muiraquitã.

Ribeiro, Gladys Sabina. (1987) *"Cabras" e "pés-de-chumbo": os rolos do tempo. O antilusitanismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1930)*. Niterói: Ed. UFF.

Ribeiro, Gladys Sabina. (2000) A guerra aos portugueses no Rio de Janeiro no final do século XIX. *Revista Oceanos*. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, n. 44, out.-dez., p. 68 84

Ribeiro, Gladys Sabina. (1990) *Mata Galegos: os portugueses e os conflitos de trabalho na República Velha*. São Paulo: Brasiliense.

Ribeiro, Gladys Sabina. (2010) “Portugueses do Brasil e Portugueses no Brasil, laços de irmandade e conflitos identitários em dois atos: 1822 e 1890” in Feldman-Bianco, Bela (org). *Nações e Diásporas: Estudos Comparativos entre Brasil e Portugal*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010 pp. 27-56

Ribeiro, Gladys Sabina. (1994) “Por que você veio encher o pandulho aqui? Os portugueses, o antilusitanismo e a exploração das moradias populares no Rio de Janeiro da República”. *Análise Social*, Vol. XXIX (3º), nº 127, pp. 631-654.

Ribeiro, Regiane R.; Silva, Anderson L. (2015) “Comunicando diferenças: os processos de hibridização a partir da leitura de *la différence* nos Estudos Culturais”. *Revista E-Compós*, v. 18. n.1, p. 1-18.

Ricoeur, Paul. (1990). *Si mismo como otro*. México: Siglo XXI

Ricoeur, Paul. (2004) *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rincón, Omar. (2007) “Televisión e identidades: hacia una construcción (+) diversa de la realidad” in Pirard, E. C.; Rampaphorn, N. *Televisión y cultura, una relación posible*. Santiago: Lom Ediciones/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, p.25-43.

Rizzo, Felipe. (2005) “A Influência das telenovelas na estratégia de internacionalização da Rede Globo”. *Cadernos Discentes Coppead*, Rio de Janeiro, no.26, p.25-44.

Rocha-Trindade, Maria Beatriz; Fiori, Neide Almeida (2009), "Migrações entre Portugal e Brasil: reciprocidade de preferências 1908-1945", *Migrações* (5), pp. 203-219.

Rodrigues, Flávia. (2008) “A safra de profissionais que está a chegar, ó pá!”. *Jornal O Globo*, caderno Boa Chance, p.1, 24/02/2008

Rose, Diana. Análise de Imagem me Movimento. In: Bauer, M.W., Gaskell, G. *Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som, um manual prático*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

Rosenfeld, Anatol. (2009) *Literatura e Personagem in Candido, Antonio. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva

Rosenstone, Robert A. (2010) *A história nos filmes, os filmes na história*. Trad. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra.

Rosenstone, Robert. (1988) "History in images/History in words: Reflections on the possibility of really putting history onto film". *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5. (dec.), pp. 1173–1185.

Rouquette, M. L. (1999). *El flujo y el fino (comentários sobre el artículo de Serge Moscovici)* (J. S. Ramirez, Trad.). Iztapalapa: Departamento Autónoma Metropolitana.

Rowland, Robert (2001), "Manuéis e Joaquins: A cultura brasileira e os portugueses", *Etnográfica*, v (1), pp. 157-172.

Rowland, Robert. (2003) “Patriotismo, povo e ódio aos portugueses: notas sobre a construção da identidade nacional no Brasil independente” in Jancsó, István (org). *Brasil: formação do Estado e da Nação*. São Paulo: Hucitec; Unijuí; Fapesp, p. 365-388.

Rowland, Robert. (2000) “Portugueses no Brasil independente: processos e representações”. *Revista Oceanos*. Lisboa, out/dez, n. 44, pp. 8-21.

Rowland, Robert. Manuéis e Joaquina: a cultura brasileira e os portugueses. *Etnográfica*, Vol. V(1), 2001, pp.157-72

Rowland, Robert. Manuéis e Joaquina: a cultura brasileira e os portugueses. *Etnográfica*, Vol. V(1), 2001, pp.157-72

Sá, C.P. (Org.) *Imaginário e representações sociais*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005. p. 87-98.

Santos, Aline Lima. (2010) *Mudança de vento: a migração do Brasil para Portugal no fim do século XX e início do século XXI*. 210f. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Santos, Boaventura de Sousa. (2010) *Um discurso sobre as ciências*. 7º Ed. São Paulo: Cortez.

Santos, Boaventura de Sousa. (2000) “Por uma concepção multicultural de Direitos Humanos” in Feldman-Bianco, Bela; Capinha, Graça (Org.). *Identidades: estudos de cultura e poder*. São Paulo: Hucitec, pp 19-39.

Santos, Boaventura de Sousa. (1994) *Pela Mão de Alice – O Social e o Político na Pós-Modernidade*. Porto: Edições Afrontamento.

Santos, Lidia, (2000). “A telenovela brasileira: do nacionalismo à exportação” in *Caravelle*. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien, 75: 137-150.

Santos, Luciene dos. (2003) “Os seriados brasileiros: tentativas de apontar o lugar do gênero na produção televisual” in INTERCOM (*Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*), 26th, Belo Horizonte, 2-6 de setembro de 2003. Belo Horizonte: Intercom.

Santos, Miriam Sepúlveda dos. (2003) *Memória Coletiva e Teoria Social*. São Paulo, Annablume.

Schiavo, Marcio. *Merchandising social: uma estratégia sócio-educacional para grandes audiências*. Rio de Janeiro: Un. Gama Filho, 1995.

Schiller, Nina Glick. (2000) “Laços de sangue”: os fundamentos raciais do estado-nação transnacional. Feldman-Bianco, Bela; Capinha, Graça (Org.). *Identidades: estudos de cultura e poder*. São Paulo: Hucitec.

Schütz, A.; Luckmann. (1977) *Las Estructuras del mundo de la vida*. Trad N. Mingués. Buenos Aires: Ed. Amorrortu.

Semprini, Andrea. (1999) *Multiculturalismo*. São Paulo: EDUSC.

Senna, Paulo (2009) “Antonio Maria - A história que mudou a linguagem das novelas” *O Globo*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/nostalgia/posts/2009/02/18/antonio->

maria-historia-que-mudou-linguagem-das-novelas-162718.asp>.

Silva, Hosana dos Santos. (2012) “As relações luso-brasileiras e o preconceito linguístico contra imigrantes na passagem do século XIX ao XX”. *Revista e-escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, Vol. 3, No 3A, p. 86 - 100

Silva, Tomaz Tadeu da (org). (2000) *Identidade e Diferença: perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes.

Silva, Tomaz Tadeu da. (2012) “A produção social da identidade e da diferença” in Silva, Tomaz Tadeu da; Hall, Stuart; Woodward, Kathryn (orgs,) *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 12ed, p. 73-102.

Silverstone, R. (2005). “Domesticating Domestication: Reflections on the Life of a Concept” in T. Berker, M. Hartmann, & Y. W. Punje. (Eds.) *Domestication of Media and Technologies*. Maidenhead: Open University Press, pp. 229-248.

Silverstone, R. (2007). *La moral de los medios de comunicación. Sobre el surgimiento de la polis de los medios*. Buenos Aires: Paidós

Silverstone, Roger, Eric Hirsch, e David Morley. (1993) “Tecnologías de la información y de la comunicación y la economía moral de la familia” in R. Silverstone e E. Hirsch. (ed.) *Los Efectos de la Nueva Comunicación*. Barcelona: Bosch, pp. 39-57.

Silverstone, Roger. (1994) *Television and everyday life* London: Routledge

Silverstone, Roger. (1996) *Televisión y Vida Cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu

Silverstone, Roger. (2001) *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Edições Loyola.

Sinclair, J.; Straubhaar, J. D. (2013) *Latin American Television Industries*. London: British Film Institute/Palgrave Macmillan.

Sousa, Helena. (1997) *Crossing the Atlantic: Globo's Wager in Portugal*. Comunicação apresentada na Secção de Economia Política da Conferência Científica da International Association for Mass Communication Research (IAMCR), Oaxaca, México, 2-7 Julho de 1997

Sousa, H. (1999) “Time-Life/Globo/SIC: Um Caso de Reexportação do Modelo Americano de Televisão?” in SOPCOM (*Congresso das Ciências da Comunicação da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação*), 1th, Lisboa, 22-24 de Março de 1999. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Sousa, Mauro Wilton de. (1995) *Sujeito: o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense.

Souza, Maria C. Jacob de (org.). (2004) *Analizando Telenovelas*, Rio de Janeiro, Epapers Serviços Editoriais, CNPq.

Spigel, Lynn. (1992) *Make room for TV: television and the family ideal in postwar America*. Chicago: Chicago University Press.

Squeff, Ênio; Wisnik, José Miguel. (1982) *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Straubhaar, J. (2004) “As múltiplas proximidades das telenovelas e das audiências” in Lopes, Maria Immacolata Vassallo de. (org.). *Telenovela, internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola.

Tajfel, H. (1981). *Social identity and intergroups relations*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tajfel, H. (1982) *Grupos humanos e categorias sociais: estudos em psicologia social*, 1. Lisboa: Livros Horizonte.

Tartuce, T. J. A. (2006) *Métodos de pesquisa*. Fortaleza: UNICE – Ensino Superior. Apostila.

Távola, Artur da. (1996) *A telenovela brasileira – história, análise e conteúdo*. São Paulo: Globo.

Taylor, Charles. (1997) *As fontes do self – A construção da identidade moderna*. Trad. Adail U. Sobral e Dinah de Azevedo de Abreu. São Paulo: Edições Loyola.

Taylor, Charles. (Org.) (1998) *Multiculturalismo*. Lisboa: Instituto Piaget.

Tesche, Adayr. (2002) *Ficção seriada e palimpsestos de uma cultura mediatizada* in VI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores en Comunicación – ALAIC. Julio 2002. Asociación Latinoamericana de Investigadores en Comunicación.

Tesche, Adayr. (2006) A midiatização da história nas minisséries da Globo in *Unirevista*, vol. 1, nº 3, ALAIC, São Leopoldo.

Thompson, E. P. (2005). *Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial: costumes em comum – estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras.

Tondato, M. P. (1998) Telenovelas exportadas in INTERCOM (*Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*), 21th, Recife, 7-12 de setembro de 1998. Recife: UFPE/Unicap/UFRPE.

Tondato, Marcia Perencin. (2012) “Viajando com a telenovela: o turismo ficcional como ampliação de universos simbólicos e materiais”. *Revista Comunicación*, v.1, n. 10, p.1031-1046.

Tranjan Neto, Gabriel. (1980) *Melhores momentos – a telenovela brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora.

Triches, R. P. (2009) “À Sombra das bananeiras d’esta República: as construções da imagem

do português pela imprensa carioca”. *Revista Litteris*, v. 2, p. 1-16. Disponível em: www.revistaliteris.com.br/arquivo_16.html. Acesso em 12 fevereiro de 2013.

Triches, R. P. (2007) “A Labareda da Discórdia: o antilusitanismo na imprensa carioca”. *Revista Achegas.net*, n 36, julho/agosto. Disponível em <http://www.achegas.net/anteriores.html>. Acesso em 12/10/2009.

Trinta, Aluizio Ramos. (2008) *Televisão e formações identitárias no Brasil. Sociedade e comunicação. Perspectivas contemporâneas*. 1 ed. Rio de Janeiro: Mauad X, p. 31-50.

Trinta, Aluizio Ramos; Neves, Teresa. (2009) “O personagem (do) jornalista em novela de televisão” in Coutinho, Iluska; Leal, Paulo R. Figueira. (Org.). *Identidades midiáticas*. Rio de Janeiro: E-Papers, p. 123-128.

Tufte, Thomas (1995): “Como as telenovelas servem para articular culturas híbridas no Brasil contemporâneo?”. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação-INTERCOM*, vol. XVIII, nº 2, (Jul-dic.).

Tufte, Thomas (2000) *Living with the Rubbish Queen. Telenovelas, Culture and Modernity in Brazil*. Luton: University of Luton Press.

Venâncio, Renato P. (2004) “A imigração portuguesa, 1822-1930”, *Revista Oceanos*. Lisboa, out/dez, n. 44, p. 60-66

Venâncio, Renato Pinto. (2000) “Presença portuguesa: de colonizadores a imigrantes” in Brasil. Brasil: *500 anos de povoamento*. Rio de Janeiro, IBGE, p. 61–77.

Verón, Eliseo; Escudero Chauvel, Lucrecia. (1997). *Telenovela ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa.

Viana, Nildo. (2008) *Senso comum, representações sociais e representações cotidianas*. Bauru, SP: EDUSC.

Vieira, Nelson H. (1991) *Brasil e Portugal: a imagem recíproca – o mito e a realidade na expressão literária*. Lisboa: Ministério da Educação; Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.

Vietri, Geraldo. (1969) Porque fizemos “Antônio Maria”, *Revista Momentos maravilhosos de Antônio Maria*. Rio de Janeiro: Ed. Bruguera.

Vilches, Lorenzo. (2008) Síntese comparada dos países Obitel in Lopes, Maria Immacolata Vassallo de; Vilches, Lorenzo. (orgs.). *Mercados globais, histórias nacionais - Anuário Obitel 2008*. São Paulo: Globo.

Villas Bôas, Maria Xavier; Padilla, Beatriz (2007), “Rumo ao Sul: Emigrantes Portugueses no Sul do Brasil”, in Fernando de Sousa, Ismênia Martins e Conceição Pereira (orgs.), *A Emigração Portuguesa para o Brasil*, Porto: CEPES e Edições Afrontamento.

Villas Bôas, Maria Xavier; Padilla, Beatriz (2007), "Rumo ao sul: emigrantes portugueses no sul do Brasil", *População e Sociedade* (15), pp. 115-130.

Wagner, W.; Holtz, P. & Kashima, Y. (2009). "Construction and Deconstruction of Essence in Representing Social Groups: Identity Projects, Stereotyping, and Racism". *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 39(3), 363-383.

Wagner, Wolfgang. (1995) "Descrição, explicação e método na pesquisa das representações sociais" in Jovchelovitch, Sandra; Guareschi, Pedrinho. (orgs.). *Textos em representações sociais*. 3. edição, Petrópolis: Vozes.

Wagner, Wolfgang. (2012) *Social Representation Theory* In Christie, D. The Encyclopedia of Peace Psychology. New York, NY: Wiley-Blackwell.

Williams, R. (2011) [1974] *Televisión. Tecnología y Forma Cultural*. Buenos Aires: Paidós

Williams, Raymond. (1978) *Cultura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Woodward, Kathryn. (2012) "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual" in Silva, Tomaz Tadeu da; Hall, Stuart; Woodward, Kathryn. (orgs.) *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 12ed, p. 07-72.

Xavier, Nilson. (2007) *Almanaque da Telenovela Brasileira*. São Paulo: Pandas Books.

APÊNDICE C - ROTEIRO PARA GRUPO FOCAL

Seção 1 – grupo de brasileiros

Questão chave 1 – sobre Portugal e os portugueses

4. O que sabe sobre Portugal? Que imagens do país lhe vem à cabeça?
5. O que sabe sobre os portugueses? Que imagens lhe vem à cabeça? Que características físicas, linguísticas e de comportamento possuem em geral?
6. De que forma os portugueses estão presentes na vida brasileira? Vocês já tiveram importância na construção da identidade brasileira? Que herança herdou de Portugal?
7. Conhece algum português famoso, artista? Quem? Que acham?
8. Convive (ou conviveu) com algum português? Como ele é? Que características linguísticas e de comportamento ele possui?
9. Os portugueses são diferentes dos brasileiros? Em que? No que são semelhantes?

Questão chave 2 – sobre os portugueses na ficção brasileira

10. Lembra de portugueses que apareceram na televisão em programas de variedades ou humor? Quais? Como eles eram? Que características físicas, linguísticas e de comportamento possuíam?
11. Os portugueses com os quais conviveu se parecem com algum personagem de ficção (livro, televisão, cinema, etc)? Quais as diferenças e semelhanças?
12. Lembra de personagens portugueses em telenovelas? Quais? Como eram?
13. Lembra de algum ator português? O que você acha da sua atuação profissional?
14. Busca informação sobre as novelas em outro lugar: revistas, internet, etc. Você encontrou notícias sobre atores portugueses ou personagens de telenovela? Sobre o que tratava?
15. Você acha que os portugueses retratados nas telenovelas são parecidos com os portugueses com os quais você convive? Em que aspectos?
16. Você gosta de ver personagens portugueses (e estrangeiros em geral) em telenovelas? Por que?

Questão chave 3 – sobre a realidade da ficção brasileira

17. Acha que a telenovela retrata a realidade do cotidiano? Como isso acontece?
18. Vê retratado na telenovela a diversidade cultural brasileira? De que forma?
19. Que classes você acha que estão mais retratadas?
20. Existem estereótipos? Quais?

Seção 2 – grupo de portugueses

Questão chave 1 – sobre o Brasil e os brasileiros

21. Que imagens tinha do Brasil e dos brasileiros antes de imigrar?
22. Que ligações tinha com o Brasil?
23. De que forma os portugueses estão presentes na vida brasileira? Vocês acham que eles tiveram importância na construção da identidade brasileira? Qual a herança cultural portuguesa?
24. Que imagens você acha que os brasileiros têm de Portugal e dos portugueses?
25. Você convive com muitos brasileiros ou circula mais em grupos de compatriotas?
26. Os portugueses são diferentes dos brasileiros? Em que? No que são semelhantes?

Questão chave 2 – sobre a ficção brasileira e a participação de personagens portugueses

27. Consumia telenovelas brasileiras em Portugal?
28. De que forma a telenovela influenciou sua percepção do Brasil e dos brasileiros?
29. Que diferenças e semelhanças encontrou entre o Brasil da ficção e o Brasil real?
30. Você lembra de personagens portugueses em programas de humor? Quais? Que característica parecia estereotipada?
31. Você lembra de telenovelas protagonizadas por portugueses (personagens ou atores)? Quais?
32. Você lembra de personagens portugueses não-protagonistas?
33. Como você acha que os portugueses são representados nas telenovelas brasileiras?
34. Por que você acha que os portugueses estão tão presentes nas telenovelas brasileiras e não tanto em outras áreas artísticas (como a música)?
35. Que artista português você acha que é mais presente na memória dos brasileiros?
36. Busca em informação sobre as telenovelas em outro lugar: revistas, internet, jornais brasileiros? Já encontrou notícias sobre atores portugueses ou personagens portugueses de telenovela? Sobre o que tratava?

Questão chave 3 – Verossimilhança, preconceitos e estereótipos

37. Acha que a telenovela retrata a realidade do cotidiano? Como isso acontece?
38. Vê retratado na telenovela a diversidade cultural brasileira? De que forma?
39. No cotidiano, você acha que a telenovela tem alguma influência na forma como os brasileiros o tratam?
40. Quais os apelidos, características físicas, linguísticas e comportamentais dos portugueses os brasileiros mais lembram? Quais os estereótipos mais comuns?
41. Há algum incômodo em relação a esse tratamento?
42. Como você se sente como estrangeiro no Brasil?

APÊNDICE D - QUESTIONÁRIO PARA GRUPO FOCAL: PORTUGUESES

Sobre o costume de assistir telenovelas

Os dados são confidenciais e serão utilizados apenas como parte da pesquisa de doutorado sobre “A representação dos portugueses na telenovela brasileira”.

DADOS GERAIS

Gênero

- masculino
- feminino
- outro

Idade:

Estado civil:

- casado (a)
- solteiro (a)
- divorciado (a)
- separado (a)
- união estável
- viúvo (a)

Renda familiar aproximada:

- 1 salário mínimo
- 2 salários mínimos
- 3 salários mínimos
- 4 salários mínimos
- 5 salários mínimos
- 6 salários mínimos

mais de 6 salários mínimos

Nível de escolaridade

- ensino fundamental incompleto (ou cursando)
- ensino fundamental completo
- ensino médio incompleto (ou cursando)
- ensino médio completo
- ensino superior incompleto (ou cursando)
- ensino superior completo
- pós-graduação: especialista (ou cursando)
- pós-graduação: mestrado (ou cursando)
- pós-graduação: doutorado (ou cursando)
- pós-graduação: pós-doutorado (ou cursando)

CONSUMO DA TELEVISÃO

Utiliza a televisão com que propósito?

- informação
- entretenimento
- educativo
- como companhia
- outro. Especificar:

Com que frequência vê televisão?

- diariamente
- frequentemente
- raramente

Quanto tempo costuma ter a televisão ligada por dia (incluindo trabalho, locais de lazer, casa)?

- Menos de 1 hora
- 1 a 2 horas
- 2 a 3 horas
- 3 a 5 horas
- 5 a 8 horas
- mais de 8 horas
- todo o dia

Quanto tempo costuma assistir televisão por dia?

- Menos de 1 hora
- 1 a 2 horas
- 2 a 3 horas
- 3 a 5 horas
- 5 a 8 horas
- mais de 8 horas
- todo o dia

Em que momento do dia vê mais TV?

- () Início da manhã
- () Manhã
- () No almoço
- () Tarde
- () Fim de tarde (18h em diante)
- () Ao jantar
- () Depois do jantar
- () À noite (20h em diante)
- () Todo o dia

Das seguintes situações, quais acontecem com frequência?

- () Ligar a TV assim que chega em casa
- () Manter a TV ligada sem prestar atenção
- () Escutar (ou ver) a TV enquanto faz outras coisas
- () Dedica-se exclusivamente a ver TV sem fazer mais nada
- () Assiste a TV ao mesmo tempo que usa a internet (seja por tablets, celulares, pcs)

CONSUMO DA TELENOVELA

Onde você assiste a telenovela?

- () televisão - em tempo real
- () televisão - gravação pela TV a cabo
- () Sites das emissoras
- () Youtube ou semelhantes
- () Outro:

Quanto à origem, assiste telenovelas:

- () nacionais
- () estrangeiras

Costuma assistir telenovelas de quais emissoras?

- () Globo
- () Record
- () Bandeirantes
- () SBT
- () Rede Vida
- () Outra:

Como acompanha uma novela?

- () Do início ao fim sem perder muitos capítulos
- () Do início ao fim mas somente esporadicamente
- () Eventualmente acompanha mas sabe sobre os personagens e histórias
- () Quase não acompanha mas mantêm-se informado (a) sobre a trama
- () Raramente acompanha

Costuma ver a telenovela:

- Sozinho (a)
- Em família
- Com amigos (as)
- Com colegas (estudo ou trabalho)
- Outro:

Costuma discutir assuntos da telenovela?

- sim
- não

Se sim, com quem?

- Com a família
- Com amigos (as)
- Com colegas (estudo ou trabalho)
- Nas redes sociais
- Outro:

Que assuntos são mais discutidos?

- Aparência dos personagens
- Temas polêmicos tratados na obra
- Costumes sociais dos personagens
- Relações amorosas
- Relação ficção X realidade
- Outro:

Que horário você assiste mais telenovelas? (pode marcar mais de uma opção)

- Entre 18h e 19h
- Entre 19h e 20h
- Entre 20h e 21h
- Entre 21h e 22h
- Depois das 22h

Acredita que a telenovela retrata com fidelidade a sociedade brasileira?

- Sim
- Não

Acredita que a telenovela retrata a diversidade cultural brasileira?

- Sim
- Não

Das seguintes situações, quais acontecem com frequência?

- Escutar (ou ver) a telenovela enquanto faz outras coisas

- Dedicar-se exclusivamente a ver telenovela sem fazer mais nada
- Assistir a telenovela ao mesmo tempo que usa a internet (seja por tablets, celulares, pcs)
- Ligar a TV somente para assistir a telenovela
- Desligar a TV quando termina a telenovela
- Gravar a telenovela para ver mais tarde

APÊNDICE E - QUESTIONÁRIO PARA GRUPO FOCAL: BRASILEIROS

Sobre o costume de assistir telenovelas

Os dados são confidenciais e serão utilizados apenas como parte da pesquisa de doutorado sobre “A representação dos portugueses na telenovela brasileira”.

DADOS GERAIS

Gênero

- masculino
- feminino
- outro

Idade:

Estado civil:

- casado (a)
- solteiro (a)
- divorciado (a)
- separado (a)
- união estável
- viúvo (a)

Renda familiar aproximada:

- 1 salário mínimo
- 2 salários mínimos
- 3 salários mínimos
- 4 salários mínimos
- 5 salários mínimos

- 6 salários mínimos
- mais de 6 salários mínimos

Nível de escolaridade

- ensino fundamental incompleto (ou cursando)
- ensino fundamental completo
- ensino médio incompleto (ou cursando)
- ensino médio completo
- ensino superior incompleto (ou cursando)
- ensino superior completo
- pós-graduação: especialista (ou cursando)
- pós-graduação: mestrado (ou cursando)
- pós-graduação: doutorado (ou cursando)
- pós-graduação: pós-doutorado (ou cursando)

CONSUMO DA TELEVISÃO

Utiliza a televisão com que propósito?

- informação
- entretenimento
- educativo
- como companhia
- outro. Especificar:

Com que frequência vê televisão?

- diariamente
- frequentemente
- raramente

Quanto tempo costuma ter a televisão ligada por dia (incluindo trabalho, locais de lazer, casa)?

- Menos de 1 hora
- 1 a 2 horas
- 2 a 3 horas
- 3 a 5 horas
- 5 a 8 horas
- mais de 8 horas
- todo o dia

Quanto tempo costuma assistir televisão por dia?

- Menos de 1 hora
- 1 a 2 horas
- 2 a 3 horas
- 3 a 5 horas
- 5 a 8 horas
- mais de 8 horas

todo o dia

Em que momento do dia vê mais TV?

- Início da manhã
- Manhã
- No almoço
- Tarde
- Fim de tarde (18h em diante)
- Ao jantar
- Depois do jantar
- À noite (20h em diante)
- Todo o dia

Das seguintes situações, quais acontecem com frequência?

- Ligar a TV assim que chega em casa
- Manter a TV ligada sem prestar atenção
- Escutar (ou ver) a TV enquanto faz outras coisas
- Dedicar-se exclusivamente a ver TV sem fazer mais nada
- Assiste a TV ao mesmo tempo que usa a internet (seja por tablets, celulares, pcs)

CONSUMO DA TELENVELA

Onde você assiste a telenovela?

- televisão - em tempo real
- televisão - gravação pela TV a cabo
- Sites das emissoras
- Youtube ou semelhantes
- Outro:

Quanto à origem, assiste telenovelas:

- nacionais
- estrangeiras

Costuma assistir telenovelas de quais emissoras?

- Globo
- Record
- Bandeirantes
- SBT
- Rede Vida
- Outra:

Como acompanha uma novela?

- Do início ao fim sem perder muitos capítulos
- Do início ao fim mas somente esporadicamente
- Eventualmente acompanha mas sabe sobre os personagens e histórias
- Quase não acompanha mas mantém-se informado (a) sobre a trama

Raramente acompanha

Costuma ver a telenovela:

- Sozinho (a)
- Em família
- Com amigos (as)
- Com colegas (estudo ou trabalho)
- Outro:

Costuma discutir assuntos da telenovela?

- sim
- não

Se sim, com quem?

- Com a família
- Com amigos (as)
- Com colegas (estudo ou trabalho)
- Nas redes sociais
- Outro:

Que assuntos são mais discutidos?

- Aparência dos personagens
- Temas polêmicos tratados na obra
- Costumes sociais dos personagens
- Relações amorosas
- Relação ficção X realidade
- Outro:

Que horário você assiste mais telenovelas? (pode marcar mais de uma opção)

- Entre 18h e 19h
- Entre 19h e 20h
- Entre 20h e 21h
- Entre 21h e 22h
- Depois das 22h

Acredita que a telenovela retrata com fidelidade a sociedade brasileira?

- Sim
- Não

Acredita que a telenovela retrata a diversidade cultural brasileira?

- Sim
- Não

Das seguintes situações, quais acontecem com frequência?

- () Escutar (ou ver) a telenovela enquanto faz outras coisas
- () Dedicar-se exclusivamente a ver telenovela sem fazer mais nada
- () Assiste a telenovela ao mesmo tempo que usa a internet (seja por tablets, celulares, pcs)
- () Liga a TV somente para assistir a telenovela
- () Desliga a TV quando termina a telenovela
- () Grava a telenovela para ver mais tarde