

**Dinâmicas narrativas de Império:  
analogias do real na ficção televisiva**

*Narratives dynamic in Império:  
real analogies in television fiction*

Robéria Nádia Araújo NASCIMENTO<sup>1</sup>

**Resumo**

Este texto, derivado de uma pesquisa em andamento<sup>2</sup>, problematiza a teledramaturgia e suas funções narrativas, observando a telenovela *Império* e outras tramas de Aguinaldo Silva. Dialoga com as proposições de Gordillo (2010), Martín-Barbero (2004; 2014), Bulhões (2009), Paiva (2010), Lopes (2009), a fim de compreender as estratégias de verossimilhança e surrealismo que permeiam o universo da ficção e o tornam fértil ambiente de fruição para os sentidos plurais que mobilizam o imaginário coletivo. Aborda a concepção de realismo fantástico, na tentativa de pensar quais estratégias midiáticas fomentam a ressonância e a mediação desses produtos. Por fim, sugere aportes teórico-metodológicos para possíveis análises da ficção seriada.

**Palavras-chave:** Narrativas ficcionais. Teledramaturgia. Mediações culturais. Surrealismo. Verossimilhança.

**Abstract**

This text, derived from a search in progress, the contemporaritys teledramaturgia and their functions narratives, observing the telenovela Empire and other wefts Aguinaldo Silva. Dialoguing with the propositions Gordillo (2010), Martín-Barbero (2004; 2014), Bulhões (2009), Paiva (2010), Lopes (2009), in order to understand the strategies of verisimilitude and Surrealism that permeate the universe of science fiction and make it fertile environment of enjoyment for all the senses plural which mobilise the collective subconscious. Discusses the design of fantastic realism, in an attempt to think what strategies do media purvey the magnetic resonance and the mediation of these products. Finally, suggests methodological-theoretical intakes for possible analyzes of science fiction serial manner.

**Keywords:** Narrative fiction. Soap operas. Cultural mediations. Surrealism. Verisimilitude.

---

<sup>1</sup> Professora doutora do Curso de Comunicação Social, da Universidade Estadual da Paraíba. Integra os Grupos de Pesquisa Comunicação, Cultura e Desenvolvimento, e Comunicação, Memória e Cultura Popular. E-mail: rnadia@terra.com.br

<sup>2</sup> Intitulada “*A teledramaturgia e seus cruzamentos de sentidos*”, que objetiva compreender as estratégias da ficção televisiva no processo de negociação de sentidos, a partir do estudo das categorias *mediação cultural, midiatização e identidade*.

## Introdução

Vivemos a cultura da tela em todas as suas expressões, diversidade de dispositivos, identidades e fluxos, assimilando seus impactos multifacetados. Nesse tempo de visualidades e invisibilidades sociais, no qual a tecnologia sofisticada os sentidos humanos e muitas vezes superficializa as relações, a TV se mantém viva como experiência de sensorialidade que se converte em espaço de encontro das trajetórias das maiorias. “É na tela da TV que se produz a mais ampla e permanente transformação da cotidianidade social e cultural cujos protagonistas são os excluídos” (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 11).

Ao avaliar os impactos audiovisuais na educação, este teórico da comunicação e da cultura nos diz, otimista, que a TV aguça o nosso olhar para as mazelas e dilemas do mundo, permanecendo na condição de veículo popular, ao incluir e democratizar saberes e fazeres, dada a sua imensa penetração entre todos os públicos e gostos ao redor do mundo, sobretudo a partir da teledramaturgia. Paiva (2010), produzindo uma instigante análise “estética e social” da ficção televisiva, argumenta que a telenovela seduz por fomentar elos que representam possibilidades efetivas de expansão dos sentidos, ao funcionar como janela que exhibe diversos aspectos de um Brasil real, “levando à formação de vínculos, aproximações e interações entre os atores sociais” (PAIVA, 2010, p. 13).

A telenovela *Império*, com sua polissemia de “falsos brilhantes” narrativos, espelha uma cultura cindida entre a oferta desenfreada de informação e a carência de compreensão no interior dela (GALENO; CASTRO; SILVA, 2003), ao contextualizar uma sociedade que produz enfrentamentos em nome da ambição. Por isso, vários aspectos se somam para justificar o interesse pela trama de Aguinaldo Silva<sup>3</sup>, que repete

---

<sup>3</sup> O autor estreou em 1984, no horário nobre da Rede Globo, numa parceria com Glória Perez em *Partido Alto*. Nos anos 90, registram-se os seus primeiros grandes sucessos de audiência em autoria individual: *Tieta* (1989), *Pedra sobre Pedra* (1992), *A Indomada* (1997), *Suave Veneno* (1999). Em 2001, temos *Porto dos Milagres*, adaptação das obras de Jorge Amado: *Mar Morto* e *A descoberta da América pelos Turcos*, seguida por *Senhora do Destino* (2004), *Duas Caras* (2007-2008) e *Fina Estampa* (2011-2012). Em seus trabalhos, observamos as estratégias de erotismo e comicidade cruzadas com a paródia, além do tratamento caricato em relação aos homossexuais: os personagens Teodoro Pereira (Paulo Betti), da recente *Império*, e o mordomo Crô (Marcelo Serrado), de *Fina Estampa* ilustram essa perspectiva. Sua teledramaturgia é permeada por abordagens que revelam o embate entre ricos corruptos e pobres honestos, cidadãos defensores da ética e das relações afetivas, delineando sociabilidades que emergem tanto nos subúrbios como nos ciclos abastados da sociedade (na novela *Império*, verificamos os laços de solidariedade que

nesse folhetim, como já fez em outros, uma aliança com o realismo fantástico. Encantos, desencantos, humores, desafetos, sentimentalismos exacerbados, encontros e desencontros permeiam os fatos insólitos mostrados no horário nobre, enveredando por uma atmosfera surreal.

Retomando a Martín-Barbero (2014), encontramos o pensamento oportuno de que a linguagem é vetor de *mediação cultural*, ao mesmo tempo em que é perpassada de signos e *prenha* de símbolos, não se prestando apenas à fria análise das suas estruturas. É essa linguagem simbólica que reaquece e contamina tudo com o excesso e o conflito de interpretações. Na sua ótica, a ficção, por meio das narrativas, *simboliza o mundo*. O sentido, portanto, depende da percepção do *todo* que se oculta em cada sujeito. Este sujeito, nas apropriações da linguagem, torna-se capaz de (re) configurar a *cultura* como algo polifônico e plural, espaço múltiplo de criação e recriação da sociedade, multifacetado em suas idiossincrasias. Desse modo, a cultura escapa aos padrões estabelecidos ao ser *reinventada* pela ficção.

Além da ideia de completude e complementação, ligadas à historicidade cultural, o autor ainda evidencia que o símbolo na *cultura do ver* é uma provocação, faz pensar, “dá o que pensar”. Seguindo a trilha dos argumentos expostos, percebemos que os símbolos do fantástico na ficção cumprem a missão de transgredir a versão oficial da realidade, que busca encontrar “explicações” para os acontecimentos sociais e seus dilemas apenas pela via da racionalidade. Os elementos irracionais, em contrapartida, destoam dessa lógica e desconstroem as epifanias do cotidiano, tornando-se presentes na obra de Aguinaldo Silva<sup>4</sup> instigando novas inteligibilidades. Em *Pedra sobre Pedra* (1992), o personagem Sérgio Cabeleira (Osmar Prado) uiva como um lobo e se sente fortemente atraído pela lua cheia. Abordar a esquizofrenia pela analogia da lua se mostrou um recurso estético que trouxe mais poesia aos dramas de exclusão vividos pelo personagem, sensibilizando o público.

---

permeiam as amizades do Comendador José Alfredo com o núcleo pobre e trabalhador da comunidade de Santa Tereza. Indícios das cumplicidades e afinidades dos personagens de níveis socioeconômicos diferentes, mas que mantêm em comum o gosto pela simplicidade na vida). Contudo, as vilãs também são grandes destaques de suas tramas: Cora, em *Império*; Perpétua, em *Tieta*; Altiva, em *A Indomada*, e Nazaré Tedesco, em *Senhora do Destino* são atemporais e mobilizam indignações coletivas com suas crueldades, tornando os produtos ficcionais hábeis na capacidade de “midiatizar a maldade humana”, ainda que sob o exagero da fantasia. São criações e artifícios da marca autoral de Aguinaldo Silva, também eficiente na ressonância de heróis e anti-heróis inesquecíveis que representam nas suas histórias facetas inerentes aos diversos grupos sociais que compõem a cultura do nosso país.

<sup>4</sup> Dados sobre as tramas do autor citados neste texto podem ser encontrados com mais detalhes nos portais [www.memoriaglobo.com](http://www.memoriaglobo.com), [globo.com](http://globo.com) e no canal dedicado ao entretenimento da emissora: [gshow.com](http://gshow.com).

A *vida e a morte* do fotógrafo sedutor Jorge Tadeu (Fábio Júnior), mostradas na mesma novela, são etapas que também merecem destaque na trama<sup>5</sup>, época em que as novelas precisavam de uma boa história, afinal não contavam com a ressonância das redes sociais e nem os efeitos tecnológicos eram sofisticados como hoje. Contudo, nem o fim da vida afetou a trajetória de sucesso da personagem, uma vez que Jorge Tadeu continuou aparecendo para as mulheres, que sucumbiam à paixão sempre que provavam uma flor exótica que brotava do seu túmulo. A estranha espécie, nascida da fértil imaginação de Aguinaldo Silva, tinha “propriedades afrodisíacas”.

A sucessão de cativantes personagens da vertente fantástica movimentou a trama. Dona Quirina (Miriam Pires), é uma senhora lúcida que, apesar dos “120 anos” de idade, surpreende pela memória prodigiosa ao saber de todos os acontecimentos de Resplendor, cidade fictícia na qual se passa *Pedra Sobre Pedra*. Cândido Alegria (Armando Bogus) é transformado em pedra no final da história, talvez numa analogia à rigidez de sua perversidade.

Todavia, nosso interesse aqui recai sobre *Império*, em que mais uma tentativa de realismo mágico pode ser verificada através da personagem Cora (vivida inicialmente por Drica Moraes<sup>6</sup>). A vilã da trama “rejuvenesce” de repente, após colocar um véu preto, surgindo em cena por meio da atriz Marjorie Estiano, que interpretou a mesma vilã na primeira fase do folhetim. Observamos que a criatividade de Aguinaldo Silva não tem medidas e resvala para as licenças poéticas similares as dos contos de fada.

De acordo com Bulhões (2009), o realismo fantástico, alma da concepção do surrealismo, recorrente nos exemplos mencionados, é uma ponte de aproximação com a realidade uma vez que promove associações com fatos críveis, embora os conecte com um mundo fascinante que pertence à fantasia e à imaginação. Existe, desse modo, um laço entre ficção, sonho e devaneio, que diz respeito às necessidades subjetivas universais e atemporais da fantasia. A subjetividade da ficção é que se transmuda no surreal, e este traduz desejos inerentes ao ser humano por evocar sensibilidades.

Entretanto, como sugere Almeida (2003), as metáforas não se reduzem ao seu papel de ampliar a compreensão dos temas; são operações de pensamento que

---

<sup>5</sup> A novela *Pedra sobre Pedra* foi reapresentada no Canal Pago Viva, da Globosat, e já foi exibida no horário vespertino do *Vale a Pena Ver de Novo* da Globo, no período de 10/04 a 11/08/1995.

<sup>6</sup> A atriz Drica Moraes precisou se afastar das gravações por licença médica e o autor preferiu manter as maldades de Cora, ainda que sob a interpretação de uma atriz mais jovem, considerando a importância da vilã para o sucesso da trama.

conduzem, por diversas associações, à percepção da realidade. À luz desse raciocínio, podemos entender que a elaboração ficcional do fantástico fornece apropriações e traços mínimos de associação com o mundo, sem os quais a viabilidade da transgressão do “ato de criar” não se efetivaria. Em outros termos, é possível entender que a fantasia da ficção não ocorre à revelia da realidade que a inspira, talvez porque, como nos lembra Edgar Morin, a espécie humana é a única que sonha “acordada”.

A partir desse horizonte teórico, verificamos que os exemplos de surrealismo em *Império* se sucedem: o sobrenatural se fez presente com o personagem Severo (Tato Gabus), ajudado por um garçom-fantasma, que o instigou a apostar no cavalo “Falso Brillante” para ficar rico. O ocultismo surgiu a partir de um xamã, que preparou uma poção mística para forjar a morte do Comendador José Alfredo, vivido pelo protagonista Alexandre Nero. O personagem Jairo (Júlio Machado), ladrão e cúmplice de Cora, que foi assassinado, “retorna” em espírito para pedir a ajuda da mãe, Jurema (Elisângela). Maltrapilho e sujo de terra, o rapaz ainda aparece em sonho deixando visível uma *trilha de bolsas femininas* (porque ele roubava esse objeto das vítimas) para que a mãe pudesse seguir as pistas e encontrar sua cova. Essa abordagem abre espaço para a mediunidade, outro tema recorrente nas criações de Aguinaldo Silva.

No intuito de discutir o contexto ficcional, adotando a telenovela *Império* como espaço de reflexão e interlocução, apresentamos neste texto considerações sobre o papel da teledramaturgia enquanto eficiente instrumento de negociação de sentidos e vetor de disseminação cultural, cujas funções narrativas atuam como *representações e mediações* (MARTÍN-BARBERO, 2004) do cotidiano social. Nesse sentido, privilegamos o aporte conceitual dos Estudos Culturais (JOHNSON, 2006) que nos ilumina para compreendermos as influências da ficção televisiva (JOST, 2007; GORDILLO, 2010) nas leituras da realidade em seus mecanismos de verossimilhança, “nos quais vivemos uma *segunda alfabetização*: aquela que nos abre múltiplas escrituras que hoje conformam o mundo audiovisual” (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 51).

### **O fascínio da teledramaturgia: perspectivas conceituais**

A telenovela é um gênero ficcional que surgiu em 1963, definido como uma narrativa de serialidade longa, exibida diariamente, possuindo de 150 a 200 capítulos e

permanecendo no ar por cerca de oito meses. A Rede Globo incorporou os modelos das emissoras pioneiras no gênero: a Tupi (1964-1980) e a Manchete (1984-1998), tornando-se a maior emissora de teledramaturgia transformando o país num celeiro de arte, criatividade e talento, reconhecido no mundo através da exportação de suas tramas folhetinescas, “orientadas pelos arquétipos e símbolos que estruturam, atualizam e dinamizam o imaginário social” (PAIVA, 2010, p. 151).

Na percepção de Lopes (2009) trata-se de um produto estético e cultural que expressa a identidade do país, por combinar, em suas clivagens temáticas o arcaico e o moderno, fundindo dispositivos narrativos anacrônicos e imaginários, “tendo sua história fortemente marcada pela dialética nacionalidade-midiatização. Configura uma narrativa e um *recurso comunicativo* que conseguem atuar nas representações culturais” (LOPES, 2009, p. 22). Considerando esses termos, o gênero pode ser pensado enquanto *matriz cultural de significação*, por representar um construto que ativa na audiência competências técnicas e culturais. Em síntese, as telenovelas geram reconhecimento, traduzem a realidade social e os próprios indivíduos (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002).

Para Johnson (2006), os Estudos Culturais apontam os eixos de subjetivação dos fenômenos, uma vez que buscam compreender as experiências socialmente localizadas e traduzidas mediante diversos dispositivos, incluindo-se os de cunho midiático, a exemplo das telenovelas. Se tratarmos esses produtos ficcionais como construções *historicamente* produzidas, abrem-se muitas possibilidades para um estudo produtivo de suas narrativas, “que se apresentam na conversação diária, nos futuros imaginados e nas projeções cotidianas de todos nós, bem como na construção –através de memórias e histórias- de identidades individuais e coletivas” (JOHNSON, 2006, p. 69).

Lopes (2004) assinala que a TV retrata a sociedade contemporânea, devido à capacidade de alimentar um *repertório cultural comum* por meio do qual as pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas as outras. Para a autora, longe de promover interpretações consensuais, mas, antes, produzir lutas pela interpretação de sentido, esse repertório compartilhado está na base das representações de uma comunidade nacional “imaginada” que a TV, através da ficção, capta, expressa e constantemente atualiza.

Com tal propósito, o poder das narrativas ficcionais consiste em traduzir as tematizações sociais através de relações afetivas, ao nível do vivido, misturando-se na experiência cotidiana e revelando-se em múltiplas facetas: subjetiva, emotiva, política, cultural, estética. Nessa perspectiva, entendemos que a fusão dos domínios do imaginário e do real pela ficção, especialmente nas telenovelas, representa uma linha de força na construção de uma sociedade *multicultural*. Nesse sentido, a verossimilhança das tramas é tecida no interior da narrativa, o que permite o fortalecimento das raízes do gênero em meio à cultura que o produz.

Corroborando essa visão, Bulhões (2009) afirma: “A ficção não é um invólucro impenetrável, uma cápsula suspensa na imaterialidade: só pode transfigurar o real por tê-lo conhecido, por isso o subverte” (BULHÕES, 2009, p. 22). Nos cenários da vida real, novas dimensões de sociabilidade são tecidas sob o signo das narrativas ficcionais, cujos personagens promovem modalidades de identificação, suscitando novos agenciamentos de sentidos, que fazem o público aceitá-los ou rejeitá-los. Quantas mulheres que veem a juventude se dissipar nos dramas cotidianos não desejariam colocar o “véu que rejuvenesce” responsável pela transformação da personagem Cora de *Império*?

No entanto, essas possíveis leituras da realidade devem ser embasadas. Gordillo (2010) salienta que para se compreender os mecanismos de influência da ficção e suas relações com a sociedade, torna-se essencial conhecer as funções que perpassam o gênero. São elas: *fabulização*, a capacidade de atrair as pessoas para outros contextos, mediante a ação de personagens, tempos e espaços (por modos de representação popular); *socializadora*, ao unir grupos sociais em torno de temáticas comuns, gerando adesões, gostos e preferências; *identitária*, ao compartilhar os significados coletivos e as mutações culturais; *disseminadora de modelos*, ao organizar situações e personagens familiares, convertendo os estereótipos em sugestões de comportamento social; *formativa*, no sentido de que alguns relatos expõem mensagens de cunho educativo.

Por isso, para Jost (2007), a ficção não representa uma mentira, mas traduz um olhar específico sobre a realidade. Ou seja: o real preexiste ao mundo inventado pelo escritor-dramaturgo e nada impede que ele se aproprie da realidade cotidiana para contar fatos imaginados. Em toda história verdadeira há elementos de ficção, que se unem para garantir verossimilhança ao que é narrado. “O jogo das tramas ficcionais é

demasiado *astucioso* para ser apenas informação ou entretenimento” (JOST, 2007, p. 114).

A propósito da intenção de verossimilhança, Bulhões (2009) lembra que o artifício diz respeito à intenção de promover uma impressão de realidade. Trata-se de um artifício antigo, que remonta à *Poética* de Aristóteles (384-322 a. C.), considerado o texto inaugural da literatura do Ocidente. A *mimeses*, termo grego para a condição de “imitação do real”, gerou a noção de “representação” como a conhecemos hoje. Logo, com a liberdade da criação, o verossímil não está associado ao que ocorreu ou ao que existe, mas *ao que poderia existir*.

Para além da verossimilhança, Lopes (2009) defende que as telenovelas repercutem expectativas e fomentam uma cultura de ecos, porque tão importante quanto o ritual diário de assistir aos capítulos é a informação e os comentários que atingem a todos do espaço social, mesmo àqueles que só de vez em quando as assistem. As pessoas, independentemente de classe social, sexo, idade ou região participam da circulação dos sentidos das tramas, em inúmeros circuitos onde estes são reelaborados e ressemantizados. Como muitos estudos<sup>7</sup> evidenciam, as telenovelas começam a ser comentadas durante a sua assistência. Há também um poderoso núcleo de *merchandising comercial e social*<sup>8</sup> de cosméticos, carros, lojas, bancos e até campanhas públicas que repercutem, não só por abordagens oportunas à coletividade, mas porque despertam seu interesse, seduzindo-a para o consumo. Por essas razões, a autora enfatiza que “o Brasil se vê nas telenovelas”, e estas são consideradas ricos espaços de problematização social.

---

<sup>7</sup> As características da telenovela, enquanto gênero ficcional de relevância, popularidade e repercussão, podem ser conhecidas através das instigantes pesquisas de Lopes (2009), e também dos significativos trabalhos de Ortiz, Borelli e Ramos Ortiz (1989), Campedelli (1985) e Fernandes (1994). Tais estudos se debruçam sobre as vinculações dessa problemática com outros campos de análise, a exemplo da Sociologia e Antropologia Cultural. A ficção também faz parte das pesquisas de Mousinho (2012), destacando-se o título *A sombra que me move: ensaios sobre ficção e produção de sentido*.

<sup>8</sup> A perspectiva comercial implica a divulgação de marcas nas novelas, sobretudo nas do horário nobre da Rede Globo. O *merchandising social* pode ser definido como um recurso comunicativo que consiste na veiculação de mensagens socioeducativas explícitas, com conteúdos ficcionais ou reais, e propósitos de despertar a atenção dos telespectadores. A partir da década de 1990, a Rede Globo sistematizou e institucionalizou o seu uso, tornando-se uma marca da ficção nacional seguida pelas emissoras concorrentes, que hoje também vendem os espaços de suas tramas (LOPES, 2009). Exemplo típico dessa categoria foi *Laços de Família* (2000), na qual se propagava a necessidade de campanhas de doação de medula óssea, inspiradas na personagem *Camila* (vivida pela atriz Carolina Dickman) que sofria de leucemia. Até hoje, a trilha que remetia à personagem é icônica, sobretudo por embalar a cena do dramático corte dos seus cabelos, no início do tratamento. Um registro emblemático da teledramaturgia que emocionou o país por retratar a angústia dos pacientes de câncer.

## **Possíveis leituras da ficção televisiva: trilha metodológica para a percepção de sentidos**

As narrativas da ficção se entrecruzam e constituem material de análise que nos permite verificar as intencionalidades que se escondem nas enunciações discursivas. Essas, por sua vez, engendram novas matrizes de sociabilidade no cotidiano coletivo. As enunciações configuram os modos de dizer particulares de cada personagem, suas estratégias de comunicação, considerando as matrizes linguísticas que os caracterizam em virtude dos núcleos de cena que representam. Dessa forma, os processos enunciativos representam diferentes “modos de dizer” perpassados por diversas intencionalidades. Nos diálogos empreendidos nas tramas, não há somente busca por um eco ou uma mera ressonância, mas uma resposta, um efeito, uma determinada reação do público, em razão dos símbolos mobilizados pela linguagem. “A textura dialógica se encontra na constituição da subjetividade: o eu só se torna real na reciprocidade da interlocução, canal de mediação simbólica” (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 33).

São, portanto, as enunciações que dão vida aos diálogos e compartilham os sentidos, estabelecendo com o público os elos desejáveis entre produção/recepção de mensagens, permitindo que determinados “vícios” de linguagem, gírias e bordões sejam reproduzidos no espaço social. Em *Império*, o personagem do Comendador José Alfredo costuma mesclar em suas falas termos da língua portuguesa (fortemente permeadas por um sotaque nordestino) e da língua inglesa, o que pode representar a transição de uma cultura “coloquial” para o desejo de uma possível “cultura letrada”, alcançada pelas vias do empoderamento econômico e da ascensão social. Nessa perspectiva, as enunciações aproximam o receptor das tematizações das obras ficcionais.

Motta (2007) demonstra que as enunciações da ficção podem ser “lidas e/ou desveladas” através do método de Análise de Narrativas, técnica que considera as histórias contadas e absorve, nas suas interpretações, as práticas culturais, atentando para os sentidos que as envolvem. É apropriada para os textos ficcionais, devido aos contextos pragmáticos que incorporam e ao aspecto sequencial a que obedecem. Assim, a narração é um recurso comunicativo cujos entremeios revelam uma estratégia textual

que sempre se desdobra, produzindo códigos, articulações sintáticas e pragmáticas. Trata-se, nesse sentido, de uma construção de sequências encadeadas, coerentemente pensadas para comunicar algo comum aos receptores.

Portanto, como enfatiza Motter (2004), são várias as apropriações temáticas que as telenovelas realizam sobre a realidade social. As narrativas também fazem referências a tramas já conhecidas pelo público, recriando personagens de outros enredos, configurando os “empréstimos” discursivos. Daí a necessidade de compreensão dos sentidos que essas narrativas instigam a fim de identificar esses mecanismos. Na produção ficcional, as narrativas possuem um eixo de articulação de histórias, em suas nuances secundárias ou essenciais, que formatam um novo texto composto por integrações, interpenetrações de fatos e encaixes sucessivos realizados entre atores, enredo e imagens.

Sodré (2009) argumenta que da TV “parte influência emocional e sensorial, onde identidades pessoais, comportamentos e juízos passam pelo crivo público” (SODRÉ, 2009, p. 44). Essa influência é a alma do processo de midiaticização, pois instiga identificações e pertencimentos. Dessa maneira, inicia-se um processo de autoconstrução de subjetividades que ressignificam as mediações ficcionais.

Defendendo essa ideia, Borelli, Figueiredo e Gomes (2009) defendem que as novelas se propõem a atingir, a um só tempo, coração, olhos e ouvidos. A contraposição entre o bem e o mal, ricos e pobres, justos e injustos sensibiliza o público e cativa a sua atenção. Talvez por isso, o rejuvenescimento da personagem Cora, em *Império*, foi “legitimado” com naturalidade, ao invés de provocar a rejeição da audiência.

Também são frequentes “doações” de fatos das novelas para o mundo real, como personagens que servem à publicidade, acessórios que migram da tela para o grande público, linguagens e músicas que capturam o gosto da audiência. Na visão de Sodré (2009), está em jogo uma nova fase da TV enquanto dispositivo semiótico de *contato*, para além de uma configuração perceptiva e afetiva do público, em que as capacidades de codificar e decodificar predominam sobre os conteúdos exibidos.

Ou seja, o público tem sua atenção despertada pelas mensagens da ficção, construindo novos raciocínios e impressões a partir das narrativas. Para Mousinho (2012), “a narrativa não se exaure, conserva-se com poder de coesão, traz possibilidades de desdobramentos futuros” (MOUSINHO, 2012, p. 161). Num posicionamento similar,

Fechine e Figueiroa (2009) afirmam que os personagens “operam estratégias de reconhecimento coletivo que, a partir da reiteração dos elementos narrativos, acabam por proporcionar ao espectador um sentido de verdade e similaridade ao que vê” (FECHINE; FIGUEIROA, 2009, p. 367).

Partindo da premissa de que qualquer *trilha metodológica* não significa receita pronta e imutável, mas percurso aberto às possibilidades - e percalços - da investigação, postos pelo objeto, este texto não pretende indicar uma rota; apenas pistas para a observação de produtos ficcionais. De posse das perspectivas conceituais apropriadas, alguns eixos de análises<sup>9</sup> emergem aqui como sugestões:

- 1- Identificar o *tema central* das telenovelas e os seus *personagens* situando-os nos núcleos dramáticos (contextos que representam determinados estratos sociais, indivíduos e estereótipos);
- 2- Localizar e descrever os capítulos vinculados à temática de observação para registrar os diálogos que compõem a noção de *acontecimento narrativo* (o que foi dito e como foi dito);
- 3- Observar as *ambiências* das tramas (cenários, objetos, figurinos, situações espaço-temporais), uma vez que essas são pensadas para produzir determinadas ações narrativas e alcançar efeitos específicos na audiência.

Assim, as hipóteses de análise narrativa podem derivar dos seguintes pressupostos, conforme mencionam Lopes, Borelli e Resende (2002):

- 1- A telenovela é um produto ficcional híbrido;
- 2- A telenovela possui uma matriz narrativa popular e ativadora de competências culturais;
- 3- Existe um pacto de recepção entre o produto ficcional e a audiência: as construções de leitura são planejadas intencionalmente;
- 4- O repertório compartilhado que a telenovela inspira não significa consenso de sentido, mas liberdade de interpretação. Essa possibilidade desconstrói o discurso da “manipulação” da mídia;

---

<sup>9</sup> Fragmentos específicos da narrativa de *Império* não são mostrados, porque ultrapassam a finalidade a que nos propomos neste texto, que é expor aspectos conceituais constitutivos das narrativas e suas funções de representação social.

- 5- A telenovela cumpre funções de *agenda setting*: temas são gerados a partir da ficção, inspirando novas leituras da realidade e alimentando outros veículos de comunicação (revistas, jornais, sites, blogs) (LOPES, BORELLI, RESENDE, 2002, p. 36-37).

### **Considerações finais**

No jogo de mostrar e ocultar, sugerir e seduzir, as imagens e narrativas da ficção são mediações culturais que, de acordo com as proposições de Martín-Barbero (2004), reinventam os lugares particulares de onde é possível pensar as interações *ativas* entre sociedade, espaços da produção e da recepção. Ou seja, *os modos de ver e de dizer* são abertos a negociações decorrentes da própria trama cultural na qual os sujeitos sociais se encontram imersos. Portanto, o espaço multifacetado da ficção não permite interpretações unívocas, e, por essa via, nosso esforço foi instigar percepções, propor outros olhares de interação com os produtos ficcionais.

Falar de mediação, no sentido aqui colocado, implica considerar diferentes processos de compreensão que ocorrem nas observações de uma trama ficcional, despertando a atenção para os modos de inteligibilidade que essa sugere, analisando suas estratégias de comunicabilidade narrativa. Por isso, em sintonia com o pensamento do autor supracitado, temos que estudar não o que fazem os meios com as pessoas, mas o que fazem as pessoas com elas mesmas, o que fazem com os meios, quais são suas leituras. Logo, cada enredo da ficção guarda uma espécie de “*manual de uso*”, que é socialmente reconhecido e aceito legitimamente pelos telespectadores a partir de uma intensa dinâmica de negociação de sentidos indicados pela TV e seus produtos.

Assim, a cumplicidade das tramas com os consumidores de suas ideias permite aos textos e roteiros a popularização das expectativas sociais. Como decorrência, a teledramaturgia se mescla com o real e as fronteiras do imaginário se fundem com os desejos cotidianos da sociedade.

Consideradas por muito tempo um gênero massivo feminino, as novelas contemporâneas seduzem ao mostrarem trajetórias complexas de anti-heróis, caso do protagonista de *Império*, cujo comportamento afetivo nos conduz a pensar em outras versões das relações sociais e familiares. Em virtude de ser um produto voltado para a

comercialização de bens simbólicos, o formato narrativo não pode desconsiderar as mudanças ocorridas com o público masculino ao longo das décadas. Hoje, os personagens escolhidos como protagonistas, em substituição às heroínas dos primeiros folhetins televisivos, traduzem novos modelos de personalidade, mostram-se ambivalentes, sensíveis, afetivos e participativos em sintonia aos atuais parâmetros dos arranjos familiares. São protagonistas que fogem aos estereótipos do “machão sem alma e sentimentos”, embora exponham tanto vilanias quanto fragilidades, mesclando nessas dualidades os arquétipos “do bem e do mal”, como dita a velha fórmula dos dramas ficcionais.

Os recursos surreais, por sua vez, revelam mecanismos de intertextualidade, analogias e paródia, percebidos quando um texto depende de outros para adquirir validade e existência. Em outras palavras, as paródias assimilam procedimentos narrativos comuns a outros textos, que são facilmente identificáveis como ocorre nas produções anteriores de Aguinaldo Silva. *Império*, nesse sentido, revela marcas de distinção autoral e de similaridade temática, quando o ato criador é associado a estilos próprios<sup>10</sup>. No rastro desse raciocínio, é possível pensar que quanto mais se conhece as práticas de produção e apropriação das telenovelas, maiores condições existem para estabelecer as hipóteses interpretativas sobre as escolhas narrativas e textuais operadas pelos autores das tramas, devido às marcas autorais de cada um (a).

Por fim, percebendo a teledramaturgia a partir de uma lógica multifocal, produzida na interlocução com o cotidiano, torna-se possível identificar não apenas os estilos textuais das tramas, como também as maneiras de (des)construção das sociabilidades, das discursividades, das paródias e estereótipos, dos dramas amorosos e familiares, que dia após dia atraem e enredam a audiência, mantendo-a na expectativa prazerosa dos próximos capítulos. Afinal, tudo isso parece contribuir com a magia da ficção.

---

<sup>10</sup> O autor Manoel Carlos, por exemplo, tem um estilo particular e recorrente, preferindo tecer tramas que falam de problemas e angústias familiares, comuns ao cotidiano de muitos brasileiros. Nas suas histórias, sempre há referências ao bairro Leblon, do Rio de Janeiro, como ambientação dos personagens e enredos; e o nome *Helena* para identificar a personagem central de todas as suas tramas (SOUZA; OROFINO; RIGHINI, 2009).

## Referências

ALMEIDA, Maria da Conceição de. Por uma ciência que sonha. In: GALENO, Alex; CASTRO, Gustavo de; SILVA, Josimey Costa da (Orgs). **Complexidade à flor da pele: Ensaios sobre ciência, cultura e comunicação**. São Paulo: Cortez, 2003.

BORELLI, Silvia Helena; FIGUEIREDO, Ana Maria Camargo; GOMES, Márcia. Narrativas da juventude e do feminino. IN: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (org). **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009.

BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais**. São Paulo: Ática, 2009.

FECHINE, Yvana; FIGUEROA, Alexandre. Produção ficcional brasileira no ambiente de convergência: experiências sinalizadoras a partir do Núcleo Guel Arraes. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (Org). **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009.

GALENO, Alex; CASTRO, Gustavo de; SILVA, Josimey Costa da (Orgs). **Complexidade à flor da pele: Ensaios sobre ciência, cultura e comunicação**. São Paulo: Cortez, 2003.

GORDILLO, Inmaculada. **Manual de narrativa televisiva**. Madrid: Editorial Sintesis, 2010.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: JOHNSON, Richard; ESCOSTEGUY, Ana Carolina; SCHULMAN (Orgs). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

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

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Para uma revisão das identidades coletivas em tempos de globalização. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. (Org). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

\_\_\_\_\_. **Telenovela como recurso comunicativo**. Revista Matrizes. Ano 3- Nº 1- São Paulo: ECA/USP/PAULUS, Agosto/Dezembro, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

\_\_\_\_\_. **A comunicação na educação**. São Paulo: Contexto, 2014.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Marcia (Orgs). **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. IN: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (Org). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004.

MOUSINHO, Luiz Antonio. **A sombra que me move: ensaios sobre ficção e produção de sentido (cinema, literatura, TV)**. João Pessoa: Ideia, 2012.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. **Dionísio na idade mídia: estética e sociedade na ficção televisiva seriada**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2010.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis: Vozes, 2009.

SOUZA, Maria Carmem Jacob; OROFINO, Isabel; RIGHINI, Rafael Roso. Criadores na dramatização da juventude, do feminino e da pobreza. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (Org). **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009.