

**Rosa Maria Bueno Fischer**

**O MITO NA SALA DE JANTAR**  
leitura interpretativa do discurso infanto-juvenil sobre televisão

Segunda Edição, 1993

**Editora Movimento**

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – TV, MITO E CULTURA	15
CAPÍTULO II – ABORDAGENS DO MITO	25
II.1 – A NARRATIVA DOS COMEÇOS	25
II.2 – MITO COMO FALA IDEOLÓGICA	27
II.3 – A SUPERAÇÃO DA EXPERIÊNCIA FINITA	29
CAPÍTULO III – A ESPECIFICIDADE DO MITO NA TV	34
CAPÍTULO IV – ANÁLISE INTERPRETATIVA DOS DISCURSOS	42
IV.1 – O DISCURSO SOBRE AS NARRATIVAS	44
IV.1.1 TELENOVELAS: as razões da escolha	44
IV.1.2 FILMES: o gosto pelo terror e pela aventura	53
IV. 1.3 DESENHOS ANIMADOS: onde nada é impossível	59
IV. 1.4 SHOWS: o divertimento da futilidade aparente	65
IV.2 – AS PRINCIPAIS TEMÁTICAS DISCUTIDAS PELOS ENTREVISTADOS	69
IV.2.1 – Real versus imaginário	69
IV.2.2 – A realidade dos adolescentes	73
IV.2.3 – O desejo de ver a si mesmo	76
CONCLUSÃO	81
ANEXO I – MÉTODO E TÉCNICA DAS ENTREVISTAS / A FALA DOS ENTREVISTADOS	92
ANEXO II – DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS PROGRAMAS PREFERIDOS PELOS ENTREVISTADOS	103
BIBLIOGRAFIA	130

## INTRODUÇÃO

"Que eu gostaria de ver na TV? Eu. A gente mesmo". "Eu sei. Eles poderiam colocar dinheiro e jogar pela televisão, pra gente pegar", "TV ensina sim, marido pega a mulher com outro cara dentro de casa". "Violência é o que a gente mais vê na televisão. No jornal é o que mais tem. Uma cena que eu acho que foi no mês de agosto, do assassinato de um jornalista na Guerra da Nicarágua. Isso não devia aparecer na televisão. É violento demais. Minha mãe, por exemplo, chorou pra caramba, achou aquilo um absurdo. Ela não queria acreditar no que ela tava vendo. Uma pessoa ser matada a sangue frio". "Violência na TV eu acho ótimo. Violência de homem matando homem. Destruindo". "Filmes eróticos eu gosto muito. Tem bem tarde na TV, mas tem". "Na novela a gente vê a vida do outro lado, entende? Por exemplo, o problema dos atores, a forma que eles reagem fazendo o papel. A gente interpreta como eles, sente igual a eles". "Tinha que ter mais filmes de terror. Terror é legal".

A motivação imediata para a realização deste trabalho nasceu de um conjunto de depoimentos como esses. Fazíamos uma pesquisa de audiência junto ao público infanto-juvenil, para a TV Educativa do Rio de Janeiro, em dezembro de 1979. Já no primeiro contato com as crianças, percebemos a qualidade e a profundidade dos relatos. Antes mesmo da conclusão dos trabalhos, víamos que os depoimentos ultrapassavam a finalidade das entrevistas: quando a equipe saiu a campo, desejava conhecer as preferências, críticas e sugestões de crianças e adolescentes, representativos das camadas populares da cidade do Rio de Janeiro, sobre televisão, com o objetivo de oferecer material para o planejamento anual da emissora.

Eles falam sobre televisão com a intimidade de quem trata de seus brinquedos, seu quarto, sua casa, seus segredos, sua vida mais prosaica e cotidiana. Pessoalmente, encontrávamos ali material prático riquíssimo, para uma investigação teórica mais ampla, que já havíamos de certa forma iniciado há algum tempo, no exercício do magistério superior. Na época - 1975-1976 – estudávamos,...

p. 9

\*\*\*\*\*

...com alunos de Curso de Letras, a linguagem e a estrutura de narrativas dos diferentes meios de comunicação de massa: programas de rádio, de TV, histórias em quadrinhos, música popular, cartazes de propaganda, fotonovelas, comerciais em geral. Embora tivéssemos assumido, inicialmente, um posicionamento de ataque e crítica aos produtos veiculados através desses meios, também observávamos nos alunos e em nós mesmos a atração, o interesse e o gosto, particularmente por televisão.

Desde criança, as narrativas de ficção tinham para nós um significado especial na busca do conhecimento, na viagem a mundos tão distantes que falam tão perto ao ser humano que está dentro de nós mesmos, na intimidade mais escondida de nosso ser. Contos de fadas e romances de aventuras povoaram nossa imaginação e fantasia, durante muitos anos. E foi com emoção e surpresa que, aos dez anos de idade, pela primeira vez assistimos a um programa de televisão. Na sala-de-estar da casa de uma família vizinha, o primeiro programa que vimos foram belíssimas encenações de contos de fadas, apresentado por Shirley Temple, que conversava com o público nos intervalos de fantásticas histórias como a de Rapunzel.

Não seria de estranhar que, mais tarde, fôssemos continuar os estudos numa Faculdade de Letras, com dedicação especial aos cursos de Literatura. Exercendo o magistério, nosso interesse se estendeu das obras clássicas literárias para os objetivos da cultura de massa, que emocionavam, ao mesmo tempo, milhões de espectadores, leitores e ouvintes. Exercíamos a crítica, sim, nos moldes então vigentes, fazendo valer nossas análises através de autores como Max Horkheimer e Theodor Adorno, da Escola de Frankfurt e tantos outros estudiosos europeus e brasileiros, preocupados com os efeitos da ação dos objetos da indústria cultural: o apassivamento das pessoas, seu empobrecimento cultural, a manipulação ideológica dos grupos sociais, o nivelamento das mensagens pelo mais baixo degrau, fatos que até hoje é possível verificar.

No entanto, ao mesmo tempo em que se fazia uma análise crítica, podia-se observar como as pessoas, no caso, os alunos do Curso de Letras, se identificavam com atores, personagens e principalmente com as histórias e fatos narrados. Na TV, encontravam a emoção, a expressão de sentimentos profundos como o amor, a saudade, a alegria, a inveja, a esperança, a raiva, o terror. Através de uma análise mais profunda, detectava-se

também como, mobilizadas subjetivamente, essas pessoas recebiam muitas vezes mensagens bem claras e objetivas, a elas dirigidas intencionalmente pelo emissor. Não só as recebiam, como aderiam a elas, quase sempre inconscientemente. Tínhamos, assim, um exemplo da ação da TV como formadora da opinião pública, segundo os interesses dominantes na sociedade.

Voltamos ao estudo de narrativas televisivas durante o Curso de Mestrado, quando, num trabalho para a disciplina de Antropologia, ensaiamos uma investigação sobre os mitos primitivos e modernos presentes numa telenovela. Nessa trajetória, começava a delinear-se uma hipótese sobre a TV, que só mais tarde, por ocasião deste trabalho, iríamos formular: a de que tanto o próprio meio como as mensagens por ele veiculadas atingiriam...

p. 10

\*\*\*

...prioritariamente a subjetividade das pessoas, mais do que sua capacidade objetiva de compreender o real, pela presença neles do mito. A TV permitiria a vivência eletrônica do mito, ou seja, o encontro das pessoas com narrativas que tratam de questões muito profundas, como as relacionadas com a origem do homem, sua angústia diante da vida e da morte.

Em nosso trabalho na TV Educativa, quando coordenamos a equipe que foi pesquisar a relação entre TV e espectador, tínhamos uma tarefa objetiva: fazer uma pesquisa entre crianças e adolescentes, sobre suas críticas, sugestões, preferências e expectativas diante da programação dos diferentes canais de TV a que tinham acesso. Para a emissora, os dados tinham uma finalidade muito clara - a que efetivamente serviram - qual seja, a de avaliar a programação em curso e redefinir as linhas de ação para o ano seguinte, na área infanto-juvenil.

No entanto, o material coletado - talvez em virtude do método de entrevistas livres - superou as expectativas. Fornecia informações mais amplas, quantitativa e qualitativamente, e por isso merecedoras de uma investigação maior e mais profunda. Seria possível, com aqueles dados, verificar a hipótese da presença do mito na TV: as 450 crianças e os adolescentes, no decorrer de todas as entrevistas, manifestaram encontrar nela mais do que um simples entretenimento. Ela lhes servia também como um meio de projeção e identificação de sentimentos e desejos. Nela, esse público mostrou encontrar narrativas tão mitológicas como as que permeiam a vida de povos primitivos. E o próprio discurso sobre a TV mostrou-se carregado de conteúdos míticos.

Ao mesmo tempo que conhecem tudo sobre a programação das emissoras, sendo capazes até de sugerir um mapa de veiculação de tipos de programas, pensando em diferentes públicos e horários, essas crianças e esses adolescentes selecionam, como preferidas, aquelas narrativas que mais tocam sua sensibilidade. O encontro e o desencontro amoroso, o mito do amor como entrega total, a eterna esperança da *mulher dos sonhos* ou do *príncipe encantado*, por exemplo, motivam a assistência permanente desse público a quase todas as telenovelas. Monstros, situações-limite entre vida e morte, pessoas excepcionais -- super-homens da bondade ou da maldade --, levam os menores a ficarem inclusive durante longos horários pela madrugada, assistindo a filmes teoricamente proibidos para sua idade. Ali encontram emoção, tragédia, motivo para medo, apreensão e até terror. Tal qual o homem das sociedades primitivas, com seus ritos, tabus e práticas mágicas, o homem de hoje encontra na televisão a narrativa de histórias que tratam dos começos da humanidade, que permitem a exorcização de seus medos em relação à anormalidade, ao desconhecimento do futuro, etc.

Os dados colhidos, portanto, nos serviram para reforçar e ao mesmo tempo redefinir, com mais clareza, aquela hipótese que vínhamos tecendo, a princípio intuitiva e informalmente. Fazia-se necessário estudá-los e analisá-los. Do ponto de vista metodológico, não houve, assim, necessidade de proceder inicialmente a uma investigação empírica, uma vez que decidimos empreender este trabalho a partir do momento em que já tínhamos os dados. Dada a riqueza das entrevistas, julgamos que o material poderia ser utilizado no sentido...

p. 11

\*\*\*

...dessa análise interpretativa, com a finalidade de estudar a hipótese da presença do mito na televisão e, ao mesmo tempo, acentuar a complexidade da participação do receptor, diante das mensagens televisivas.

Desta forma, podemos assim definir os dois principais objetivos desta dissertação: em primeiro lugar, identificar e analisar a presença do mito na TV, utilizando o depoimento de crianças e adolescentes; em

segundo, mostrar a relevância da operação do telespectador diante das informações que recebe, já que as entrevistas nos permitiram observar como o receptor não é meramente uma caixa depositária de mensagens, e sim, alguém que reprocessa, conforme sua experiência de vida, aquilo que recebe.

Mito, Cultura, Educação e TV são os assuntos com os quais trabalhamos, nesta dissertação. Para o estudo da relação entre mito e cultura, nos valem, em primeiro lugar, de Edgar Morin, pelo papel fundamental que confere ao mito na vida das sociedades. Já Leszek Kolakowski amplia o conhecimento dessa relação, revelando como toda a produção material e simbólica, com finalidades práticas de sobrevivência da sociedade, está intimamente relacionada com a produção, numa ordem mitológica, de perguntas que permanentemente questionam o mundo objetivo que imaginamos controlar. Não só as narrativas míticas em si pertenceriam a esta vertente da cultura, mas igualmente nossas concepções de Amor, Verdade, Razão e Tempo.

Se Kolakowski vê o mito na atualidade e como uma constante da cultura, Jean Cazeneuve estuda-o enquanto presença na televisão em geral: para ele, o meio em si e as diferentes formas de sua utilização em países da Europa, Estados Unidos e América Latina revelam como a televisão é um instrumento eficaz de comunicação de narrativas portadoras de conteúdos mitológicos. E que suas próprias características - como meio eletrônico de veiculação de mensagens a longa distância e com extrema rapidez - reforçam a presença, nela, de elementos míticos. Girar o botão e, instantaneamente, receber imagens do outro lado do mundo, ou mesmo histórias fantásticas imaginárias - esse fato por si faz a TV parecer um instrumento mágico.

Umberto Eco, preocupado com os radicalismos das críticas à TV e da cultura de massa, oferece alternativas para o entendimento do fenômeno, propondo métodos de estudo e análise da TV, seus produtos, sua relação com o público. Para Eco, o polo da recepção é fundamental: conhecendo o espectador, o que ele recebeu das mensagens, pode-se com mais segurança questionar o ponto de vista do emissor e a própria função social da TV.

A proposta de Umberto Eco é essencialmente pedagógica, da mesma forma que a de Artur da Távola, quando este afirma que existe uma *videoteratura* e que é preciso estudar as narrativas televisivas tanto quanto as literárias. Finalmente, Lewis Mumford, com uma visão ampla, filosófica, sobre o significado da temática nas civilizações, oferece uma análise segundo a qual é preciso que o homem se faça mais ativo diante da máquina, para ser capaz de superá-la, criativamente.

As visões teóricas citadas - que orientarão nosso trabalho em todas as etapas - são complementares, e não apresentam divergência de perspectivas, no que respeita às ideias fundamentais defendidas pelos autores. Basicamente,...

p. 12

\*\*\*

...elas apontam para a importância do mito na cultura e para a necessidade de o homem, como criador e consumidor dos objetos culturais, tornar-se sempre mais um recriador daquilo que recebe.

Esta dissertação, portanto, respalda-se na relação entre dados empíricos — colhidos na situação prática de planejamento da programação de uma emissora de TV — e as referências teóricas a que já aludimos. O método se funda em uma interpretação dos discursos de crianças e adolescentes sobre televisão, à luz das teorias anteriormente citadas, a partir da hipótese que vínhamos construindo ao longo de uma série de experiências na área da educação e da comunicação. Há uma oscilação permanente entre o tratamento teórico dos temas e as informações colhidas nas entrevistas. Com Leszek Kolakowski, por exemplo, compreendemos a forte adesão dos espectadores às telenovelas, no estudo que o autor faz sobre a mitologia do amor; mas são os discursos dos entrevistados que corporificam essa interpretação, enriquecendo-a e valorizando-a.

No Primeiro Capítulo, faz-se a relação entre Mito, TV e Cultura, a partir da descrição de uma cena familiar, em que a televisão aparece como personagem importante. Discutimos a presença do mito na cultura em geral, nas sociedades industrializadas, localizando a TV, hoje, como fonte de veiculação e criação de mitos arcaicos e modernos. É nesse capítulo também que apresentamos uma visão geral das orientações dos estudos já feitos sobre televisão, destacando a importância daqueles sobre a ligação entre TV e mito.

Para melhor compreender a presença do mito em narrativas televisivas, buscamos, no Segundo Capítulo, o conhecimento de algumas abordagens desse tema, feitas nas áreas da Antropologia, Semiologia e Filosofia. Em todos esses campos do conhecimento, o mito é entendido como produção simbólica, embora cada um

ressalte nele funções diferentes. A Filosofia, por exemplo, buscaria a compreensão mais ampla do mito, situando-o como a nomeação do não-contingente e como condição de sobrevivência da própria cultura.

Complementando essas duas visões mais gerais, o Terceiro Capítulo desce à especificidade do mito na TV, com a apresentação das ideias de Jean Cazeneuve, principalmente, que relaciona a vivência do mito na sociedade moderna — pela televisão — com a experiência mítica dos povos primitivos, através de seus rituais, tabus e práticas mágicas.

No Quarto Capítulo — o cerne deste trabalho —, fazemos a leitura interpretativa dos discursos das crianças e adolescentes sobre suas preferências, críticas e expectativas em relação ao que lhes é mostrado pela TV. Consideram-se aí, também, as reflexões feitas a propósito dos programas, durante as entrevistas, e que abordam temas como verdade e mentira, realidade e ficção, bem e mal, repressão aos jovens, sonhos e desejos dos adolescentes. Essa análise é respaldada basicamente em Kolakowski, que nos permitiu fazer entender as múltiplas formas da presença do mito no cotidiano das pessoas.

Na Conclusão, propõe-se uma ação pedagógica para o uso criativo da televisão pelo telespectador, tanto na escola, como na família, sugerindo-se uma participação também das emissoras de TV, particularmente as educativas, na formação do receptor.

**p. 13**

\*\*\*\*

Nossos agradecimentos aos entrevistados, que tão receptivamente conosco dialogaram; à professora Zilah Xavier do Almeida, orientadora, pela paciência, incentivo constante e pelo carinho com que sempre nos atendeu; e ao Jefferson, pela obstinada dedicação. Ao Luís, Glória, Lilian, Fábio, Valéria, Helaine, Helena, Humberto, Eillin e Lu, um abraço amigo. E aos pais e irmãos, um agradecimento muito especial.

**p. 14**

\*\*\*

## TV, MITO E CULTURA

A sala do apartamento de dois quartos de repente silencia. Os comerciais já fizeram seu apelo, e os corações se preparam para mais 45 minutos de emoção. No sofá e nas cadeiras acomodam-se a mãe, o filho de cinco anos, a jovem de treze, o garoto de onze e a doméstica de trinta e cinco. Pelo chão, a menor de um ano e meio ora senta, ora engatinha. Transitando pela sala, o pai se divide entre o jornal e o café, mas não deixa de estar junto com a família. Eles estão prontos para assistir a mais um capítulo da *Novela das Oito*,<sup>1</sup> pela televisão. O silêncio nunca é completo: há movimentos, sorrisos, comentários, irritações, e é possível encontrar lágrimas no rosto da jovem ou da doméstica.

A família diante da TV, emocionada, pode ser esta, de classe média típica, pai, mãe, filhos e empregada num apartamento de grande cidade, como pode ser outra, apertada num barranco de favela, em que se juntam também avós e vizinhos; ou outra, regamente instalada em uma cobertura à beira-mar; ou outra ainda, misturada a mais outras tantas famílias, amigos e vizinhanças, em praça pública, no interior mais recôndito do sertão nordestino do Brasil. O fato é que em nossa época cria-se e desenvolve-se um novo padrão de comportamento – o hábito de cotidianamente reunir-se diante da TV. Que poder ou que fascínio pessoas e grupos tão diferentes encontram nessa mesma fonte? Segundo dados de pesquisa, fornecidos diariamente à emissora que veicula a telenovela, são aproximadamente 60 milhões de pessoas a assistir a cada capítulo da história, em todo o Brasil. As famílias estão reunidas, após um dia de trabalho, e a novela vem, justamente, mobilizá-las pela emoção, pela vivência — mesmo que por procuração — dos dramas às vezes mais distantes de sua realidade cotidiana externa, mas quase sempre muito próximos da escondida realidade interna de cada um dos seus membros.

Quais as questões já colocadas sobre esse fato cultural — a veiculação de narrativas pela televisão, atingindo públicos tão amplos e tão diferenciados?...

p. 15

\*\*\*

...Em primeiro lugar, a TV é uma invenção cujo uso pode considerar-se recente, uma vez que existe há menos de cinquenta anos. Mas sobre ela há afirmações já clássicas. Se alguns a veem positivamente, como é o caso do contestado papa da comunicação, Marshall MacLuhan, que a responsabiliza por transformar o mundo numa *aldeia global*, são inúmeras as acusações que o meio recebe, por seu uso em si e pelas mensagens que veicula. Em geral, os estudos não se restringem à TV, mas ao conjunto dos meios da indústria cultural, que abrange toda a produção em série de mensagens culturais, filmes, histórias em quadrinhos, livros, programas de rádio, programas de TV, discos de histórias e de música. No entanto, é à TV, mais do que aos outros meios, que se atribuem os efeitos efetivamente nocivos sobre o receptor.

O incentivo à violência é o fator mais destacado. O sociólogo francês André Gluksmann chegou a elaborar um relatório a respeito das pesquisas e obras mais significativas já publicadas, sobre os efeitos das cenas de violência no cinema e na televisão, na Europa e nos Estados Unidos, nas décadas de 50 e 60.<sup>2</sup> A tese principal desses estudos é de que a TV produz e provoca a violência; mas os próprios dados citados mostram que a afirmação é contestável, tanto que, nos dias atuais, pelo menos três outras teses, sobre o mesmo tema, foram levantadas: a catarse via TV, a possibilidade de acalmar a agressividade e a pré-existência de impulsos violentos no espectador. A pesquisa, relatada em anexo, também traz dados a respeito, que sugeririam outra tese: a distinção entre violência real e violência fictícia, muito bem percebida pelo público infanto-juvenil.

Outro ataque à televisão, assumido enfaticamente pela psicóloga americana Mary Winn<sup>3</sup>, é o do efeito de apassivamento do telespectador, particularmente da criança. A pesquisadora chama a TV *de droga*, comparando-a a narcóticos e alucinógenos. A tese do apassivamento se relaciona com a provocação do sono, da inatividade motora e mental, do afastamento de outras formas de informação e lazer, como jogos e leitura de livros. Em alguns casos, essa tese é associada a estudos sobre os efeitos das imagens em si, como os de Coéhn-Seat, que atribui, menos às mensagens do que ao próprio meio técnico de comunicação, esse efeito narcotizante. Também ligado ao apassivamento está o efeito social do desmembramento da família, que passa a dialogar menos, pelo tempo em que fica exposta à TV, quase imobilizada. No Brasil, um dos trabalhos de pesquisa mais

importantes é o Projeto Lobato,<sup>4</sup> realizado do pela TV Educativa do Rio de Janeiro, cuja hipótese é justamente a de que, pela TV, haveria um deslocamento das funções atribuídas aos pais e professores.

Quanto à qualidade da mensagem veiculada, a própria condição do veículo TV, destinado a atingir públicos indiferenciados, fez surgir, entre os estudiosos do meio, a crítica referente à padronização da informação, nivelada por baixo, a fim de conquistar a maior amplitude de audiência. Essa padronização se manifestaria nos tipos de personagens das narrativas, na linguagem falada, enfim, na chamada *média do gosto*. No caso dos Estados Unidos e do Brasil, em que a maioria das emissoras é predominantemente de caráter comercial,<sup>5</sup> haveria a padronização também do consumo, e de valores nele ...

p. 16

\*\*\*

...implícitos, pela reiterada veiculação de comerciais junto com a programação.

Nas décadas de 60 e 70, na Europa e no Brasil, despontam as críticas mais contundentes à Indústria Cultural, expressão criada por Theodor Adorno, na década de 40, e disseminada particularmente por Max Horkheimer, Adorno e Edgar Morin<sup>6</sup>. No Brasil, Otávio Ianni, Ecléa Bosi, Muniz Sodré<sup>7</sup>, além de inúmeros críticos de jornais e revistas, assumiam e reforçavam, com o exemplo brasileiro de TV, as ideias europeias, e levantavam pelo menos quatro teses complementares: a) a TV reproduz e reforça a ideologia da classe dominante; b) a TV manipula a opinião pública segundo interesses da classe dominante; c) a TV substitui, pela narcotização, a ausência de participação política; d) a TV impõe violentamente a mudança de costumes, descaracterizando o quadro cultural das diferentes regiões dos países. Quanto à primeira tese, os franceses Pierre Bourdieu e Jean Claude Passeron publicaram e divulgaram a teoria da *reprodução cultural*, de grande repercussão também nos meios universitários do Brasil<sup>8</sup>, colocando, sob o mesmo prisma, a escola e os meios de comunicação social como reprodutores da ordem social vigente, de dominadores e dominados.

Paralelamente, e de modo particular nos Estados Unidos, onde a TV alcançava rápido desenvolvimento e atuação, inclusive no meio educacional, estudiosos como Wilbur Schramm, entre outros, preocupavam-se em ver o meio do ponto de vista da sua importância, da sua efetiva utilização a serviço da comunidade. Artigos como o do francês Abraham Moles — *O Rádio e a Televisão a Serviço da Promoção Sócio-Cultural* — já pelo próprio título mostram o tom de seus estudos, pensando a TV como integrada à nossa época, e necessitando ser pesquisada enquanto tal. Georges Friedmann, também francês, da École Pratique des Hautes Études, de Paris, manifestou o mesmo interesse de Moles e Schramm, pesquisando a TV nos Estados Unidos e na Europa, também com a atenção ligada a questões do tipo: *Televisão e Democracia Cultural*, título de um de seus estudos, e *A Televisão Vivida*, outro artigo seu, em que se ocupa com estudos feitos nos Estados Unidos sobre a relação entre a atividade do espectador, a sua vivência e a televisão, invertendo a colocação da crítica, segundo a qual a TV é ativa e o espectador, passivo<sup>9</sup>.

No Brasil, durante a época do *milagre brasileiro*, a partir de 1970, em que o País sofreu rápido desenvolvimento econômico, respaldado pelo capital estrangeiro e pela clara determinação governamental de modernizar o País e conquistar a adesão da população a seus projetos políticos, a televisão conheceu o momento mais alto de crescimento qualitativo, em termos de técnica, e quantitativo, no que se refere ao atingimento de público, representada pela Rede Globo de Televisão. Foi justamente nessa época que a crítica à TV se fez mais incisiva e retalhadora. Segundo ela, o País se descaracterizava culturalmente e as pessoas se fascinavam pelo espetáculo do vídeo, impedidas de pensar criticamente a realidade do País<sup>10</sup>.

É importante lembrar que a maioria das teses aqui citadas mostrava especial preocupação com o público infantil, já que, segundo os dados, as crianças eram, efetivamente, as mais estimuladas a assistir à televisão e as que mais aderiam a seus chamados. A própria UNESCO — órgão da ONU ocupado com os...

p. 17

\*\*\*

...problemas educacionais e culturais — realizou inúmeros estudos sobre o tema, publicando inclusive um com as várias pesquisas já feitas em todo o mundo sobre os efeitos da televisão em relação à criança e ao adolescente<sup>11</sup>.

Voltando à cena relatada no início deste capítulo, e, de posse do conjunto de informações resultantes dos estudos já feitos sobre TV, aos quais nos referimos, devemos nos indagar: em que medida, qualitativa e



quantitativa, essas teorizações nos ajudam a compreender o fato social citado? De imediato, pode-se afirmar que cada uma delas oferece um tipo de compreensão. Por exemplo: a mensagem padronizada facilita a reunião de espectadores distintos para usufruírem da mesma comunicação; as pessoas diante da TV ficam absortas, quase narcotizadas; a mensagem é produzida por uma emissora comercial, determinada pelos interesses do anunciante, o qual, por sua vez, é representante da ordem econômica vigente; o grupo deixa de ocupar-se com outros afazeres ou formas de divertimento, para sentar-se e assistir a um programa de televisão. Enfim, poderíamos aqui traduzir, para este exemplo, muitas das formulações já feitas a respeito dos efeitos da televisão sobre o telespectador. Inclusive a afirmação de McLuhan, de que o País todo se transforma numa grande *aldeia global*, unido instantaneamente pela televisão.

Por essa rápida leitura do fenômeno, a partir das teses existentes e aqui reduzidas a suas formulações mais genéricas, observamos que são vários os caminhos trilhados, a fim de dar conta do fenômeno. Alguns deles apanham o fato como pertinente à estrutura social; outros já o veem isoladamente, apenas do ponto de vista do efeito psicológico sobre o espectador; outros ainda ressaltam o lado do emissor, da produção da mensagem via televisão.

Assim, há várias *formas* de compreender o fenômeno. Nosso objetivo é oferecer mais uma hipótese de investigação do meio de comunicação TV na sua relação com o espectador; no caso, o espectador infanto-juvenil. Partimos da ideia de que é dialética a relação entre o público e o emissor e que, portanto, o fenômeno é atingido mais completamente se é estudado enquanto movimento dinâmico de suas duas faces principais: quem produz e quem recebe. *Quem produz* é, certamente, uma face bastante complexa, que, em nossa sociedade, deve ser traduzida pelo menos por duas outras faces: o proprietário da empresa veiculadora e o conjunto de técnicos, criadores, atores e pesquisadores que, efetivamente, produzem o material televisivo a ser emitido. *Quem recebe*, da mesma forma, não é uma massa homogênea e indiferenciada de pessoas, mas, pelo contrário, um conjunto de diferentes públicos, identificados por sua condição social e econômica, ocupação, por idade, sexo e localização geográfica no País.

Nessa relação emissor-receptor, talvez se conheça pouco a respeito de como, de fato, o espectador opera sobre as mensagens veiculadas, o que encontra nelas e como tais mensagens são construídas para atingir determinado público. Há perguntas que descem, verticalmente, ao fato social descrito no início deste capítulo — o envolvimento das pessoas pela TV —, e que possivelmente ainda não tenham sido estudadas. A principal pergunta, da qual decorrem todas as outras, seria: qual a explicação para esse envolvimento? Em outras palavras: com que elementos se constroem as narrativas de TV,...

p. 18

\*\*\*

...de modo a provocar essa mobilização de tão diferentes grupos humanos diante de um mesmo objetivo?

Nossa hipótese é a seguinte: a identificação de diferentes públicos, em nossa época, com uma mesma mensagem veiculada pela TV, parece ser o encontro que se dá entre essas pessoas e a tematização, via televisão, de suas dúvidas, desejos e inquietações mais profundas, talvez até arcaicas. Ou seja, a vivência eletrônica do mito.

Mito aqui é compreendido na sua acepção mais larga, aquela referente ao mito como *narrativa dos começos*. Essa ideia tradicional do mito, como ligado às histórias que contam a origem da humanidade, de um povo ou de um grupo humano, também compreende as narrativas cujo conteúdo oferece às pessoas uma norma, um modelo de comportamento, a orientação para momentos específicos da vida, como o nascimento, a morte, a viagem e o trabalho, ou até a exorcização de medos, angústias e males da humanidade. Há, portanto, a possibilidade de identificar, em diferentes culturas, o mito em si, ou seja, o cerne de uma ideia vinculada às origens do homem. Mas é importante lembrar que ele só existe enquanto narrativa, que é a sua corporificação. E a narrativa, por sua vez, só existe se fazendo em momentos concretos da vida de um grupo, isto é, na ordem de seus rituais.

Ora, numa sociedade como essa em que vivemos hoje, haveria espaço para o mito, em moldes semelhantes aos descritos acima? Certamente que sim. Mesmo um povo como o dos Estados Unidos da América, que conhece e utiliza as mais sofisticadas criações conquistadas pelo desenvolvimento tecnológico, como as aplicações da informática ou da própria física nuclear, cultiva tanto seus mitos mais arcaicos, o do *western*, por exemplo, quanto os mais modernos, como o do *super-homem*. Na América Latina, em virtude da

dependência econômica e cultural da maioria de seus países, em relação a nações mais desenvolvidas, a convivência de mitos específicos da origem desses povos, com mitos exógenos, é uma realidade. E o Brasil, por sua formação geográfica e histórica — a enorme extensão territorial e as sucessivas e fortes vinculações políticas a nações estrangeiras —, parece ser um caso especial, em termos de sua identidade. Seu povo, como um todo, não mostra estar ligado a uma única origem ou pelo menos a uma origem dominante. Há várias histórias de origens, de Norte a Sul do País, e para diferentes grupos dentro de uma mesma região, sendo possível encontrar, pelo País, inúmeras narrativas que falam de começos diferentes. Talvez, por isso, o povo brasileiro seja, mais do que outros povos, tão receptivo a novas narrativas, mesmo de países cultural e fisicamente distantes.

Como são transmitidas essas narrativas? Já pela própria condição de sociedades complexas, nelas a veiculação, repetição e inclusive a criação de mitos se dá também complexamente, dentro da rede ampla e diversificada de meios, que vão desde a própria comunicação oral, nas pequenas comunidades, até a transmissão massiva através de revistas, jornais, emissoras de rádio e televisão, filmes.

Ainda sobre nossa hipótese de trabalho — que supõe a vivência do mito pela televisão —, podemos tecer algumas considerações complementares. Primeiro,...

p. 19

\*\*\*

...deixar claro que não são os meios em si, não é a televisão em si, que transforma as narrativas em histórias de caráter mitológico, mas que é a própria sociedade, a própria condição de vida, de sobrevivência dos grupos humanos, nas diferentes formas de organização social, que exige a criação de mitos e a constante repetição dos mesmos, por meio de histórias de todos os tipos e destinadas a todas as situações. Segundo, que o fato de se criarem mitos que favorecem determinados grupos dentro de uma sociedade, ou o fato de se utilizarem mitos arcaicos para transmitir mensagens de controle, manipulação e apassivamento das pessoas, é uma constatação que se pode fazer, mas se trata de uma outra ordem do problema e que, certamente, merece especial atenção. No entanto, o que vamos investigar se detém particularmente sobre o conteúdo mitológico das narrativas veiculadas pela televisão, a partir de como são recebidas e tratadas por um tipo de público, as crianças e os adolescentes.

O estudo desse problema leva, necessariamente, a uma discussão mais ampla, sobre cultura. Ou seja, exige que a questão seja situada globalmente, no funcionamento da sociedade, para que se possa compreendê-la melhor, na sua especificidade. Assim, nos perguntamos de imediato: que lugar têm as narrativas simbólicas e seus mitos numa sociedade como a nossa? E, em segundo lugar, como situar esse fato numa conceituação geral de cultura?

Para Edgar Morin, “cultura constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções. Esta penetração se efetua segundo trocas mentais de projeção e identificação, polarizadas nos símbolos, mitos e imagens da cultura, como nas personalidades míticas ou reais que encarnam os valores (os ancestrais, os heróis, os deuses). Uma cultura fornece pontos de apoio imaginários à vida prática, pontos de apoio prático à vida imaginária; ela alimenta o ser semi-real, semi-imaginário, que cada um secreta no interior de si (sua alma), o ser semi-real, semi-imaginário que cada um secreta no exterior de si e no qual se envolve (sua personalidade)<sup>12</sup>”. Sob essa conceituação, o autor compreende os vários tipos de cultura: cultura como oposição à natureza; cultura de épocas; cultura de sociedades; culturas dentro de uma mesma sociedade (cultura nacional, cultura religiosa, cultura humanista, cultura de massa)<sup>13</sup>.

A dialética do subjetivo-objetivo, ou do homem-que-faz e o homem-que-imagina, ou ainda, do *homo faber* e do *homo ludens*, é colocada também por Leszek Kolakowski, que se refere à cultura como produzida por duas vertentes: a tecnológica e a mítica. A primeira, responsável pela criação científica; a segunda, pela criação metafísica. Assim, de um lado estaria todo o esforço de entendimento analítico empreendido pelo homem, a fim de desenvolver a técnica e situar-se no mundo condicionado, dominando a natureza. E de outro, estaria toda a criação de questões e ideias aparentemente infecundas, apontando para a relatividade do mundo.

Segundo esse autor, o permanente questionamento do mundo condicionado, através da vertente mítica da cultura, é justamente o que lhe vem dar sentido, justificando inclusive todo o trabalho técnico do homem....

p. 20

\*\*\*

...À semelhança de Morin, Kolakowski constrói uma concepção de cultura que identifica duas formas diferentes de produção humana. Neste caso, o autor não fala de vida prática e vida imaginária, mas identifica a vertente tecnológica como toda a produção material ou simbólica destinada à execução de procedimentos tecnológicos; e a vertente mítica, como toda a produção simbólica de ordem metafísica, de levantamento permanente de questões relativas ao mundo aparentemente controlado das coisas, dos objetos, das pessoas, que é o mundo condicionado.

Não se trata de aderir ou não a conceituações sobre sociedade e cultura, mas mostrar como alguns pensadores se referem à presença do mito na cultura. Marx, no encerramento do célebre *Método da Economia Política*, faz uma importante reflexão filosófica e literária sobre a importância da mitologia "a maneira de ver a natureza e as relações sociais" - na criação artística, no caso, a arte grega. Afirma que esta supõe a mitologia grega e não outra mitologia qualquer. Portanto, é sempre necessária uma mitologia, não existindo nenhuma sociedade num estágio de desenvolvimento tal que exclua qualquer relação mitológica com a natureza. Para Marx, a dificuldade, segundo expõe nesse texto, "não está em compreender que a arte grega e a epopeia estão ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade reside no fato de nos proporcionarem ainda um prazer estético e de terem ainda para nós, em certos aspectos, o valor de normas e modelos inacessíveis<sup>14</sup>".

O autor conclui que o prazer estético das normas e modelos da arte grega, vivido tanto tempo depois por diferentes sociedades, estaria em que os gregos representam a nossa infância, os começos da nossa sociedade, e que o encanto está justamente no caráter primitivo da época em que essa arte se desenvolveu e na impossibilidade radical de aquelas condições se repetirem. Seria o mesmo encanto que o adulto encontra na criança, na sua inocência, naquilo que ele sabe ter vivido e que tanto aspira imitar. As diferentes concepções da Antropologia sobre os mitos, no século XX, vão dizer exatamente isto: que as narrativas míticas, presentes na cultura de todos os povos, se referem, basicamente, à história do homem, aos começos da humanidade, fato que os homens sempre voltam a contar, sob as mais variadas formas, daí seu fascínio e poder sobre as pessoas.

Em nossa época, uma telenovela, recebida por milhões de espectadores em todo o Brasil, que importância cultural teria? Que relação teria com o que dissemos anteriormente sobre a presença dos mitos nas diferentes culturas?

Vejamos o exemplo de uma cena de telenovela. O rapaz, de 27 anos, entra na igreja para encontrar-se com a mulher, que ele não sabe ser sua mãe, e que lhe prometeu revelar a verdade sobre sua origem. Ela chora copiosamente, dizendo-lhe que os pais estariam mortos e que ele tem um irmão gêmeo, criado por ela. O rapaz só sabe responder: "Eu me sinto muito só". E ainda promete não ir ao encontro do irmão, para não destruir sua felicidade já que, segundo a versão da mulher, ele ignora que seus pais tenham morrido<sup>15</sup>.

No caso da cena descrita sucintamente acima, são apenas dez minutos de narrativa, nos quais o espectador se coloca diante de um conflito existencial...

p. 21

\*\*\*

...básico na vida de qualquer ser humano: a relação mãe-filho. A novela toma o conflito o mais radical possível, mostrando, no caso dessa cena, o filho e a mãe, cada um vivendo uma dor maior: aquele, pela ansiedade de conhecer a origem; esta, pela mágoa de se ver obrigada a mentir, em favor da felicidade de outro filho. O cenário escolhido é o interior de uma igreja, num fim de tarde, para que a dor se revista de maior emoção, no silêncio, na solenidade e no mistério. A igreja é justamente o lugar da emoção contida, guardada, tão reprimida quanto os dois personagens em cena. E todo esse conjunto que emociona profundamente espectadores de todas as idades e de todos os níveis sociais.

A mãe é a expressão do enorme conflito, porque ela é a origem, e é ela que deve revelar ao próprio filho de onde ele veio. O conflito cresce na medida em que ela mente, misturando dados reais com ficção. Já o filho é a expressão de outro lado do conflito: fica sabendo que os pais estão mortos, e então vive a crua solidão da origem perdida, submetendo-se até a não procurar o irmão, único elo com a origem.

Fundamental para a construção narrativa da novela como um todo, essa cena é tão cuidadosamente trabalhada, e tão intensamente dirigida ao interior das pessoas, que são raras aquelas absolutamente indiferentes aos apelos feitos. O espectador realmente se emociona. Vive a catarse de angústias que talvez até conheça ou reconheça em si mesmo, e de outras sobre as quais sequer imagina pertencerem a ele. Poderá estar sendo

mobilizado em relação a questões como: O que era a vida no útero? De onde vem o homem? Por que eu nasci? O que eu busco no mundo? O que é que me angustia porque não conheço? Mãe pode mentir assim a um filho? Como é que uma mãe, que não vê o filho há tantos anos, não se retrata e o abraça de uma vez? O que é um irmão para mim? O que sente um irmão em relação a mim? O que sentiram meus pais quando eu nasci? Eu me sinto ou me senti abandonado? Minha mãe gosta de mim?

O espectador entra junto com os dois personagens na igreja, e ora é a mãe, ora é o filho, vivendo o drama dos dois lados, porque a cena é colocada de tal forma que não há escolha entre os dois, não há o bom de um lado, o mau de outro. Os dois estão entrelaçados na mesma trama, a única trama, o conflito da origem do homem, que é também o conflito da vida e da morte, e que é também o conflito, sob a forma de dúvida, do futuro, do destino de cada um.

Se tivéssemos descrito a cena de um desenho animado, de um filme ou de outra narrativa de TV, estaríamos igualmente falando de símbolos, de mitos, de imagens, os elementos que fazem o corpo de uma cultura, no sentido em que a emprega Edgar Morin. Há componentes mitológicos também numa música, numa pintura, num rito de iniciação, numa dança, numa técnica de cozimento de alimentos, num livro de poemas, num caderno de literatura de cordel. A produção material e a produção simbólica de uma sociedade se fazem dentro do espírito da cultura dessa sociedade, e é por isso que as duas formas de produção estão em permanente e dialética relação, uma fornecendo à outra matéria para criação e uso de seus produtos, sejam eles painéis, computadores...

p. 22

\*\*\*

...ou naves espaciais; sejam eles partidos políticos, sindicatos ou agremiações esportivas.

Se constatamos a presença evidente de elementos míticos nas narrativas do TV e se os sabemos integrantes de todas as manifestações da cultura, em todas as épocas, importa identificar como se manifestam, quais as funções que assumem e como se dá sua utilização no caso específico da TV em nossa sociedade e em relação a um público determinado, qual seja, o de crianças e adolescentes. Um rápido estudo de diferentes abordagens do mito, por pensadores de nossa época, pode esclarecer essas questões.

## NOTAS

<sup>1</sup> *Novela das Oito*: Programa da Rede Globo de Televisão, veiculado diariamente às 20h, com um dos mais altos índices de audiência do País. (Mais informações, vide anexo II).

<sup>2</sup> GLUCKSMANN, A. Efeitos das Cenas de Violência no cinema e na televisão. In: Molês, Abraham et al. *Linguagem da cultura de massas; televisão e canção*. Petrópolis: Vozes, p. 21-93 (Coleção Novas Perspectivas em Comunicação, Vol. 6).

<sup>3</sup> WINN, Marie. *The plug-in drug: TV, children and the family*. New York: Viking Press, 1977, 230 p.

<sup>4</sup> O Projeto Lobato, realizado em duas fases distintas - uma em 1973, a outra entre 1977 e 1979, tinha como princípio investigar a natureza do relacionamento a criança e a televisão. (Realização da TV Educativa do Rio de Janeiro, com financiamento do PRONTEL e, na segunda fase, do INEP - Instituto Nacional de Pesquisas Educacionais, do Ministério de Educação e Cultura).

<sup>5</sup> Podem-se classificar em três categorias as formas de exploração da televisão, no mundo: a) o sistema de monopólio do Estado, que reina na grande maioria dos países, como a França, República Federal da Alemanha, União Soviética; b) o sistema de concorrência entre empresas comerciais privadas, como é o caso dos Estados Unidos e do Brasil; c) os sistemas mistos, em que a televisão do Estado coexiste com as empresas comerciais privadas, como acontece na Grã-Bretanha. As televisões educativas, no Brasil, não chegam a concorrer com as empresas privadas, dada a baixa audiência que alcançam. Cfe. CAZENEUVE, Jean. *L'homme téléspectateur*. Paris: Denöel-Gonthier, 1975, p. 15-50.

<sup>6</sup> O tema da Indústria Cultural é discutido por Edgar Morin na obra *Cultura de massas no século vinte. O espírito do tempo*. Rio, Forense, 1967. E por HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. *Dialética del iluminismo*. Buenos Aires: Sur, 1970, 340 p.

<sup>7</sup> IANNI, Octavio. *Imperialismo e cultura*. Petrópolis: Vozes, 1976. 152p. (Sociologia Brasileira, v. 5).

BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular. Leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1973. 180 p. (Coleção Meios de Comunicação Social, 6, Série Pesquisa, 1).

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco. Introdução à cultura de massa brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1972. 82 p. (Coleção Vozes do Mundo Moderno, 4).

SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala. Função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977. 156 p. (Vozes do Mundo Moderno, 16).

**p. 23**

\*\*\*

<sup>8</sup> BOURDIEU, Pierre et Passeron, Jean-Claude. *A reprodução. Elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. 238 p. (Série Educação em Questão).

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 368 p. (Coleção Estudos).

<sup>9</sup> MOLES, Abraham A. O rádio e a televisão a serviço da promoção sócio-cultural. In: Moles, Abraham A. et alii. *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*. Petrópolis: Vozes, p. 7-20. (Coleção Novas Perspectivas em Comunicação, 6).

FRIEDMANN, Georges. Televisão e democracia cultural. In: MOLES, Abraham A. et alii. *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*. Petrópolis: Vozes, p. 21-93.

FRIEDMANN, Georges. A televisão vivida. In: MOLES, Abraham A. et alii. *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*. Petrópolis: Vozes, p. 157-77.

<sup>10</sup>Veja-se a publicação especial da FOLHA DE SÃO PAULO, sobre a televisão brasileira na década de 70: *Folha de São Paulo*. Folhetim. São Paulo, n° 148, 18 nov. 1979.

<sup>11</sup> UNESCO. *L'influence de la télévision sur les enfants et les adolescents*. s. 1, s.d., n° 43, 46p. (mimeo.).

<sup>12</sup> MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século vinte. O espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense, 1967. p. 17 (Coleção Culturas em Debate).

<sup>13</sup> Entendemos, com Umberto Eco, cultura de massa como o espaço cultural vivido pelos homens em nossa época, nas sociedades modernas, em que há meios de comunicação que reproduzem em série bens culturais. Na caracterização da cultura de massa um elemento é básico: a contradição verificada na relação produção/consumo. As camadas populares consomem valores não seus, incorporam-nos, mas mantêm expressões culturais próprias, autônomas. Já os produtores, donos das mensagens, separam-se das camadas populares, identificando nelas uma cultura inferior.

<sup>14</sup>MARX, Karl. *Contribuição para a crítica da economia política*. Lisboa: Estampa, 1973, p. 240. (Coleção Teoria, 8).

<sup>15</sup> Cena da *Novela das Oito Baila Comigo* – do autor Manoel Carlos, veiculada pela Rede Globo de Televisão, nos meses de abril a outubro de 1981.

**p. 24**

\*\*\*

## ABORDAGENS DO MITO

## II. I A NARRATIVA DOS COMEÇOS

As narrativas fantásticas, os contos, as lendas, os mitos, são expressões simbólicas presentes em todas as culturas. Teoricamente, essas expressões se diferenciam muito, tanto por seu conteúdo quanto por seu objetivo. Mas há pontos comuns, e o mais importante é que elas se caracterizam pelo uso metafórico da linguagem, com a qual é construída a história, cujos personagens são homens, em alguns casos transmutados em animais, astros ou qualquer ser da natureza. Esses heróis vivem um drama em que a vida e a morte, o prazer e a dor, a noite e o dia, o amor e o ódio — esses opostos todos — se encontram e no cruzam tragicamente, dramaticamente ou até comicamente. Emergidas da realidade concreta de um determinado grupo humano, as narrativas expressam essa mesma realidade e a transcendem, realizando a síntese do particular e do universal. Quer dizer, o cotidiano — por mais que nos seja significativo — é insuficiente. O homem tende a cercá-lo de mistério, para nele sobreviver. E as narrativas seriam, então, o cotidiano tornado mistério, significando isso, ao mesmo tempo, a busca da desmistificação do desconhecido e a misterização do conhecido, o cotidiano.

Tratando especificamente do mito, Lévi-Strauss assim o define: “um mito diz respeito, sempre, a acontecimentos passados — *antes da criação do mundo* ou *durante os primeiros tempos*, em todo caso, *faz muito tempo*: mas o valor intrínseco atribuído ao mito provém de que esses acontecimentos, que decorrem supostamente em um momento do tempo, formam também uma estrutura permanente. Esta se relaciona simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro (...). Esta dupla estrutura, ao mesmo tempo *histórica* e *não-histórica*, explica que o mito pode pertencer simultaneamente ao domínio da *palavra* (e ser analisado como tal) e ao domínio da *língua* (na qual ele é formulado) o ainda oferecer, num terceiro nível, o mesmo caráter de objeto absoluto...”

p. 14

\*\*\*

... Esse terceiro nível possui também uma natureza linguística, mas é, entretanto, distinto dos outros dois (...). A substância do mito não se encontra no estilo, nem no modo de narração, nem em sintaxe, mas na *história* que é relatada. O mito é linguagem: mas uma linguagem que tem lugar em um nível mais elevado, e onde o sentido chega, se é lícito dizer, a *decolar* do fundamento linguístico sobre o qual começou rolando<sup>1</sup>”.

Por tratar-se de um fato cultural complexo, o mito pode ser abordado e interpretado dentro de perspectivas múltiplas e complementares, como sugere Mircea Eliade. Isto é, não apenas como um caso muito especial de expressão linguística, mas também na sua concretude de produção simbólica, reveladora da compreensão do mundo de um determinado grupo humano. A explicação mítica dos *começos*, das *origens*, longe de constituir apenas ficção, é, na realidade, uma história verdadeira, na medida em que sempre se refere a realidades. “O mito cósmico é *verdadeiro* porque a existência do Mundo está aí para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente verdadeiro, porque a mortalidade do homem o prova, e assim por diante<sup>2</sup>”.

Assim, por referir-se sempre a realidades, o mito tem também uma função no real, no sentido de fornecer aos grupos um modelo de comportamento, para cada atividade humana significativa, desde a alimentação, o casamento, até o trabalho, a educação, a arte e a sabedoria. Igualmente, há outras funções, que extrapolam a exemplaridade da vida cotidiana: como história tradicional que corporifica as crenças de um povo no tocante à criação, aos deuses, ao universo, à vida e à morte, o mito, na concepção de Ashley Montagu, serve para que o mundo — tão complexo e tão difícil de ser compreendido na sua totalidade, especialmente em se tratando de povos primitivos — seja de certa forma controlável. “As aflições da vida e os mistérios do universo, no mito, são compreensíveis e até justificáveis; por isso mesmo, a vida se toma mais segura e tolerável do que o seria em outras circunstâncias<sup>3</sup>”.

A contribuição da Antropologia, a partir de suas conceituações de mito e do estudo desse fato junto a grupos primitivos, parece estar na indicação da *universalidade do mito*, abrindo a investigação no sentido de esta ocupar o imenso espaço ainda não explorado da presença do mito em sociedades complexas. Dominar o desconhecido, cercar de mistério o cotidiano insuficiente, tornar a vida mais segura e suportável, poder falar

sem medo do grande conflito da vida e da morte, querer permanentemente voltar aos começos da humanidade ou da própria vida intra-uterina — esses seriam desejos universais, eternos, de todo homem, respondidos muito satisfatoriamente pelas narrativas míticas. A forma de produzi-las, através de personagens e situações, e de divulgá-las — circunstâncias, emissores, receptores — seria o não-universal, isto é, seria a manifestação do mito na particularidade de uma determinada cultura.

p. 156

\*\*\*

## II.2 MITO COMO FALA IDEOLÓGICA

“(…) O universo é infinitamente sugestivo. Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar as coisas<sup>4</sup>”. Assim o autor de *Mitologias*, Roland Barthes, explica como a fala do mito está presente nas mais diferentes formas de comunicação usadas em nossa sociedade. Basta desvendá-la.

Saindo do âmbito específico da literatura, sobre a qual desenvolveu importantes estudos estruturalistas, Barthes estendeu suas investigações à fotografia, ao cinema, à reportagem, aos espetáculos, à publicidade, descobrindo, nessas formas de expressão, não uma simples fala, mas a fala do mito. E não apenas a fala do mito, mas o conteúdo ideológico da fala. Segundo ele, há uma mitologia nesses relatos; e, como o mito é sempre histórico, deve-se denunciar o mascaramento da realidade que se faz através dessas narrativas, já que elas falam das coisas e do mundo de forma tal que aquela seria a maneira *natural* de as coisas existirem realmente. Seria, então, função da Mitologia estudar essas *ideias-em-forma*, fundando-se simultaneamente na Semiologia, como ciência formal, e na Ideologia, como ciência histórica.

A ideia, descoberta através da Semiologia, de que a “função do mito é transformar uma intenção histórica em natureza, uma contingência em realidade”, Barthes a aplica à nossa época, particularmente à França da segunda metade do século, afirmando que nossa sociedade é um campo privilegiado para as significações míticas. Nela, a burguesia define-se como a classe social que não quer ser dominada. “Ideologicamente, tudo o que não é burguês é obrigado a pedir emprestado à burguesia” (...) “A França inteira está mergulhada nessa ideologia anônima: a nossa imprensa, o nosso cinema, o nosso teatro, a nossa literatura de grande divulgação, os nossos cerimoniais, a nossa justiça, a nossa diplomacia, as nossas conversas, o tempo que faz, o crime que julgamos, o casamento com que nos comovemos, a cozinha com que sonhamos, o vestuário que usamos, tudo, na nossa vida cotidiana, é tributário da representação que a burguesia criou para ela e para nós, das relações entre o homem e o mundo<sup>5</sup>”.

Essa afirmação, referida à França, com as devidas adaptações, é também válida para o Brasil. Assim, é perfeitamente possível encontrar entre nós — e em vários outros pontos do mundo — pessoas das camadas populares reconhecendo-se no grande casamento, como o do Príncipe Charles e Lady Diana.

Para o autor, fatos como esse mostram o quanto a burguesia consagra a indiferenciação ilusória das classes sociais. Esse casamento não aparece como o ritual de uma determinada classe, mas como *o casamento*, já que para a burguesia a ordem do mundo não precisa de explicações: “o homem é universal, eterno; a eternidade é imutável<sup>6</sup>”.

Se o mundo fornece ao mito um dado real, histórico, ligado ao que os homens produziram ou realizaram, o mito, por sua vez, restitui às pessoas uma imagem natural desse real. O *está sendo* se transforma em *é*.

Com base nessa hipótese teórica, Roland Barthes estuda todo tipo de...

p. 157

\*\*\*

...mensagens veiculadas massivamente em nossa época, através de anúncios publicitários, personagens-tipo do cinema, artistas famosos, reportagens de revistas, artigos de jornais, detalhando os conteúdos nelas expressos. Nestes, o autor vê sempre uma relação com as concepções da *burguesia francesa*, categoria social não bem definida por ele, mas apenas referida como o grupo, na estrutura da sociedade francesa, interessado em preservar valores tradicionais da classe que emergiu com a Revolução Francesa, no século passado.

O que o autor de *Mitologias* consegue, particularmente com essa obra, é estender o campo de ação da Semiologia, conferindo igual valor a produtos culturais como as obras literárias clássicas e os anúncios

publicitários, por exemplo. Por outro lado, identifica muito bem sua hipótese de trabalho: os relatos modernos veiculados pelos meios de comunicação, dirigidos ao grande público, são portadores de mitos burgueses, que precisam ser denunciados como deformadores da realidade, por seu forte caráter ideológico.

De certa forma, Barthes está se referindo a um problema levantado também por Umberto Eco<sup>7</sup>, segundo o qual a grande massa dos trabalhadores, na sociedade atual, embora tenha seus interesses próprios e realize uma ação específica de acordo com sua inserção no processo produtivo, obtém o lazer através dos meios de comunicação de massa, dirigidos pela burguesia. “Estamos assim ante a singular situação de uma cultura de massa, em cujo âmbito um proletariado consome modelos culturais burgueses, mantendo-os dentro de uma expressão autônoma própria” (...) “A cultura de massa, no mais das vezes, representa e propõe situações humanas sem conexão alguma com a situação dos consumidores, e que, todavia, se transformam para eles em situações-modelo<sup>8</sup>”.

É na mesma linha de pensamento de Barthes que Eliseo Verón<sup>9</sup>, em seus estudos sobre linguagem e comunicação social, propõe uma investigação justamente sobre as situações concretas da comunicação que se dá entre emissores e receptores; para Verón, a Semiologia avançou bastante nos seus ramos sintático e semântico, tendo desenvolvido muito pouco o ramo pragmático que analisa, entre outras coisas, o ponto de vista ideológico das mensagens, vinculando-as aos processos globais da sociedade.

Assim, a Semiologia fornece instrumentos para distinguir a função aparente da comunicação, isto é, a função informativa, descritiva, referencial, da função real, que seria a função normativa, não-manifesta, o campo típico da operação das ideologias. Barthes descobriu que a função real é tão mais efetiva, quanto mais se usa a fala do mito. E, para ele, são burgueses os elementos míticos das diferentes formas de expressão usadas em nossa época pelos meios de comunicação social.

Essa interpretação nos parece válida e enriquecedora dos estudos sobre o fenômeno da comunicação em nossa época, por ocupar-se, como já nos referimos, de linguagens próprias deste momento, consumidas massivamente pelas pessoas. No entanto, acreditamos que Barthes restringe muito a conceituação de mito, vendo-o mais como um uso a favor da ideologia que se queira veicular, e não considerando suas funções mais profundas<sup>10</sup>. Quando se refere ao casamento luxuoso que emociona a datilógrafa, Barthes considera apenas o...

p. 168

\*\*\*

...fato de um mito de classe ter-se tornado *natural*, não levando em conta o apelo arcaico, provocado na jovem, de uma cena que fala do sonho do amor realizado, da felicidade pela passagem de um estado de solidão para a comunhão de dois, da eterna esperança de um dia viver melhor – conteúdos bem mais amplos do que o próprio mito burguês do matrimônio.

### II.3 A SUPERAÇÃO DA EXPERIÊNCIA FINITA

Se os filósofos pré-socráticos já discutiam a relação entre *mythos* e *logos*, às vezes confundindo os dois conceitos, foi Platão quem incorporou definitivamente o mito à filosofia, concebendo-o como um modo de expressar certas verdades que escapam da razão. Filósofos neoplatônicos, pensadores da Antiguidade e da Idade Média igualmente conferiram importância ao conteúdo dos mitos e a seu poder explicativo. No Renascimento, cresceu a polêmica sobre a verdade ou a falsidade dos mitos. Entre os Modernos, valorizou-se ainda mais o mito, de tal forma que Schelling o considerou uma revelação divina. Na época contemporânea, surge a expressão *consciência mítica*, com Cassirer, para caracterizar o mito como um modo de ser ou forma de uma consciência, passando-se a investigar, basicamente, a função do mito na consciência e na cultura. Por outro lado, Nietzsche e Marx trouxeram uma questão nova, a questão da *desmitificação* de valores, tanto no sentido pessoal como social. Enfim, o mito é uma constante no pensamento filosófico de todas as épocas, e, ao que se pode supor, sempre esteve, às vezes mais, às vezes menos explicitamente, ligado à questão da razão<sup>11</sup>.

Quanto ao que, filosoficamente, se entende por mito, o *Dicionário de Filosofia* de Ferrater Mora registra: "Chama-se mito a um relato de algo fabuloso. que se supõe ter acontecido em um passado remoto e quase sempre impreciso. Os mitos podem referir-se a grandes fatos heróicos (no sentido grego de heróicos), que, com frequência, são considerados como o fundamento e o começo da história de uma comunidade ou do gênero humano em geral. Podem ter como conteúdo fenômenos naturais, caso em que são apresentados sob



forma alegórica (como ocorre com os mitos solares). Frequentemente os mitos contêm a personificação de coisas ou acontecimentos. Pode crer-se de boa fé, e até literalmente, no conteúdo de um mito, ou tomá-lo como relato alegórico, ou desprezá-lo, alegando que todo mito é falso”<sup>12</sup>.

E sobre a realidade ou irrealidade do mito, o Dicionário cita José Echeverría que, muito precisamente, escreve: "O mito há de expressar, sob uma forma sucessiva e anedótica, o que é supratemporal e permanente, o que jamais deixa de ocorrer e que, como paradigma, vale para todos os tempos. Mediante o mito, fica fixada a essência de uma situação cósmica ou de uma estrutura do real. Mas como o modo de fixá-la é um relato, há que encontrar um modo de indicar ao ouvinte ou ao leitor mais lúcido, que o tempo em que se desenvolvem os fatos é um falso tempo; há que saber incitá-lo a que busque, mais além desse tempo em que o relatado parece transcorrer, o arquetípico, o sempre presente, o que não transcorre”<sup>13</sup>.

**p. 179**

\*\*\*

Em nossos dias, Lezsek Kolakowski, sem desconsiderar a forma tradicional sob a qual se concebeu o mito em grande parte da história da filosofia, vem propor que se veja o lugar que ocupa o mito na cultura, como elemento essencial da estrutura da consciência humana. Assim, investiga a presença do mito nos âmbitos não míticos da experiência e do pensamento, insistindo em que não se pode ficar apenas no mito religioso, já que, para ele, o mito aparece em diversas atividades humanas, como a atividade intelectual, a criação artística, a vida comunitária com sua gama de valores éticos, a práxis tecnológica, a própria vida sexual e amorosa. Enfim, através do mito, Kolakowski quer identificar um determinado componente estável e constitutivo da cultura.

Segundo o autor, a cultura se faz com o produto de duas vertentes principais: a vertente tecnológica e a vertente mitológica, às quais nos referimos no primeiro capítulo deste trabalho. A segunda age no sentido de buscar respostas a questões últimas, metafísicas: Qual o significado da vida? A que veio o homem? O homem é sempre o mesmo? A vida vai continuar sempre? Na verdade, as diversas culturas têm mostrado que, através do mito, o homem responde àquelas questões, conferindo sentido às realidades empíricas, crendo na eternidade dos valores humanos, vendo o mundo sempre contínuo. “A busca do mito é, quase sempre, o intento de descobrir uma instância tutelar que resolva sem dificuldade nossas perguntas sobre as questões últimas, que nos proveja de uma escala de valores segura, que nos proteja; uma instância que nos libere da liberdade e nos envolva como a um bebê, que pode querer a submissão sem cuidados”<sup>14</sup>.

Viver a experiência mítica significa, então, transcender a experiência finita, descrevendo-a, relativizando-a, dando-lhe sentido. Isso é possível porque, nela, o tempo é concebido miticamente, isto é, suspende-se momentaneamente o tempo físico, o que permite ao homem assegurar-se da perenidade dos valores e da perenidade do próprio homem. Nessas condições cria-se, por exemplo, o mito da razão, o mito do amor, o mito da própria esperança.

Entretanto, se é impossível imaginar uma cultura destituída de componentes mitológicos, é bem verdade que a constatação desse fato não é suficiente para fazer do mito uma realidade cultural inquestionável. Como diz Kolakowski, os mitos não podem conter garantia alguma contra as interpretações que, por exemplo, os convertem em meios de opressão e de despotismo. A mitologia só será socialmente fecunda se estiver exposta a uma permanente suspeita, se vigiada continuamente, para que não se converta em um narcótico. E sabe-se que o mito é fonte de perigosa intoxicação, quando serve como defesa contra a inquietude humana<sup>15</sup>.

Ao mesmo tempo, a importância do mito, em todas as culturas, está em que situa os fatos empíricos numa ordem incondicionada, contendo, em si, por isso, um inevitável questionamento do mundo perceptível: prova, em outras palavras, a insuficiência deste mundo para fazer o homem compreender a si mesmo e a tudo que vive. É a presença do mito, diz Kolakowski, que nos ajuda a superar a falta de memória e a pura faticidade do mundo. O mito tem um papel integrador no processo de organização da consciência individual, e nesse sentido não pode ser substituído por convicções reguladas segundo...

**p. 30**

\*\*\*

... os critérios do conhecimento científico. Enfim, o mito nos proporciona uma via de acesso ao mundo, segundo a qual nossa existência, nosso pensamento e nossos desejos, e o mundo mesmo, são referidos a uma ordem incondicionada. Isso permite que todas essas coisas sejam não só conhecidas, mas compreendidas.<sup>16</sup>

O autor afirma que o choque entre o mito e o conhecimento do mito é uma realidade que só se dá em determinadas culturas, como a nossa, oposta às culturas primitivas, onde mito e produção da sobrevivência são um processo só. Em sociedades dinâmicas como a nossa, há por vezes uma crítica severa à consciência mítica, em todas as formas sob as quais aparece, porque é uma vertente não-produtiva da cultura; representa um gasto de energias sem resultado concreto em termos de produção. Embora toda essa reprovação, o mito persiste, é presença inevitável e, mais ainda, o fato de ele existir e colocar-se em choque com a vertente tecnológica da cultura, é condição de salvação dessa própria cultura. Todo o esforço prático do homem adquire sentido justamente pela presença da vertente mítica da existência. Isso vale para o mito na sua realidade tradicional, como os mitos religiosos, e para as realidades míticas não religiosas, como as realidades incondicionadas da verdade, do ser, do valor ou da humanidade. Porque ambas são formas de superar, pela palavra, a contingência da experiência e do mundo. E nesse esforço permanente por achar um nome para algo não contingente reside, sem dúvida, a qualidade constitutiva da força do mito.<sup>17</sup>

A função da filosofia, em relação à criação de mitos e a todas as formas que a humanidade tem encontrado para nomear o desconhecido, para dominar o não-contingente, seria a de investigar sobre as fontes que continuamente renovam no homem sua esperança em relação ao transcendente. A filosofia, segundo Kolakowski, como pensamento sobre a cultura, está encarregada de indagar o sentido da fé, de cada crença expressa pelos grupos humanos, já que esses componentes são fundamentais à fecundidade da própria cultura.

De certa forma, Antônio Gramsci também atribui esse papel à filosofia, ou seja, que ela parte dessas manifestações simbólicas presentes em todas as culturas, criadas e vividas pelos homens comuns, independente de seu grau de instrução e de situação social. Mas o autor vai mais longe, mostrando como “todos os homens são filósofos” e como, para os que empreendem numa sociedade a tarefa pedagógico-política de promover a melhoria de vida da população, é fundamental conhecer essa produção filosófica comum, que não cessará de existir, para que se realize o salto em direção à produção de concepções do mundo mais coerentes e críticas, de modo a permitir maior participação social de todos<sup>18</sup>. Assim, enquanto Kolakowski alerta a filosofia para o estudo profundo da vertente mitológica da cultura, Gramsci, preocupado com a função política dos intelectuais, valoriza as produções filosóficas populares e afirma que é delas que se deve partir para realizar qualquer trabalho de ascensão das massas.

Outras investigações filosóficas de autores, como Ernst Cassirer, Rudolf Carnap, A. Whitehead, Charles Morris, Ludwig Wittgenstein, falam de uma nova chave da filosofia: o poder da linguagem, mais especificamente, o poder...

**p. 31**

\*\*\*

...do símbolo. E não é apenas no campo da epistemologia que ele se desenvolve: a moderna psicologia, com o advento da psicanálise, e a moderna lógica, com a lógica simbólica, descobrem à sua maneira o poder da simbolização.

Em vários campos, portanto, se desenvolvem teorias de base filosófica sobre o poder da criação de símbolos na cultura, o que vem outra vez reforçar a importância de investigações como a que Kolakowski faz sobre os mitos, cuja constituição é puramente simbólica. Para Susanne Langer, mesmo que o estudo dos símbolos tenha se transformado em moda, e que venha seguindo dois cursos distintos e aparentemente incompatíveis, um ligado à lógica e aos novos problemas da teoria do conhecimento, outro em direção oposta, ligado ao estudo das emoções, da religião e da fantasia, “em ambas, todavia, temos um tema central: a resposta humana, como coisa construtiva e não passiva. Epistemólogos e psicólogos concordam em que a simbolização é a chave desse processo construtivo.”<sup>19</sup>

Assim, tanto a abordagem antropológica, como a semiológica e a filosófica tratam o mito como produção simbólica, cada uma atribuindo-lhe funções sociais diferentes que, entretanto, são idênticas. Trata-se apenas de projetar luz sobre um ângulo e não sobre outro, mas o objeto seria o mesmo, o mito como símbolo, como metáfora, e, portanto, como significação. A Antropologia o vê amplamente, como uma produção destinada a fazer dos grupos humanos senhores de si mesmos, de sua história, daquilo que inclusive desconhecem. A Semiologia o vê enquanto linguagem que revela e ao mesmo tempo esconde, servindo por isso a usos ideológicos. A Filosofia busca a compreensão mais ampla do mito, situando-o como a nomeação do não-contingente e como condição de sobrevivência da própria cultura humana.

Essas abordagens são fundamentais para a compreensão do tema que nos propusemos a estudar, ou seja, o mito nas narrativas de televisão, recebidas pelo público infanto-juvenil. Mas é necessário conhecer mais a respeito desse tema, de modo especial suas ligações com a televisão ou a comunicação de massa em geral, em nossa época. Umberto Eco, de uma forma menos sistematizada; Jean Cazeneuve, particularmente preocupado com as questões mais profundas da comunicação humana e Artur da Távola, com estudos isolados — são alguns intelectuais que se perguntam sobre o tema em questão. Seus trabalhos vêm fornecer instrumento para a análise que fazemos das narrativas de TV, do ponto de vista das mitologias.

p. 32

\*\*\*

## NOTAS

<sup>1</sup>LÉVI STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970. Vol.1, p. 229-30.

<sup>2</sup>ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard., 1963. p. 16.

<sup>3</sup>MONTAGU, Ashley. *Introdução à antropologia*. São Paulo: Cultrix, 1972. p. 214.

<sup>4</sup>BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 1980. p. 131.

<sup>5</sup>Idem. p. 159-61.

<sup>6</sup>Idem. p. 162.

<sup>7</sup>Ver Capítulo III, p. 58 e ss.

<sup>8</sup>ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 25. (Coleção Debates).

<sup>9</sup>VERÓN, Eliseo. Ideologia y comunicación de masas: la semantización de la violencia política. In: Verón, Eliseo et alii. *Lenguaje y comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1968. p. 133-86.

<sup>10</sup>Quinze anos após a publicação de *Mythologies*, o próprio Roland Barthes faz uma auto-crítica, propondo uma análise do mito, menos ideológica e mais científica, que apóie a investigação tanto na etnologia, como na psicanálise, semiologia e ideologia. Cfe. LUCCIONE, Gennie et alii. *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 11-4.

<sup>11</sup>Cfe. FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofia*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975. Vol. II., p. 210-11.

<sup>12</sup>Idem. p. 210, (trad.).

<sup>13</sup>Idem. p. 210, (trad.).

<sup>14</sup>KOLAKOWSKI, Leszek. *La presencia del mito*. Buenos Aires: Amorrortu, 1975. p. 108.

<sup>15</sup>Idem. p. 109.

<sup>16</sup>Idem. p. 121.

<sup>17</sup>Idem. p. 134.

<sup>18</sup>Cfe. GRAMSCI, Antonio. *El materialismo historico y la filosofia de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Lautaro, 1958. p. 11 e ss.

<sup>19</sup>LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 35.

p. 33

\*\*\*

## A ESPECIFICIDADE DO MITO NA TV

Investigar as múltiplas facetas da comunicação de massa, e particularmente da TV, apanhando-a em sua totalidade complexa é o que caracteriza os estudos dos três autores selecionados para orientarem nosso trabalho, no que diz respeito à relação entre mito e TV. Jean Cazeneuve, Umberto Eco e Artur da Távola se definem por não partidários das análises simplistas e muitas vezes preconceituosas, próprias de numerosos opositores e defensores da comunicação de massa. Nem *apocalípticos* nem *integrados* — como tão bem qualificou Umberto Eco aos radicais — eles partem da constatação de que nosso universo, hoje, queiramos ou não, é o universo da comunicação de massa. E que acusar o meio de padronizador ou apassivador das pessoas, por exemplo, ou defendê-lo apenas por seu grande alcance de comunicação, são atitudes que nada acrescentam ao conhecimento sobre o próprio veículo e sua repercussão na sociedade atual. A proposta comum é que se estude o meio TV, buscando responder às questões mais profundas do processo que se realiza entre emissor e receptor, valorizando este último como o polo principal, porque é ao público que se dirige toda e qualquer mensagem, e é dele que o veículo depende.

Além dessas premissas e de tal posicionamento intelectual diante do fenômeno, esses autores revelam outro ponto comum, quando observamos o desenvolvimento de suas teses: a preocupação em investigar a importância social da TV, como produtora, veiculadora e reforçadora de mitos. Uma vez que os autores se dedicam a estudar as questões mais profundas da relação que se estabelece entre o público e as mensagens que recebe pela TV, compreende-se como a problemática do mito tenha-lhes ocorrido, e inclusive permitido análises bastante complexas.

É o caso de Jean Cazeneuve, que se nos apresenta como um dos raros estudiosos que relaciona a televisão, em nossa sociedade, com mitos, tabus, práticas mágicas e rituais, à semelhança do que sucede nas sociedades primitivas.

p. 34

\*\*\*

...Umberto Eco, por sua vez, também liga sociedade e TV, vendo nesta um meio que expõe o que já se move na estrutura social, e aprofunda a análise em dois sentidos principais: o meio em si, com a importância da comunicação pela imagem, favorecedora da veiculação de mitos, e as várias formas de operação dos diferentes públicos sobre o que é recebido. Finalmente, o crítico Artur da Távola,<sup>1</sup> diariamente ocupado em estudar e transmitir o que vai pela TV no Brasil, descobre, entre outros componentes do curso da comunicação, conteúdos mitológicos nas narrativas televisivas, procurando vê-los enquanto produzidos pelo emissor e enquanto percebidos pelos públicos tão diferenciados da sociedade brasileira.

Na obra *L'Homme Téléspectateur*, Jean Cazeneuve parte da premissa de que a presença da TV nas comunicações em nossa época é um fato, e como tal não carece de questionamento. Sendo uma conquista no campo da tecnologia, precisa ser analisada, muito menos em seus efeitos sobre o público, do que em suas reais funções como meio de comunicação e, igualmente, em todas as formas de operação dos diferentes receptores, sobre o que lhes é enviado como mensagem.

Que funções seriam essas? Em primeiro lugar, a televisão como um meio técnico específico — seus códigos, as condições de recepção, a peculiaridade da mensagem pela imagem, etc; em segundo, a televisão como meio de comunicação na sociedade industrial, ela também oferecendo um produto industrial, mesmo que de ordem não especificamente material; e em terceiro, a televisão, como meio de satisfazer as necessidades mais amplas e gerais dos homens, ligadas a suas esperanças, sonhos e inquietudes existenciais.

Para o autor, essas três funções estão ligadas à função primeira do simbólico em qualquer sociedade: qual seja, a de atender à necessidade de o homem se situar em relação à sua própria condição de ser contingente. Em outras palavras, toda a atividade simbólica, nas sociedades, teria como função ajudar o homem a assumir a condição humana, a realizar o equilíbrio entre a conformação com a contingência e o eterno desejo de superá-la, sair para além dela. Trata-se da contradição permanente entre liberdade e angústia, já que a liberdade sempre implica escolha e responsabilidade.

Na hipótese do autor, o que os mitos e os ritos realizam, nas sociedades primitivas, pela sacralização das coisas, os meios de comunicação de massa e sobretudo a televisão o fazem pela espetacularização do real. Assim, mitos e ritos primitivos, de um lado, e programas televisivos modernos, de outro, estariam cumprindo funções simbólicas semelhantes, ligadas à necessidade fundamental e metafísica de o homem assumir a sua condição.

Na busca de resposta a essa necessidade, o homem primitivo manifesta pelo menos três tendências principais: a tendência a fechar-se nas regras e fugir da incondicionalidade, o que se pode verificar nos rituais dos tabus; a tendência a sair das regras, mostrando a força da incondicionalidade, através das práticas mágicas, em que o mágico é a figura que aceita a angústia e se coloca ele mesmo como um ser insólito, anormal; e, finalmente, a tendência de realizar a síntese das duas anteriores, conciliando a aceitação das regras e a força do sobrenatural, através da religião, da sacralização das coisas e do mundo.

p. 35

\*\*\*

Cazeneuve mostra que a atitude do homem moderno diante da televisão poderia, em parte, corresponder muito bem a essas três tendências que explicam os ritos arcaicos. A questão, também assinalada por outros sociólogos, é de que os meios de comunicação de massa realizam funções simbólicas outrora realizadas pelos ritos e mitos. Basta lembrar aqui como há uma repetição ritualística nos filmes e séries de TV, em que os cenários são quase sempre os mesmos, em que há uma ordem sucessiva de fatos, etc. Trata-se de observar a identidade de funções nessas analogias e de responder à pergunta: por que a televisão se presta para exercer essas funções? Cazeneuve responde:

“A comunicação audiovisual, diferente da comunicação conceitual, presa à decodificação dos signos escritos, toca sua (do telespectador) afetividade, sem passar por intermédio de seu intelecto. É o que, aliás, confere à televisão sua força de sugestão e seu poder de fascinação bem conhecido. Desta forma, também, ela se presta, mais do que qualquer outro meio de comunicação (salvo talvez o cinema), para o exercício do pensamento simbólico. Ora, é por intermédio dos símbolos que se realiza a tríplice função dos ritos na sociedade arcaica. Enfim, mais que o cinema, a televisão penetra na vida cotidiana, da mesma forma que o conjunto do aparelho mágico-ritual nas tribos primitivas”.<sup>2</sup>

O autor, como se vê, valoriza a força da comunicação pela imagem, justamente por apanhar o homem mais pela emoção, pela afetividade, do que pelo racional. A informação passa, mas junto com ela toca-se a sensibilidade das pessoas, às vezes até raízes profundas de sua emoção. Ampliando a analogia que Cazeneuve faz entre as três tendências manifestadas pelo homem primitivo, na resposta a suas angústias primeiras, através de tabus, mágicas e religião, e as manifestações da TV em nossa época, poderíamos, com ele, fazer pelo menos três observações principais.

Em primeiro lugar, pode-se afirmar que nos dois tipos de sociedade o homem se preocupa com o problema da anormalidade, daquilo que foge às regras. Enquanto a sociedade primitiva recusa o insólito e o anormal, através do tabu, nossa sociedade, pela televisão, faz justamente o contrário. Constrói narrativas de ficção e até programas de caráter jornalístico, sobre personagens e fatos excepcionais: ora são homens supercorajosos, expondo continuamente a vida, ora são pessoas sem braços que conseguem fazer tudo com os pés, ora são marginais, ora são grandes gênios da arte e da ciência, enfim, seres fora do normal que se transformam, via TV, em espetáculo.

Esse processo de inversão do tabu — ao invés de esconder, revelar, sob a forma de espetáculo — merece uma reflexão em dois sentidos diferentes. Por um lado, esse fato mostra um aspecto positivo do homem em nossa sociedade, que luta por ultrapassar-se a si mesmo, àquilo que aparentemente seria seu limite. Se a pessoa não tem as mãos, passa a reorganizar seu esquema corporal, a fim de superar a deficiência e mostrar as amplas possibilidades do ser humano. Também é positivo falar do diferente, do excepcional e até do monstruoso, como uma forma de exorcizar o medo do anormal, comum a todos os homens. É bem conhecida a insistência das crianças para que se conte a elas, uma, duas, dezenas, centenas de vezes a mesma história da bruxa, do lobo...

p. 36

\*\*\*

...mau ou do dragão. Pela exposição e reiteração do objeto simbólico, representativo do medo, nós podemos exorcizá-lo.

Mas, de outro lado, a extrema valorização do insólito, pela televisão, pode também transformar-se num meio de o emissor tratar mais desse tipo de temática, em detrimento de outras, talvez tão ou mais importantes para a maioria dos telespectadores. Passa-se superficialmente sobre questões que atingiu diretamente a grande maioria, constituída de pessoas normais, comuns, mas que, na verdade, vivem a anormalidade de, mesmo sendo maioria, terem em nossa sociedade reduzida participação social.

Já quanto à segunda tendência do homem primitivo, assinalada por Cazeneuve, referente ao desejo de sair das regras, através das práticas mágicas, a semelhança que se dá entre as duas formas de organização social, a primitiva e a complexa, é bastante evidente. A televisão, em nossa vida cotidiana, é também um instrumento poderoso e mágico. Através dela, uma criança de três anos pode, ligando-a e desligando-a, ter acesso a mundos os mais distantes e diferentes. O simples gesto de apertar o botão pode colocá-la diante da realidade mais concreta, transformada em espetáculo, como diante de mundos fantásticos, povoados de monstros, fadas e bruxas. Também pode fazê-la viajar a tempos primitivos, da mesma forma que familiarizar-se com os possíveis modos de vida na era espacial. E seguramente um tipo de poder novo, que está próximo de qualquer um, e que efetivamente pode ser exercido.

Finalmente, a TV realiza, a seu modo, a síntese entre o mágico e o realístico, mire o incondicionado e o condicionado, como acontece, pelas práticas religiosas, com os grupos primitivos. Porque nela tanto o real quanto fictício são transformados em espetáculo. As graves dificuldades da vida prática são mostradas no que têm de espetacular, como uma cena de violência na fila do feijão, ou a reportagem com o operário metalúrgico despedido, vendendo bolinhos de carne na esquina da fábrica; da mesma forma que personagens fictícios de telenovelas ou filmes vivem, espetacularmente, situações humanas muito semelhantes às de qualquer pessoa comum: a morte do pai, a mãe que abandona o filho recém-nascido, a separação do casal.

Como vimos, Cazeneuve analisa a comunicação pela TV, em nossa época, interpretando-a como um meio pelo qual o homem moderno se relaciona simbolicamente com seus medos e angústias, à semelhança do homem primitivo, através de práticas mágicas e ritualísticas. Umberto Eco, estudando especificidades do veículo em si, traz para a discussão a mesma temática: a presença na TV de elementos mitológicos.

Para ele, essa condição da TV, de comunicar pela imagem e de chegar às pessoas na intimidade de suas casas, faz com que o veículo se preste a criar mensagens em que prepondere o sensorial, o emotivo, facilitando o desencadeamento dos processos psicológicos da projeção e da identificação. É nesse espaço que surgem os modelos, as estrelas, enfim, os homens-mitos, que passam a ser modelos de comportamento, fato comum a todos os tipos de sociedade. Tanto a mitologia encarnada em pessoas, como a mitologia relativa a valores, não seriam criadas pela televisão, porque já disseminadas, de alguma forma, na sociedade. A TV, por trabalhar com a imagem — que é de natureza...

p. 37

\*\*\*

... intuitiva e irreflexiva —, amplia e reforça significativamente esses mitos.

Para exemplificar, Umberto Eco cita o caso de uma atriz italiana, que se tornou mãe, embora solteira. O público vibrou com a maternidade da atriz. A televisão estaria usando um mito para divulgar novas formas de comportamento? Eco analisa o fato mais amplamente: “O próprio acontecimento contribuirá, mais do que muitas polêmicas filosóficas, para difundir uma consciência diversa da relação entre os dois sexos e modificar profundamente, na mente dos cidadãos italianos, a ideia de um liame imprescindível entre união sexual, procriação e matrimônio”.

E conclui: “Não é verdade (ou pelo menos, não é unilateralmente verdadeiro) que a TV, enquanto *serviço* que um Ente presta ao público, deva adequar-se aos gostos e às exigências desse público. De fato, a TV, mais do que responder a pedidos, cria exigências. O problema do estrelismo é bastante indicativo. Um astro evidentemente tem êxito, porque encarna um modelo que resume em si desejos mais ou menos difundidos junto ao seu público. O gesto de Mina torna-se exemplar porque, de fato, na sociedade em que Mina, *mãe-solteira*, se torna *modelo*, já respondem a processo, na consciência popular, algumas instituições. Mas é fora de dúvida que o astro encarna algumas tendências mais do que outras, e optando por algumas, dá-lhe o foro de legalidade, de exemplaridade. Assim se estabelece uma dialética pela qual o astro, por um lado, adivinha certas exigências não

aclaradas e, pelo outro – personificando-as – amplifica-as, promove-as, como acontece, em geral, no tocante à TV como escola de gosto, de costume, de cultura”.<sup>3</sup>

Com esse e outros exemplos a respeito da TV e com a insistência sobre a necessidade de se considerar a natureza emocional, intuitiva e irreflexiva da comunicação pela imagem, Umberto Eco faz uma análise complexa do meio, buscando sempre a dialética das relações TV-sociedade, TV-público, e chamando a atenção para questões básicas ligadas aos fenômenos psicológicos da projeção e da identificação do espectador diante das narrativas televisivas. O autor mostra como a TV não cria mitos do nada, pelo contrário, processa na sua linguagem específica aquilo que já transita pela sociedade; mas, justamente pela especificidade do meio, que comunica pela imagem, é a mensagem de base emocional que diz mais ao público, podendo, por isso, ser usada para que determinadas ideias ou valores sejam veiculados, em detrimento de outros.

Há, entretanto, outro fator a sublinhar, sugerido pelo autor. Como o público age sobre o que lhe é comunicado, e como a sociedade comporta diferentes tipos de espectadores, nem sempre a mensagem é recebida conforme o desejo do emissor. Daí a importância de pesquisas e estudos junto ao receptor. Podem-se levantar várias hipóteses sobre os efeitos de uma determinada mensagem sobre o receptor, mas é a investigação direta com os diferenciados grupos de espectadores que vai responder adequadamente com que intensidade e de que forma o que se desejou comunicar foi recebido. Apelar, por exemplo, para o mito do sucesso individual - como constantemente se verifica em narrativas do tipo das telenovelas brasileiras - pode repercutir de muitas maneiras; desde a provocação da revolta até o embevecimento com o sonho e a ilusão de ser possível *vencer com as próprias forças*.

p. 38

\*\*\*

Vemos assim que, se a TV, através de suas narrativas, escolhe a linguagem do mito, é porque, mesmo numa sociedade complexa como a nossa, ele está presente e é uma necessidade. Em segundo lugar, o próprio meio, como já se disse, tem todos os recursos para comunicar mais intensamente esse tipo de mensagem. Essas são duas constatações que passam a ser objeto de discussão maior quando se acrescenta a elas uma outra pergunta: como a TV usa a capacidade do meio e a necessidade social do mito? Para Umberto Eco, a TV poderá ser excelente instrumento para o totalitarismo, como para a democratização, dependendo apenas do projeto político das camadas dirigentes da sociedade como um todo. A TV revela muito do que se passa na sociedade, mas poderá ser *mais* ou *menos* utilizada, intencionalmente, para fins políticos específicos.

No entanto, acreditamos que seja muito difícil, ao analisar uma narrativa de TV, de modo especial a narrativa de ficção, encontrar nela uma ordem com objetivo único. Ou seja, decompô-la em seus elementos e constatar que texto, atores, situações, cenários, música, tudo esteja dizendo a mesma coisa a todas as pessoas, não só pela própria diversidade dos públicos, como pela complexidade da produção das mensagens, os objetivos do proprietário da emissora, as intenções do roteirista, a interpretação dos atores, etc.

Há evidentemente, a subordinação dos vários momentos de um determinado processo de comunicação pela TV à estrutura geral de organização e funcionamento da sociedade. Na estrutura capitalista brasileira, em que o poder é exercido por duas instâncias básicas, o Estado e o Capital, um meio de comunicação como a TV expressa os interesses desse mesmo poder. Mas expressa igualmente, suas contradições. Assim, uma telenovela, ao mesmo tempo em que se define por reforçar os valores dominantes, pode comunicar ao espectador, com mais ou menos clareza, o ponto de vista de outros segmentos da sociedade, tanto em termos de seus valores éticos ou estéticos, como em termos de interesses específicos de grupos sociais, ou ainda em termos de questões universais do ser humano.

Essa multiplicidade de leituras da narrativa televisiva é apontada com ênfase por Artur da Távola, que sugere a existência, hoje, de uma *videoteratura*, ou seja, da literatura da imagem via TV. Segundo o autor, há vários momentos no processo da comunicação, que se dá entre o emissor de TV e o telespectador, e cada um merece tratamento especial. Pode-se, por exemplo, sobre uma telenovela, fazer uma leitura semiológica do discurso, ou uma leitura ideológica, ou uma análise que considere predominantemente o ponto de vista do receptor, e assim por diante. Se é possível fazer várias abordagens, é também correto afirmar que há uma interdependência de todas elas, para que se tenha uma visão global do fenômeno.

A identificação das ideologias e dos mitos de uma narrativa televisiva – que Artur da Távola chama de *incurso mitológico e ideológico* da mensagem – é uma forma de conhecer mais profundamente o que *está por*

*trás* daquilo que aparece e é dito no vídeo. Para ele, ideologia e mito são matérias-primas da mente humana, e estão sempre presentes no curso da comunicação, reveladores dos conteúdos internos da mensagem, seja do ponto de vista ideológico,...

p. 39

\*\*\*

...através de formas de raciocinar, agir e reagir, propostas no *texto*, seja do ponto de vista mitológico, através de arquétipos e mitos. Assim como a ideologia serve para modelar comportamentos sociais do homem, o mito modela seus comportamentos psicológicos, expressando e mantendo “um valor interior, a nossa constante relação com o imponderável, o impensável, o cósmico, o absoluto, o acima e além do homem”.<sup>4</sup>

Tomando como exemplo a telenovela, Artur da Távola aplica o método das diferentes leituras do fenômeno, e mostra como esses dois componentes do incurso (mito e ideologia) poderão ser mais ou menos valorizados, conforme a ótica do estudioso. Mas faz algumas observações importantes: primeiro, que, se o homem mais informado consegue ler e decifrar grande quantidade de incursos na narrativa, é bem verdade que o homem menos informado os receberá mais intensamente, porque está aberto aos apelos, sem oferecer barreiras; segundo, que é preciso considerar a força do incurso mitológico, porque este remete “a categorias mais profundas muitas vezes indefiníveis” expressando “emoções e sentimentos básicos e incompletos porque jamais plenamente conhecidos pelo ser humano”. E conclui: “Daí o sucesso, para muitos inexplicável, das telenovelas: o incurso mitológico atinge estruturas profundas do ser, enquanto o discurso fica na atraente agitação da superfície”.<sup>5</sup>

A importância da contribuição de Artur da Távola está em trazer à tona a discussão de novos temas sobre a televisão, esquecidos por análises quase sempre só ideológicas ou só técnicas, que não veem a complexidade tanto da criação da narrativa como da sua repercussão junto ao público. Insistimos: é essa relação que precisa ser investigada, é a comunicação se-fazendo, isto é; a mensagem sendo efetivamente recebida, vivida e respondida pelo espectador o que precisa ser conhecido. E é aí que se vai descobrir, entre outras coisas, a presença do mito, como um dos componentes básicos do curso da comunicação entre a TV e seu público.

Assim, se a televisão responde dessa forma à necessidade radical das pessoas de assumirem a sua condição humana, nos termos em que a coloca Jean Cazeneuve, dando-lhes condições de conviverem com inquietações e angústias profundas, é principalmente por essa razão que ela se toma tão importante em todo o mundo, particularmente em sociedades como a brasileira, em que grande parte da população se ressentida de melhores condições de vida material e simbólica, enfim, de maior participação social. Nessas camadas, certamente os apelos emocionais da televisão encontram maior e mais intensa acolhida, daí a urgência de se fazerem estudos e pesquisas sobre como a mensagem televisiva chega até esses públicos. Também seria importante verificar o que, socialmente, está ocorrendo no interior da estrutura social, na vida mesma das pessoas, em termos de mudanças, e que tipo de mudanças se realizam, com a colaboração da TV, que hoje é seguramente elemento básico no cotidiano das famílias brasileiras.

A televisão trabalha com a linguagem mítica e usa essa força comunicativa para dizer muito mais do que o próprio mito. Que ressoa mais, concretamente, nas pessoas: o apelo mítico, ou a informação dirigida através desse apelo?...

p. 40

\*\*\*

...Há – ou não há – lugar para a reflexão, para o pensamento crítico, diante de tanto incentivo às emoções e às paixões? No capítulo a seguir, o aproveitamento que fazemos do discurso de 450 crianças e adolescentes,<sup>6</sup> sobre televisão, se dá justamente nesse sentido: ou seja, na tentativa de discutir e tentar elucidar essas mesmas questões.

## NOTAS

<sup>1</sup>Com o pseudônimo de Artur da Távola, Paulo Alberto Monteiro de Barros assina, diariamente, uma crítica sobre televisão, no jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup>CAZENEUVE, Jean. *L’homme téléspectateur*. Paris: Denöel/Gonthier, 1974, p. 75.



<sup>3</sup>ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Coleção Debates) p. 356-7.

<sup>4</sup>TÁVOLA, Artur da. *Existe a videoteratura*. Rio de Janeiro: PLG Comunicação, 1980. (mimeo) p. 7.

<sup>5</sup>Idem. p. 7-8.

<sup>6</sup>Vide Anexo I, a partir da p. 174, a transcrição do discurso das crianças e adolescentes, agrupado por assuntos.

**p. 41**

\*\*\*

## ANÁLISE INTERPRETATIVA DOS DISCURSOS

A quantidade e a qualidade das referências feitas a programas e as temáticas tratadas pelos entrevistados constituíram a base para a seleção dos depoimentos, bem como para sua respectiva análise e interpretação. Verificou-se uma nítida preferência por quatro formas narrativas: a telenovela, o filme, o desenho animado e o *show*. Por outro lado, observou-se que, em torno do assunto TV, alguns temas sobressaíram no debate com crianças e adolescentes: a questão do binômio fantasia e realidade, a problemática da adolescência e o desejo de ver-se na televisão, ou seja, o desejo de participar desse fenômeno mais como sujeito do que como um simples receptor de mensagens.

É, pois, sobre esses dois conjuntos de dados que faremos, a seguir, o trabalho de análise e interpretação: uma leitura dos dados do ponto de vista mitológico, já que a hipótese central é justamente a presença de elementos míticos não só na fala das crianças e adolescentes, como nas próprias narrativas televisivas a que elas se referem. Trata-se, agora, de mostrar de que forma esses elementos se expressam e qual o seu nível de significância.

O caminho percorrido entre o dado, isto é, os discursos, e sua respectiva leitura analítica obedeceu a uma orientação principal, que se expressa pela pergunta: qual ou quais os elementos míticos presentes nesta fala? Ao redor dessa questão básica, outras foram elaboradas, sobre os temas e os personagens citados nas entrevistas, fazendo-se assim a relação entre os elementos mitológicos do próprio discurso dos entrevistados e a mitologia presente nos programas a que eles se referem. Assim, a análise a seguir oscila entre o discurso sobre o objeto TV, e o próprio objeto, construído sobre histórias, personagens, temas e cenários específicos, sendo a preocupação buscar, em ambos, a importância e a significação do *incurso mitológico*, para usar a expressão de Artur da Távola.

O esquema a seguir sintetiza o que acabamos de afirmar, e é sobre ele que faremos todo o trabalho analítico.

\*\*\*

## QUADRO I

### PRESENÇA DE ELEMENTOS MITOLÓGICOS NAS NARRATIVAS DE TV

**TV:** Instrumento mágico de transformação do real/imaginário  
Fonte de projeção e identificação  
O lazer para a aceitação da angústia humana da indiferença do inundo  
A concepção mítica do tempo (a eternidade do homem)

#### NARRATIVAS HISTORIADAS

*A repetição ritualística  
da história da humanidade*

- **Telenovelas:**
  - o mito do amor, beleza e juventude
  - os modelos (personagens e atores)
  - o mito da origem
  - o exercício da emoção (catarse)
  - a continuidade da tensão sempre renovada (os capítulos)
- **Desenhos Animados:**
  - o fascínio do mágico (a rapidez dos movimentos e das transformações)
  - o poder sobre vida e morte (nada é impossível)
  - o animismo
- **Filmes:**
  - as estruturas sempre repetidas (duração, personagens, conflitos, soluções)
  - o conflito Bem X Mal
  - o ritual da ordem transgredida e recuperada (presença da violência permanente no ritual)
  - a proibição como fonte de atração
  - o medo e a fascinação do anormal e monstruoso

#### NARRATIVAS EM MOSAICO

*A espetacularização da vida*

- **Shows:**
  - as mini-histórias da humanidade
  - as vedetes-modelo
  - o divertimento por procuração (projeção e identificação)
  - o divertimento em gotas de humor, alegria, música, suspense, notícias fantásticas
- **Telejornais:**
  - o mito da verdade (o momento do real no mar de fantasia)

\*\*\*

Tal esquema foi construído sobre os dados colhidos. Teve-se em vista partir de poucas mas amplas questões, consideradas fundamentais; depois, enriquecê-las com o máximo de informações, para, finalmente, construir o esquema de análise. Tinha-se como pressuposto que não se deveriam fechar questões antes de ir aos *dados*, em vista do grande risco de limitar a leitura e a própria identificação desses *dados*. Importante foi a definição clara da hipótese central: a de que as narrativas televisivas são elaboradas sobre temas mitológicos e sob uma forma mítica; e que também é mítico o discurso do telespectador sobre tais narrativas.

## IV.1 O DISCURSO SOBRE AS NARRATIVAS

### IV. 1.1 TELENOVELAS: as razões da escolha

A predominância de temas relacionados com a emoção e, de modo especial, a emoção ligada à relação amorosa entre homem e mulher, pais e filhos, produz nos espectadores uma adesão quase irrestrita às telenovelas. Mais do que qualquer outro programa televisivo, é a novela que mobiliza espectadores de todas as idades, seja pela identificação, seja pela projeção. Poderíamos também afirmar que é na telenovela que se encontram, com mais intensidade e evidência, as características que os estudiosos atribuem ao mito. Uma delas, seguramente, é a que se refere à força do mito, como mobilizador da pessoa, sem que esta possa dominá-lo, controlá-lo. O discurso dos entrevistados, sobre a telenovela, mostra exatamente isso: que é difícil, para o receptor do mito, falar sobre ele, desvendá-lo para si mesmo. As novelas são o tipo de narrativa preferido, mas é sobre elas que o discurso é mais difícil, menos explicado. Há um apelo, um chamado, mas o espectador nem sempre sabe de onde vem.

Roland Barthes, em *Mitologias*, teoriza sobre o mito na sua relação com o que ele chama *o leitor do mito*. E sublinha algumas afirmações, como a de que o mito possui sempre um caráter imperativo, interpelatório: “é a mim que ele se dirige: está voltado para mim, impõe-me a sua força intencional; obrigame a acolher a sua ambiguidade expansiva”.<sup>1</sup> O autor comenta ainda que o apelo do mito ao homem é tão franco, que ele tem a sensação de que *aquilo* foi criado naquele instante para aquela pessoa, como um objeto mágico surgindo no seu presente, sem nenhum rasto da história que o produziu.

Ora, o discurso das crianças e adolescentes sobre as telenovelas revela exatamente isso: que eles se sentem chamados, interpelados. E afirmam que se transportam com os personagens, se sentem igual a eles. Ao mesmo tempo, ligam esse caráter emotivo e enlevante a um dado, para eles, muito real: “Os personagens tentam interpretar a vida do ser humano hoje”; “Novela ensina, sim. Ensina o que a gente vai passar daqui pra frente”. Está aí presente, segundo...

p. 44

\*\*\*

...Barthes, outra característica do mito, que diz respeito a que ele é consumido como uma história simultaneamente verdadeira e irreal. O espectador de uma telenovela, na verdade, recebe uma significação ambígua, se considerarmos, como Barthes, o significante do mito “enquanto totalidade inextricável de sentido e forma”; só assim “reajo de acordo com o mecanismo constitutivo do mito, com a sua dinâmica própria, transformo-me no leitor do mito”.<sup>2</sup> O efeito imediato do mito é o que importa: se ele for desmontado após ou até antes de ter sido consumido, isso é irrelevante. “Sua ação é mais forte do que as explicações racionais que podem pouco depois desmenti-lo. Quer isto dizer que a leitura do mito se esgota de uma só vez”.<sup>3</sup>

O público entrevistado, de modo especial os adolescentes, têm acesso a revistas e jornais onde reportagens desmontam e explicam as tramas das novelas, ou onde se podem encontrar depoimentos de atores falando de seus personagens, ou ainda em que se pode saber, com antecedência, o final das histórias. Nada disso influi sobre uma possível queda de audiência às novelas, segundo os dados de pesquisas dessas mesmas emissoras. O mito, ou melhor, a narrativa mítica é vivida ali, no momento de sua recepção, e não em qualquer outro momento. A própria relação entre o ator e o personagem acaba, para o espectador, sendo confundida em um objeto só. Um ator que *faça a figura* de um bom pai passa a *ser* um bom pai.<sup>4</sup> Verdade e irrealidade são vividas em relação à telenovela, ao mesmo tempo. Adolescentes da mesma idade ora dizem que gostam de novela porque ensina coisas da vida prática; ora dizem que gostam justamente porque “tem cenas irreais”. Um dos entrevistados chegou a reunir os dois lados da questão quando afirmou: “Só tem amor fingido em novela. Igual *André* e *Carina*, parecia até real o amor deles, mas não é”.

A grande temática das narrativas televisivas — a confusão entre o real e o imaginário —, de que trataremos adiante, está ligada aqui ao conteúdo mais importante da telenovela: a questão do amor, revestida, como veremos, de um caráter mitológico intenso. No discurso das crianças e adolescentes, resalta-se a importância que tem para eles a colocação, no vídeo, da questão do amor, da relação amorosa entre um homem e uma mulher. Tanto eles se emocionam com a quebra ou a impossibilidade da relação, como com o encontro mesmo do par romântico. Referem-se: aos conflitos da traição amorosa: “TV ensina sim. Marido pega a mulher com outro cara dentro de casa”; aos desencontros amorosos: “A novela que mais gosto é *Marrom Glacê*: porque a *Vânia* namora um garçom, o *Otávio*, que gosta da *Vanessa*”; às brigas de casais: “Tem aqueles dois casais que vivem brigando”; ao conflito pais-filhos: “A novela *Marrom Glacê* fala dos preconceitos dos pais que não deixam a filha namorar um garçom”; ou, finalmente, ao amor entre um homem e uma mulher: “Gosto porque... eles se apaixonam”.

Segundo Artur da Távola, essa valorização dos programas de romance, amor, enfim, emoção, como as telenovelas, diz respeito a que “todo mundo tem necessidade do exercício de emoções. Nós vivemos numa sociedade altamente repressiva, em que essas noções são muito bloqueadas por uma cultura conservadora, por hábitos antigos, por uma ideologia que diz o que é ou não...”

p. 45

\*\*\*

...é moral. A telenovela é uma forma projetiva de representação das emoções, que permite a uma pessoa reprimida exercitar suas emoções sem romper o circuito de suas limitações. Então, a pessoa pode exercitar diariamente, em dose homeopática, um tipo de emoção que a vida já não lhe permite exercitar. São, geralmente, pessoas que não têm mais condições culturais, pessoais ou sociais de romper com as limitações na sua vida. Então, rompem na fantasia”.<sup>5</sup>

Ao que parece, o autor se refere ao público adulto, principalmente o das camadas populares, que, por sua vida cotidiana reprimida e proibitiva, no sentido da livre manifestação de sentimentos muito íntimos como a inveja, a fantasia de outra relação amorosa, o desejo de aventuras, os ciúmes, o fastio da relação que mantém, etc., encontra na telenovela um momento de deixai fluir essa avalanche conturbada de esperanças, dores e alegrias guardadas.

Mas considerando o público de que tratamos, crianças e adolescentes, por que também eles se comovem e participam das telenovelas? Talvez aí possa se considerar, de um lado, a projeção do futuro, que de algum modo eles já veem nos pais e nos outros adultos: alguns até disseram que as telenovelas “ensinam o que a gente vai passar daqui pra frente”. Eles estão vendo ali as formas de como o amor se constrói e destrói entre duas pessoas. De outro lado, é o próprio tema, o amor, a relação amorosa, que é importante, independente de ser entre adultos. Amor é um sentimento de qualquer idade, qualquer momento, na vida de qualquer pessoa. Então, identificar-se ou sofrer com brigas de casais, traições ou belos momentos de intensa paixão, é também um exercício das emoções mais profundas do ser humano.

Leszek Kolakowski, estudando a presença do mito na vida inteira do homem, desce aos porões mais fundos e escondidos da relação do homem com o mito, e descobre uma íntima ligação entre mito e amor. Diz que o movimento em direção ao mito não é um saber, mas um ato de total e confiada aceitação, que não precisa, em nenhum momento, justificar-se. Da mesma forma, uma aceitação desse tipo, em relação a uma pessoa, acaba por incluí-la na realidade mítica.

Assim, quando crianças, adolescentes e adultos se identificam tão intensamente com histórias de amor, estão vivendo, mesmo que por procuração como assinala Jean Cazeneuve, o sentido mítico do amor, que age em duas direções: pela transformação do objeto de nosso amor em uma realidade mítica e, de outro lado, pelo impulso erótico que nasce de toda energia dirigida ao mundo mítico. Explicando melhor: numa telenovela, por exemplo, o erótico não está simplesmente na relação amorosa de um casal; está também em todo o conteúdo mítico presente na complexidade da narrativa, que por sua vez desperta emoção, afetividade, adesão ou rejeição, sentimentos carregados de eroticidade, no sentido da entrega do espectador ao envolvimento de seu eu com o que se passa no vídeo.

São justamente “as grandes qualidades de *Eros*”, citadas e comentadas por Kolakowski, os ingredientes básicos sobre os quais autores e roteiristas de telenovelas constroem os dramas de suas histórias. O desejo da união total é uma dessas qualidades: pretende-se a superação da distância, daí a *cegueira*...

p. 46

\*\*\*

...do amor e a dilacerante dor da separação. Também caracteriza *Eros* a satisfação jamais atingida, porque o amor deve estar sempre começando. A empatia, encontro amoroso, é infalível: quase sempre, crer no amor de alguém é amar esse alguém. A confiança que cria o movimento amoroso não está ligada ao cálculo, à pretensão, ao dever. No amor, há uma absorção total pelo presente: as realidades míticas se destacam, porque o que nelas ocorre escapa à influência real do tempo histórico. Finalmente, é o caráter totalizante do amor: uma pessoa amada só pode ser amada no seu todo.

As faces do amor, assim descritas por Kolakowski, constituem os elementos caracterizadores dos personagens, em seu movimento dentro da narrativa, essa é apenas a base mítica das telenovelas. Sobre ela, uma história é construída, com conteúdos culturais de uma determinada sociedade e com elementos específicos de uma época. É o entrelaçamento do universal com o particular, revelado através dos conflitos vividos pelos personagens. Numa sociedade estratificada como a nossa, as diferenças de classe são frequentemente usadas para mostrar a contradição entre o mítico e o real. Nas telenovelas, como citam os entrevistados, há personagens, em geral os pais, sempre apontando para o que chamam de a *realidade* dos fatos, impedindo, por exemplo, que um garçom se relacione com a filha da patroa ou com a prostituta. Mas o desenrolar da novela vai mostrando que os amantes não vivem essa realidade justificada, provada e mostrada objetivamente. Vivem a realidade mítica do amor. Os argumentos, apoiando ou criticando aquele encontro amoroso considerado proibido, ao mesmo tempo que negam o elemento mítico, orientam para a assunção de valores sociais e culturais específicos, como por exemplo: “essa mulher não presta, não tem nível para você”, referindo-se a uma ex-bailarina de casas noturnas; “esse homem não lhe dá nada, não tem futuro, tem uma mãe que é uma pobre doceira e um padrasto preto”, referindo-se ao rapaz que conquistou o coração da filha de um grande empresário.

Assim, numa telenovela, a base mítica é o erotismo; trabalha-se na superfície com elementos específicos de uma época, inclusive orientando-se a solução dos conflitos dramáticos a partir desses valores sociais dominantes. O importante, porém, é que a atenção se volta para a relação amorosa: quem fica quem, quem sofre de amor, quem se alegra de amor, quem perde um grande amor.

Beleza e juventude, particularmente na chamada *Novela das Sete*, embora estejam presentes na dos outros horários, constituem o binômio indispensável de atração, de modo especial do público feminino. Aliás, é bom lembrar os entrevistados muitas vezes se referiram às novelas em geral como “coisa de mulher”, “que é a parte fraca”, “por causa do romantismo”. Mais uma vez, vemos o cultural sendo trabalhado sobre o mítico, o que nos fornece um importante: a repressão do masculino em relação ao erótico; os meninos, adolescentes, em geral mostraram-se envergonhados de conhecer o conteúdo telenovelas. Um deles chegou a dizer: “Prefiro o *Incrível Hulk*”. Ao que o entrevistador retrucou: “Então você acha o *Hulk* mais bonito que as mulheres novelas?” O menino sorriu e concordou: “Não, claro que não!” Somente um diálogo aberto e descontraído, os meninos esqueciam por momentos...

p. 47

\*\*\*

...o desconforto de falar de amor, de beleza, do erótico, enfim.

Se na *Novela das Oito* esse público vive intensas emoções, na *Novela das Sete*, cujas narrativas têm se caracterizado pela enorme superficialidade e fragilidade dos enredos, crianças e adolescentes encontram o lazer sem nenhuma história, mas povoado de homens e mulheres muito jovens e muito bonitos. A verdade é que a *Novela das Sete* parece destinar-se mesmo ao público jovem e nela não se tem a preocupação de levar ao vídeo a discussão de nenhum grande tema. Bastam atores jovens e bonitos, vivendo encontros e desencontros amorosos superficiais, tomando sol nas praias da Zona Sul carioca e “curtindo um bom som”. “Gosto de *Marrom Glacê*”, “porque as moças são lindas”, “os rapazes também” — dizem os adolescentes de 13 a 15 anos, de uma escola pública localizada junto a uma favela da Zona Sul do Rio de Janeiro.

Amor, beleza e juventude, essa “nova Trindade”, como escreve Edgar Morin, é ingrediente indispensável na produção cultural destinada ao grande público, em nossa sociedade. “O novo modelo é o homem em busca de sua auto-realização, através do amor, do bem-estar, da vida privada. É o homem e a mulher que não querem envelhecer, que querem ficar sempre jovens para sempre se amarem e sempre desfrutarem do presente” (...) “Igualmente, o tema da juventude não concerne apenas aos jovens, mas também àqueles que envelhecem. Estes não se preparam para a senescência, pelo contrário, lutam para permanecerem jovens”.<sup>6</sup>

O autor analisa esse fenômeno sociologicamente: mostra como a utilização do jovem como personagem-modelo é uma forma de a sociedade passar à mocidade os valores que se supõem melhores,

para que ela os assuma e venha mais tarde servir corretamente ao *status quo*, sem muita informação nem motivação para sequer desejar transformá-lo. Ele diz que é possível produzir esses efeitos, já que a adolescência é a idade plástica por excelência e, além disso, é também a idade que experimenta com mais intensidade o apelo da modernidade.

Levando em conta esse tipo de análise, acrescentamos outra, a mitológica, que é objeto de nosso estudo. Usar a mocidade como modelo é também responder à necessidade humana da imortalidade, do domínio do tempo. Raramente as telenovelas trabalham com a passagem do tempo. Quando o fizeram, aliás, conseguiram momentos belíssimos, como foi o caso da novela de Lauro César Muniz, *O Casarão*, Mais raramente mostram a morte de um personagem por envelhecimento, uma morte dita *natural*. Em geral, são mortes por assassinato ou por grave acidente. A máxima parece ser: ou o personagem se mantém jovem e lindo, ou promove-se o desaparecimento da pessoa, ainda jovem e linda, para que não se perceba o seu envelhecimento. Há exemplos<sup>7</sup> de novelas que procuram concentrar a dramaticidade em personagens maduras, deslocando o eixo das atenções dos jovens para os mais velhos, o que constitui importante iniciativa. No entanto, permanece a regra geral, especialmente para a *Novela das Sete*: vivem, sofrem e amam os jovens e belos.

As novelas, assim construídas, estariam então expressando o desejo universal do homem, de suspender o tempo físico, recobrando-o com uma forma mítica. Permanecer jovem e belo, esconder a passagem do tempo, é seguramente...

p. 48

\*\*\*

...uma forma mítica de tratar o tempo. Segundo Kolakowski, esse desejo está intimamente relacionado com outras necessidades humanas, que só encontram resposta no mito: a necessidade de dar sentido ao cotidiano; a necessidade de crer na perduração dos valores humanos; e a necessidade de ver o mundo como um contínuo. As telenovelas responderiam a essas necessidades, no sentido de voltarem permanentemente aos mesmos valores, encarnando-os em personagens bonitos e moços, sugerindo que os valores não desaparecem e comunicando a cada telespectador que os valores pessoais de cada um podem a todo dia ser afirmados e reafirmados.

Pode-se explicar, a partir das afirmações de Kolakowski, por que determinadas narrativas encontram resistência no grande público. A *Novela das Oito*, em exibição quando das entrevistas, foi citada pelas crianças e adolescentes apenas de passagem — “Dessa eu não estou gostando”; “*Paloma* tem dois homens” — e sempre como algo desagradável. Embora entrassem em jogo outras questões, relativas a problemas do escritor com a direção da emissora, que não nos cabe discutir, a manifestação de um tipo de público, lida à luz do estudo de Kolakowski, permite-nos refletir sobre o problema da ressonância ou não de uma narrativa no grande público. Podemos levantar uma hipótese: a quebra repentina de uma determinada ordem de valores apanha de surpresa o público, e este reage não apenas por uma questão pura de conservadorismo, enquanto posição ideológica, mas por ser, diríamos, universal, a necessidade arraigada de crer na eternidade do homem e dos valores.

O problema cresce em complexidade, quando se sabe que os valores assumidos pelas pessoas o foram historicamente e por contribuição de um conjunto de fatores de ordem social, econômica e cultural. Estes não podem de forma alguma ser desconsiderados, mas é fundamental que sejam lidos também à luz da vertente mitológica da cultura. Só assim, pensamos, os fatos sociais são vistos em sua riqueza e profundidade.

Colocamos aqui os temas do amor, da beleza e da juventude, nas telenovelas a partir do discurso dos entrevistados, e os analisamos valorizando seu conteúdo mitológico. É importante, porém, que nos façamos novas indagações. As crianças e adolescentes falam daquilo que lhes é mais evidente, mais explícito e inclusive daquilo que constitui objeto mais direto de identificação. Por exemplo, para o adolescente, o namoro proibido dos dois jovens; para as crianças, as cenas cômicas do personagem que se vê obrigado a usar uma ridícula peruca. A mitologia do tempo e do erotismo iluminou a compreensão dessas falas. Mas e a não-fala, aquilo que está ainda mais escondido nessas narrativas e que, por sua força eminentemente mítica, não é sequer mencionado?

Tomando como exemplo as *Novelas das Sete* e das *Oito* de 1979 a 1981,<sup>8</sup> fazemos uma constatação que pode seguramente ser estendida à grande maioria das telenovelas: essas narrativas se constroem, algumas em maior, outras em menor intensidade, sobre o grande mito da humanidade, o mito eterno da origem. Como vimos no capítulo II, o mito no sentido tradicional, é um tipo especial de narrativa que fala

das origens, de algo que aconteceu no passado, no início do mundo, *nos primeiros tempos* ou no *faz muito, muito...*

p. 49

\*\*\*

...tempo. No enfrentamento dos mistérios da vida e da morte, o homem busca nas narrativas míticas, uma explicação para a origem do universo, da natureza do homem, enquanto humanidade.

Em narrativas da nossa época, como as telenovelas, essa angústia também se manifesta, e o mito da origem aparece sob a forma da busca da origem de um determinado personagem. Considerando o conjunto das onze telenovelas veiculadas pela Rede Globo de 1979 a 1981, em apenas uma, que de modo explícito se propôs a ser radicalmente diferente das demais,<sup>9</sup> não há a temática da busca da origem. Em todas as outras, em algumas até se constituindo a força central de toda a trama, alguém *não sabe de onde veio*.

As situações são as mais diversas, todas girando em torno do mito dos começos: a mãe ex-presidiária busca a filha criada pela tia; o casal separou-se e a filha só conheceu a mãe quando bebê; a mulher busca em tudo o irmão gêmeo que morreu pelas mãos dela, procurando nele o pai também já morto; a filha tem pesadelos terríveis com uma figura do pai, que nunca conheceu; o filho vive só, nunca conheceu a mãe, e por isso também não se aproxima do pai, embora tenha vindo a conhecê-lo; a mãe aparece grávida, tem o filho mas o pai não sabe que aquela criança é sua; a órfã é criada por amigos mas está sempre à procura dos pais; o rapaz e a moça se apaixonam, mas paira sobre eles a dúvida de que sejam irmãos, já que um desconhece sua origem, e a outra é procurada por seu verdadeiro pai; o filho nascido de uma relação violenta é criado por outra mulher, mas a mãe não descansa enquanto não o encontra; dois rapazes gêmeos são criados por famílias diferentes, mas um deles vem a saber que aqueles não são seus pais verdadeiros, e passa o tempo todo na angústia do desconhecimento da origem; a personagem central é a mãe que separou os gêmeos e não tem coragem de revelar a origem dos filhos.

Não importa se o movimento é de mãe para filho, de filho para mãe, de pai para filho ou até de irmão para irmão. Importa é que o triângulo pai-mãe-filho tem uma ou duas incógnitas, e é preciso destruir o vazio de alguma forma. Essa destruição do vazio — ou seja — a decifração da incógnita percorre toda a narrativa, não se fazendo de um momento para outro. Pelo contrário, todo o conflito nascido da dúvida, da pergunta sobre a origem, vai construindo o fio condutor dos dramas dos personagens e da narrativa como um todo. Como já se disse anteriormente, nem sempre a pergunta sobre o pai ou a mãe desconhecidos pertence ao grupo de personagens principais, mas mesmo assim a presença desse conflito sob uma forma qualquer é elemento indispensável; tudo se passa como se a novela não pudesse deixar de tocar nesse ponto, como se o público exigisse ver na pequena tela de sua TV, pela décima, centésima ou milésima vez, alguém vivendo o sofrimento de se sentir perdido no mundo, como se diz, *sem pai nem mãe*, e buscando superar esse terrível vazio da sua existência.

O mito da origem colocado numa narrativa como a telenovela, teria uma dupla função do ponto de vista psicológico: de um lado, reproduzir pela ficção um medo radical do homem, o medo do abandono do pai e principalmente da mãe; de outro, mostrar como é preciso superar esse grande pavor, sozinho e com a ajuda de outras pessoas. Quanto à forma como toda essa complexa...

p. 50

\*\*\*

...temática é tratada na maioria das telenovelas, nem sempre a estrutura dramática proposta pelo autor lhe confere toda a importância que ela mereceria. Assim, por exemplo, criam-se personagens órfãos que não se conflituam com o desconhecimento da origem porque excessivamente protegidos por outros personagens também carentes de afeto. Quando os entrevistados criticaram a então *Novela das Oito*, lembraram uma anterior,<sup>10</sup> como exemplo “de uma novela que eu goste...”. E a narrativa citada justamente tinha pelo central da ação uma mãe jovem, ex-presidiária, que, ao ser presa, entregara a uma irmã a filha recém-nascida. Saída da prisão, a mãe não se conforma em não poder ter outra vez a filha: começa desejando apenas vê-la, arranja uma forma de aproximar-se e fazer relação com ela. O drama cada vez mais intenso e palpitante, a ponto de não ser mais possível persistir a ocultação da verdade.

É importante recordar que o autor colocou esse conflito num cenário barulhento, festivo e movimentado: uma discoteca. E quando as crianças e adolescentes se referem a essa telenovela, como uma das que mais gostaram, torna-se difícil identificar qual o principal motivo: o drama da mãe procurando a filha ou a festa de sons esfuziantes. Nos discursos, o motivo citado foi o segundo. Mas pode-se supor que o



primeiro, que fala da origem desconhecida, tenha provocado mais intensamente a adesão do público à narrativa. O leitor comum do mito, segundo Barthes, vive-o sem explicá-lo. E é possível que, quanto mais profundamente o mito tenha sido recebido, menos a pessoa tenha sobre ele uma explicação, um discurso racional. E quanto menos ela estiver habilitada a discursar intelectualmente sobre o real, mais suscetível estará a receber o mito como ele é, uma “totalidade inextricável de sentido e forma”, como diz Roland Barthes. Ele explica: “Na realidade, aquilo que permite ao leitor comum consumir o mito inocentemente é o fato de ele não ver no mito um sistema semiológico, mas sim um sistema indutivo; onde existe apenas uma equivalência, ele vê uma espécie de processo causal: o significante e o significado mantêm, para ele, relações naturais. Pode exprimir-se esta confusão de um outro modo: todo o sistema semiológico é um sistema de valores; ora, o consumidor do mito considera a significação como um sistema de fatos; o mito é lido como um sistema fatural, quando é apenas um sistema semiológico”.<sup>11</sup>

Em outras palavras: para o receptor da telenovela, o mito da origem, colocado na personagem que procura a filha, e que é por ela rejeitada, existe enquanto um fato misto de realidade e ficção, que o emociona, ao som de discoteca. Raramente o espectador comum sai a investigar o significado de todos aqueles significantes que lhe chegam pela TV. Por isso o discurso enigmático do adolescente: “Novela boa é uma que eu goste”.

Artur da Távola, no pequeno livro *Existe a Videoteratura*, ao analisar o *incurso*, como um dos momentos do *curso* da comunicação, explica-o inicialmente como o elemento revelador, da ideologia e da mitologia do *texto videorário*, classificando-o de extremamente complexo, não por ser difícil, mas por ser aberto ao número mais variado de leituras, segundo a ótica, o nível cultural e o grau de informação do *leitor*. Assim, um professor universitário, por...

p. 51

\*\*\*

...exemplo, *leria* mais *incursos* numa mensagem do que uma lavadeira. No entanto, o elemento *incurso* chegaria mais profundamente a pessoas simples como ela, do que ao intelectual, “que interpõe barreiras e *prioris* diversos entre ele e a obra de arte ou o serviço artístico”.<sup>12</sup>

É justamente disso que estamos falando: da defasagem entre a recepção e vivência do mito, e a possibilidade de explicar essa vivência. No discurso dos entrevistados, aparece muito clara essa diferença: as crianças e adolescentes, mesmo que se insista com elas, falam por frases fragmentadas, com afirmações categóricas, definitivas, quando são solicitadas a expressar suas preferências e o porquê delas. Percebe-se que deve haver uma série de razões, algumas até inexplicáveis, para afirmar “eu gosto”, mas essas explicações não vêm à tona. Ou, quando vêm, trazem novas afirmações que precisariam novamente ser desvendadas. Quanto às telenovelas, afirmações como: “novela boa é uma que eu goste”; “não gosto de novela; novela é pra mulher, por causa do romantismo”; “novela ensina o que a gente vai passar daqui pra frente” — e outras — são reveladoras de que há fortes motivações nessas narrativas, para que se venha a negá-las ou a aderir a elas tão intensamente. Essas motivações segundo nosso modo de pensar, estariam ligadas diretamente ao conteúdo mítico, particularmente, à repetição constante do mito da origem.

Kolakowski amplia a compreensão dos componentes míticos — a busca da origem e a relação amorosa —, de que tratamos aqui, ao nos referirmos aos depoimentos dos entrevistados sobre as telenovelas. Para ele, há um problema fundamental que o homem enfrenta pelo simples fato de ser homem: é a terrível experiência da indiferença do mundo. O encontro erótico e a busca da origem, que não seria outra coisa senão a volta à situação embrionária no ventre da mãe, são desejos pelos quais se fugiria da dor de um mundo indiferente. Da mesma forma, todos os esforços de construir algo no mundo, de enfrentar a natureza, dominando-a pela técnica, seriam mais uma forma de relacionar-se com essa indiferença, na tentativa de superá-la. Enfim, voltando ao início das colocações do autor,<sup>13</sup> o fenômeno da indiferença do mundo seria o ponto de partida das duas grandes vertentes da cultura: a vertente mitológica e a vertente tecnológica.

Assim, uma narrativa como as telenovelas que, como vimos, se constrói sobre a temática do encontro ou desencontro amoroso, e sobre a angústia do desconhecimento da origem, estaria respondendo, do ponto de vista da vertente mitológica, a todo o problema nascido da percepção de que, afinal, há uma radical indiferença do mundo em relação aos homens. As negatividades da vida, como a ausência do companheiro ou as dores da relação mal sucedida, ou ainda, a expectativa que antecede ao encontro do homem e da mulher que se querem; ou a radical negatividade revelada pelo abandono do filho que desconhece o pai e mãe — enfim, essas negatividades, segundo Kolakowski podem compreender-se como revelações sensíveis e perceptíveis da indiferença do mundo.

Mas qual seria a vivência mais profunda da indiferença do mundo? Para o autor, em nenhuma vivência do homem é tão patente e tão difícil de ocultar a indiferença do mundo, como na experiência da antecipação da morte. Se...

p. 52

\*\*\*

...não existisse a antecipação da morte, possivelmente aceitaríamos outras formas da indiferença do mundo. A morte de alguém, a doença de um filho pequeno, a longa viagem de um amigo próximo, a separação do companheiro — todas essas situações nos falam, através de determinadas pessoas, da enorme indiferença que aflige o homem. Por isso, o autor explica: não é exatamente uma *pessoa* o que nos inflige dor com sua indiferença; não é também uma determinada situação o que nos supera. Mas sim que, mediante essas pessoas e situações, de certo modo, nos fala o silêncio do mundo, sua global indiferença em relação à nossa condição humana.<sup>14</sup>

Diante da indiferença, os homens agem basicamente em duas direções: uma, regressiva, expressa pela nostalgia embrionária, ao seio materno protetor e à liberação de toda responsabilidade frente à vida; essa semi-morte que nos dispensa de viver por nós mesmos; a outra, progressiva, pela qual buscamos a relação amorosa, a comunicação erótica com o corpo do outro, o que cria a ilusão momentânea da identificação com o outro; e pela qual produzimos a nossa sobrevivência, construindo objetos que nos dão o alimento, a moradia, a vida social. Se a natureza nos é indiferente, precisamos dominá-la. Uma terceira forma de reagir à indiferença seria a renúncia à superação, pelo suicídio ou pela busca permanente de satisfações parciais.

A conclusão do autor é demonstrativa da importância do mito diante desse problema tão crucial da existência humana; para ele, a alternativa diante da experiência da indiferença do mundo é: ou conseguir superar a alheação das coisas organizando-as no mito, ou encobrir a experiência na mediocridade de um cotidiano feito apenas de fatos institucionalizados. Daí a importância de vivências ligadas às manifestações das emoções, dos medos, das dúvidas, que podem ser alcançadas das formas mais diferentes, uma das quais seria o contato com narrativas carregadas de conteúdos míticos. O mito, para ser mito, precisa dar conta dessas experiências radicais: a morte e o amor, que dizem respeito diretamente à questão da indiferença. Desta forma, a criação de narrativas que se elaboram sobre conteúdos míticos assume posto de relevo na produção cultural e simbólica de qualquer sociedade. As novelas de televisão, embora toda a crítica que sofram por seu *excurso consumista* ou por seu *incurso* ideologicamente conservador e narcotizante, contêm também forte *incurso mitológico* e respondem às necessidades básicas das pessoas, no sentido de trabalharem suas angústias, medos e desejos.

#### IV. 1.2 FILMES: o gosto pelo terror e pela aventura

Não se poderia dizer que há uma ordem rígida na preferência dos entrevistados, quanto a novelas, filmes e desenhos animados, embora as primeiras produzam neles forte adesão, como se viu anteriormente. Os depoimentos revelam que essas três formas de expressão veiculadas pela TV são igualmente preferidas. Em primeiro lugar, porque todas elas são narrativas de histórias, e isso é fundamental para conseguir o envolvimento das pessoas. Em segundo lugar, a escolha de uma ou outra forma narrativa se faz pelo conteúdo. Assim,...

p. 53

\*\*\*

...ao se referirem aos filmes, os entrevistados dizem por que gostam de vê-los na televisão: porque falam de terror, de sexo e de aventura.

Esses elementos combinam-se diferentemente nos vários gêneros de filmes: filmes de aventura policial, com pequenos romances; filmes de terror em relação ao sexo, com ataques sexuais, assassinatos envolvendo violência sexual; de terror, com personagens monstruosos, vampiros, monstros de duas cabeças; filmes históricos, com narração de fatos igualmente monstruosos, como a violência praticada na época do Nazismo, por exemplo. O fato é que as narrativas precisam ser emocionantes, seja pelo conteúdo fantástico, seja pelo suspense da aventura — que quase sempre prevê a resolução de um conflito inicial, ligado à transgressão da ordem social —, seja ainda pelo caráter de proibição nelas contido.

Começamos pela questão da proibição. Em nenhum dos outros programas de TV, os entrevistados citaram o caráter de censura, de coisa proibida para eles. Isso aparece quando se trata de filmes. Falam de filmes eróticos, de filmes de grande violência e terror, de filmes que tratam de ataques sexuais, de aventuras emocionantes, de histórias dramáticas ligadas a minorias sociais, ou ainda filmes de amor. Isso é o que a maioria deles, particularmente os adolescentes, prefere. Sabem perfeitamente os horários e é justamente disso que reclamaram: muitos desses filmes “passam muito tarde”, e para eles é bom que alguns passem nos sábados e domingos, quando a proibição é menor, já que dispõem de mais tempo. Citam a proibição da censura: “Proibido para menores de 18 anos”; a proibição dos pais, que se dá mais a respeito do horário. Ambas, para eles, são ineficazes. Nos depoimentos sobre a problemática das crianças e dos jovens na sociedade, eles dizem: “Tinha que tirar isso de sessão proibida. Tudo tinha que ser livre. É besteira esse negócio de censura; a gente vê mesmo”.

Do ponto de vista social, percebe-se que a televisão – sendo uma das poucas fontes de lazer para a maioria das pessoas e estando à mão do usuário, dentro de sua casa, custando-lhe quase nada – não permite às famílias uma organização em termos de horário e obediência a indicações da censura. Essas características da televisão acabam por derrubar qualquer esforço de disciplina. Talvez isso seja realmente possível em famílias de nível cultural mais elevado, em que os pais, bem informados, possam inclusive estabelecer um diálogo claro com os filhos e ensiná-los a escolher, também a desligar o aparelho em determinadas ocasiões.

Inúmeros estudos e teorias se fizeram e se criaram, especialmente após o advento da televisão, sobre a perniciosidade de diversões violentas para o público infanto-juvenil. Não é nosso propósito discutir aqui a questão pedagógica e social nos termos dessas teorias e estudos. Investigamos a preferência do público em relação a tipos de filmes, e nos perguntamos sobre a possível raiz mitológica dessa atração. Quanto aos efeitos, trata-se já de outro tipo de questão.

O importante é que essa preocupação dos educadores quanto a filmes em que terror, violência e aventura se mesclam, criou, por outro lado, a ideia de que é um tipo de programação proibida. Então, para a criança e o adolescente,...

p. 54

\*\*\*

...as emoções que realmente esses filmes prometem, tornam-se mais desejadas ainda, já que há um consenso de que são proibidas para eles. Desta forma, é preciso considerar as duas fontes de atração, quando se analisa o discurso dos entrevistados sobre os filmes de que mais gostam.

A escolha, por exemplo, de um canal de TV, em detrimento de outro, eles justificam dizendo que procuram os canais que mais têm filmes. Os entrevistados citaram filmes de todos os tipos, mas nenhum deles deixou de citar a grande escolha: filmes de terror. “Terror é bom”, “terror é legal”, “têm emoção”, “a gente fica com medo, depois não dorme e de manhã não vai à escola”. O terror, como se vê, é associado a outros componentes da vida da criança; é ligado tanto ao prazer de sentir medo como a uma possibilidade de se livrar da escola.

Por que “é bom” sentir medo? Neste caso, como aliás em geral acontece, as crianças não responderam a esse tipo de indagação, a não ser tautologicamente: “porque é bom”. Cabe a uma análise mais profunda pôr a claro essa questão. Como as narrativas fantásticas, que falam do monstruoso e do terrível, normalmente dão uma solução às situações tensionantes criadas, o adjetivo *bom* conferido pelas crianças ao terror talvez esteja ligado também à sua capacidade de jogar com a fantasia e a realidade, de brincar com os seus próprios medos e desejos.

É importante lembrar que o mundo da criança, pelo menos até aproximadamente dez anos de idade, está povoado de seres estranhos, monstruosos, como lobos, bruxas e fantasmas. Uma investigação recente, entre crianças de sete a dez anos<sup>15</sup>, revelou que, embora as narrativas a que as crianças têm mais acesso sejam as de revistas em quadrinhos e as trazidas pela televisão, elas conhecem e gostam muito dos tradicionais contos de fadas, e gostariam que eles se transformassem em programas de televisão. Principalmente as histórias do Chapeuzinho Vermelho, da Branca de Neve e da Gata Borralheira. O que a televisão tem mostrado, nesses termos, são também seres fantásticos, mas sem a densidade dramática dos contos tradicionais.

Neste momento torna-se imprescindível aprofundar um ponto fundamental sobre narrativas fantásticas. Lendas, mitos, contos de fadas, desenhos animados, histórias em quadrinhos, filmes — estes três últimos considerados não como simples formas de expressão, mas enquanto narrativas tomadas clássicas,

como o *Super-Homem*, *Popeye*, *Tom e Jerry* basicamente trabalham com a linguagem dos símbolos, representando conteúdos inconscientes. “Seu apelo — escreve Bruno Bettelheim — é simultâneo à nossa mente consciente e inconsciente, a todos os seus três aspectos — id, ego e superego — e à nossa necessidade de ideais de ego também. Por isso é muito eficaz; e no conteúdo dos contos, os fenômenos internos psicológicos recebem corpo em forma simbólica<sup>16</sup>”.

“Outros investigadores, com uma orientação psicológica profunda, enfatizam as semelhanças entre os acontecimentos fantásticos dos mitos e contos de fadas e os dos sonhos e devaneios adultos — a realização de desejos, a vitória sobre todos os competidores, a destruição dos inimigos - e concluem que um atrativo desta literatura é que ela exprime o que normalmente impedimos de...

p. 55

\*\*\*

...chegar à consciência<sup>17</sup>”.

Neste estudo sobre os filmes preferidos por crianças e adolescentes, estamos justamente tentando saber com que símbolos trabalham e o tratamento que recebem enquanto histórias vividas por determinados tipos de personagens, em determinadas situações; e, finalmente, a solução que é dada à tensão dramática criada. Bettelheim, por exemplo, faz um paralelo entre mitos e contos de fadas, mostrando como, embora trabalhem com conteúdos semelhantes aos do inconsciente humano, essas narrativas são radicalmente opostas, já que os mitos quase sempre têm um final trágico e estão relacionados com personagens absolutamente singulares, quase imortais; ao contrário, os contos de fadas são otimistas, dão um final feliz a uma história que certamente teve momentos terrivelmente dramáticos e têm personagens que vivem situações muito próximas àquilo que pode acontecer a qualquer pessoa. Assim, cada narrativa tem um momento próprio, um contexto próprio para ser recebida pelas pessoas e grupos. O mito de *Édipo*, apresentado no teatro grego com a narrativa de Sófocles, ou na Renascença, com as narrativas trágicas de Shakespeare, ou ainda através de outras adaptações para teatro ou cinema, em nossa época, parece prestar-se mais à catarse do adulto, do que ao mundo mágico da criança. Já os contos de fadas trabalham com os medos propriamente infantis (morte, separação dos pais, mundo futuro) e ajudam a ordenar o conturbado mundo interno da criança.

Dessa reflexão, nasce outra, referente aos elementos trágicos, fantásticos e monstruosos dos filmes que a criança e o adolescente recebem e gostam, via televisão. A série *O Incrível Hulk*, por exemplo, é sucesso garantido nesse público<sup>18</sup>, apesar de atingir significativamente o universo adulto também. Com que elementos esse filme trabalha? As crianças menores se expressam assim: “Gosto de ver o *Incrível Hulk*”; “Tem mais aventura, mais ação”; “Ele bate nos ladrões”; “A cor dele”; “A peruca dele”; “Ele defende a lei”; “A transformação dele”; “*O Incrível Hulk* é fantasmagórico”. Essas frases sem raciocínio, lacônicas, expressam a fonte da atração, que estaria no entrelaçamento do real e do imaginário, isto é, na presença de um homem que, em estado normal, é bom, está do lado dos bons e os defende dos maus, dos ladrões, dos agressores; no entanto, esse mesmo homem simples e normal pode transformar-se em *Hulk*, o poderoso monstro verde de descomunal tamanho e força, que emerge de *David Bennet* para defender a si mesmo, aos agredidos e punir, mais pelo medo do que pela violência, os bandidos.

O filme, como se vê, trabalha com elementos decisivos do inconsciente humano; particularmente com todas as raivas e toda a agressividade reprimida das pessoas contra aquilo que de alguma forma as oprime. Coloca no vídeo o tamanho e as cores dessa raiva, e aí talvez esteja a identificação maior. É como se, semanalmente, cada um pudesse enxergar a própria agressividade e se emocionar catarticamente com ela. O filme também fala da vontade de *David* ver-se livre desse monstro que ele não controla, e que é ele próprio. Por outro lado, como se trata de uma figura monstruosa, ela faz medo, ela aterroriza: aí a identificação se dá do outro lado; os transgressores da ordem correm, apavorados, do monstro; então o nosso lado mau, transgressor, também...

p. 56

\*\*\*

...foge atemorizado, porque nós sabemos que nem sempre somos os bonzinhos. *Hulk* sozinho talvez não fizesse tanto sucesso: por trás dele há o homem comum, inclusive um homem solitário e fugitivo, que é assim talvez porque deseja ver-se livre de seu monstro interior. Um paralelo com o mito do *Super-Homem* seria objeto para riquíssimo estudo. O *Super-Homem* também se esconde por trás de um homem comum, no caso, um jornalista tímido e solitário. A diferença fundamental é que o jornalista transformado é uma figura

bonita e admirada, que voa pelos céus poluídos de Nova Iorque, para fazer o bem, castigar os maus e até salvar a humanidade se preciso for. São igualmente heróis e bons; um monstruoso, o outro um semi-deus dos céus.

No caso do *Incrível Hulk*, e de inúmeros outros heróis de narrativas mais recentes, em desenho animado (*A Coisa*) e em filmes (*Spectreman*)<sup>19</sup>, é feita a associação entre o monstro e o salvador. Isto é, a mesma figura horrível, amedrontadora, é a figura que salva. E em geral ela salva não apenas um indivíduo, mas um grupo de pessoas, até uma comunidade. Em *Hulk* e *A Coisa*, um homem comum se transforma em monstro; nos outros, não há a transformação. Esse é um dado importante, na medida em que se observa que os monstros transformados são mais sensíveis, mais *humanos*: aparecem ternos, suaves e infantis como em *Hulk*, ou irônicos e divertidos, como em *A Coisa*. Assim, quando as crianças e adolescentes afirmam adorar o terror, não expressam necessariamente toda a complexidade contida nessa fonte de atração e emoção.

O terror pode, também, vir associado à violência sexual. Os adolescentes, em especial os de subúrbio, referiram-se, com ênfase, ao gosto por filmes “de ataques sexuais”, ou ao que eles chamaram “as sessões proibidas”. Uma simples análise do ponto de vista psicológico é suficiente para compreender a utilização desse par: medo-sexo. Os criadores desses filmes sabem o que fazem, ao chamar o público para a problemática mais profunda e entranhada do ser humano, ou seja, o conflito de vida e morte, de ódio e amor, de desejo e repressão. Estupradores, assassinos de mulheres bonitas, tarados — esses são em geral os personagens de tais narrativas. Mesclam-se cenas de sexo amoroso com sexo violento e destruidor. Em geral, os criminosos são punidos, ou socialmente pela ação repressiva da polícia, ou internamente, pelo enlouquecimento e o desespero<sup>20</sup>.

Na idade por excelência caracterizada pelo desejo do encontro amoroso com o companheiro do outro sexo, os adolescentes não poderiam deixar de ser fortemente atraídos por esse tipo de filme. A repressão que a maioria deles sofreu e sofre, quanto à vida sexual, é manifestada não só porque falam dos filmes como proibidos, mas também porque contam como a vida do adolescente é fechada, sem que a sociedade lhes ofereça momentos de lazer em que seus desejos e medos poderiam até encontrar um meio de expressar-se. As meninas contam, inclusive, de como os pais proíbem terminantemente as relações de namoro. A solução que encontram, na televisão, são filmes românticos, novelas e filmes de terror. E o problema novo que surge é o tratamento dado a questões tão íntimas e profundas do ser humano, nessas narrativas, muitas delas grosseiras e mal feitas, até do ponto de vista técnico. A punição...

p. 57

\*\*\*

...de assassinos sexuais, por exemplo, talvez até não seja o ponto mais crítico; a questão é que muitas vezes não há a contrapartida, isto é, a revelação de sentimentos bons, realizadores, construtivos. Mesmo que se dê a catarse em relação a medos, fica um espaço vazio para o incentivo à criação de coisas novas e restauradoras de uma ordem não opressiva.

Um outro tipo de filme, tipicamente da cultura norte-americana, é o de detetives, policiais, patrulhas rodoviárias, personagens criados para defender a lei e a ordem, punindo os infratores. A grande maioria dos entrevistados citou a série *Chips*<sup>21</sup> como o filme de aventura preferido: “Porque tem aventura”; “Porque tem suspense”; “São dois amigos que são patrulhas rodoviárias”. Outro filme é o da série *As Panteras*. Sobre elas, a mesma justificativa da aventura, da emoção e do suspense. E um detalhe: “*As Panteras* com aqueles carrões...”.

Mircea Eliade mostra como estão presentes nas narrativas modernas – filmes, programas de TV, histórias em quadrinhos – algumas estruturas míticas de imagens e comportamentos. Para ele, as narrativas do tipo *romance policial*, como esses filmes escolhidos pelos entrevistados, conduzem o público a assistir à luta exemplar entre o Bem e o Mal, entre o herói (o detetive) e o criminoso (encarnação moderna do Demônio). E mais: por um processo inconsciente de projeção e identificação, o espectador participa do mistério e do drama, tem o sentimento de estar pessoalmente envolvido numa ação paradigmática, perigosa e heroica. A obsessão do sucesso, tão presente no herói quanto no criminoso, é também um comportamento mítico que traduz o desejo obscuro de transcender os limites da condição humana, com o qual o público jovem se identifica enormemente, o desejo de *Prometeu*, de roubar a *Zeus* o fogo sagrado, mesmo que isso lhe custe a vida. Do ponto de vista da realização concreta desse desejo, um objeto, fortemente carregado de significação mitológica, é essencial: o carro, o sagrado automóvel. Se não for o carro, será a motocicleta, como é o caso da dupla de *Chips*, que faz patrulha rodoviária, envolvida permanentemente com carros. O automóvel se tomou objeto sagrado em nossa sociedade. É a adoração do carro que aparece nesses filmes,

como meio de atacar, de fugir, de esconder-se, de roubar, de alcançar sucesso, de ter charme, de conquistar o homem ou a mulher dos desejos.

“Eu vejo todos os filmes seriados”, diz um menino de 12 anos, referindo-se a outro tipo de narrativa, os filmes de 5 a 10 capítulos, veiculados nos horários de 22 a 23 horas, e em geral baseados em *best-sellers* norte-americanos. Muitos deles narram histórias verídicas, como *Raízes*, que trata da saga dos negros nos Estados Unidos, desde o século XVIII, ou *Holocausto*, narrativa da história da repressão nazista nos campos de concentração. Mesmo quando não tratam de fatos reais, esses filmes divididos em capítulos e por isso com narrativas longas, abarcando a vida de várias gerações da mesma família, exercem grande atração, possivelmente porque falam do passar do tempo e de *como tudo começou*. Buscar os começos é justamente a base das narrativas míticas. Se as sociedades primitivas utilizam em seus rituais a narração dos começos, a nossa expressa, não só em suas investigações de caráter científico sobre as origens da vida, mas também nas histórias imaginárias ou...

58

\*\*\*

...reais de seus livros e filmes, o desejo de sentir-se segura quanto ao início de tudo, contando como se desenvolveu, por exemplo, a história de uma família negra, desde que começaram as perseguições raciais nos Estados Unidos. Importante ressaltar que os filmes preferidos — *Raízes* e *Holocausto* —, além desses aspectos abordados, caracterizam-se pela forte dose de violência sobre pessoas, violência que os entrevistados chamam de “violência verdadeira”.

Quando crianças e adolescentes – sem contar a audiência de grande parte do público adulto – citam os filmes como o tipo de narrativa de que mais gostam na televisão, ao lado dos desenhos animados e das telenovelas, qualquer que seja a motivação maior, o romance, o terror ou a aventura, um fato é significativo: a necessidade real e forte de assistir à recitação de histórias. É o desejo de se introduzir em universos estranhos, como bem diz Mircea Eliade, de se comunicar com os outros, os desconhecidos, de partilhar com eles seus dramas e esperanças, e ainda a necessidade de saber “o que vai ser daqui pra frente”, ou “o que eu poderei passar na minha vida<sup>22</sup>”.

Quanto mais essas narrativas fizerem apelo ao inconsciente humano, quanto mais mexerem no universo obscuro dos medos e desejos de pessoas ainda em formação, como crianças e adolescentes, mais elas terão aceitação. E maior será a repercussão das mensagens passadas ao público através dessas histórias.

#### IV. 1.3 DESENHOS ANIMADOS: onde nada é impossível

Talvez a mais plena forma de expressão da linguagem audiovisual em nossa época — usando ao mesmo tempo a imagem, a música, a palavra falada e a escrita, tudo em movimento — seja o desenho animado, em especial o veiculado pela televisão.

Todos os entrevistados afirmaram gostar muito de desenho animado, de modo particular as crianças menores. Apesar da óbvia diferença dos discursos — os menores limitando-se a descrições lacônicas dos personagens preferidos, e os adolescentes explicando até a complexidade daquilo que permite a técnica do desenho de animação — todos assistem e reclamam a falta desse tipo de programação em algumas emissoras.

Basta reportar-nos ao conteúdo das entrevistas, para perceber a unanimidade das respostas. Numa tentativa de reprodução da síntese dos diálogos, poderíamos montar esta sequência: a) O que vocês mais gostam de ver na TV? — “Desenhos, filmes, novelas”; b) Que desenho vocês mais *curtem*? — “O Pica-pau”; c) Por que o *Picapau*? — “O *Picapau* é divertido / Ele é engraçado / Nunca perde / É vagabundo, maluco, sapeca / Ele briga com todo mundo / Ele mora numa árvore”.<sup>23</sup>

Essas respostas abrangem crianças e adolescentes de oito a quinze anos e se estendem a outros desenhos, como a série *Os Flinstones* e a do *Gato Félix*.<sup>24</sup> Sobre este último, uma criança de nove anos falou: “Gosto do *Gato Félix*. Ele tem uma maleta mágica. Sobre *Os Flinstones*, as crianças lembraram...

p. 59

\*\*\*

...que o filme é sobre a Idade da Pedra, com dinossauros e carros de pedra e “gente que cai do alto e não morre”.

Pelo menos dois elementos básicos do conteúdo dessas falas devem ser ressaltados: o mágico e o engraçado. E, se fôssemos aprofundar o sentido do engraçado, veríamos que a narrativa do desenho animado toma-se divertida justamente porque é toda construída com a linguagem simbólica da mágica, cujas características fundamentais são a rapidez das ações e gestos e as constantes transformações dos objetos. Nos desenhos animados feitos em série e destinados ao público infanto-juvenil, em apenas cinco minutos a criança pode acompanhar seu personagem preferido numa floresta, em alto-mar, debaixo da terra, nas profundezas dos mares, no espaço sideral, numa viagem aos primórdios da humanidade, e vê-lo afundado, queimado, cortado em várias partes, inflado como um balão, e em questão de segundos outra vez recomposto, como se um instante atrás nada houvesse acontecido.

É realmente o mundo por excelência onde tudo é possível. Alguns adolescentes, inclusive, ao justificarem por que gostariam que a TV “botasse mais desenhos animados”, explicaram que não é qualquer técnica que faz o que a animação consegue: “Teatro de bonecos, por exemplo, não dá pra fazer nada, com ele na mão (a pessoa) não pode fazer o boneco cair, não dá né, machuca a mão. Desenho animado é mais completo, mais engraçado”. Em outras palavras, é a teoria daquilo que uma criança de nove anos expressou, ao dizer que no desenho animado tem “gente que cai do alto e não morre”.

De que estão falando os entrevistados quando se identificam tanto com os desenhos animados? Possivelmente, essa técnica narrativa esteja, mais do que qualquer outra usada pela televisão, muito próxima à visão de mundo da criança, no sentido de seu pensamento animista que, segundo Piaget, assim permanece até a puberdade. Bruno Bettelheim explica como os contos de fadas conseguem a adesão da criança, justamente pela mágica, através da qual até uma pedra pode sentir e agir. Acrescente-se ao pensamento animista o egocentrismo infantil, pelo qual a criança espera que animais e coisas, céu e terra — tudo sinta, faça e fale coisas que ela falaria ou gostaria de sentir e fazer.

Bettelheim afirma que, desde muito pequena, já no primeiro ano de vida, uma criança já está às voltas com o problema de sua identidade. “Quem sou eu?” — “Quem é esse que vejo no espelho?” são perguntas que já existem para ela. E, com três anos apenas, faz perguntas muito concretas, porém de profundo sentido filosófico, ligadas à justiça, à esperança, ao abandono, ao futuro. Assim, ela se pergunta: se será tratada com justiça; quem a lança na adversidade e como isso pode ser impedido; se os pais são sempre benevolentes com ela e se há mais pessoas assim; se para um erro seu há esperança de reconsideração; ou, finalmente, por que as coisas lhe acontecem como acontecem.<sup>25</sup>

Se, de um lado, essas perguntas de teor tão radicalmente existencial já despontam no coração da criança, de outro, nenhuma resposta dada segundo a racionalidade e a inteligibilidade abstrata do adulto vai satisfazê-la. Pelo contrário, vai deixá-la perplexa, porque o realismo de tal explanação requer um...

**p. 60**

\*\*\*

...tipo de compreensão abstrata, que a criança ainda não tem. Aí é que entra a necessidade de respostas cifradas na linguagem da mágica, pela qual animais, objetos quaisquer, seres de outro mundo, cada um a seu modo, oferecem, metaforicamente, explicações, aos olhos do adulto mais fantásticas que verdadeiras, mas aptas a darem à criança a segurança necessária para que, mais tarde, possa com tranquilidade chegar a raciocinar abstratamente, cientificamente.

A tese defendida por Bettelheim é a de que, se o adulto tentar forçar muito cedo que a criança faça o raciocínio realista – que ela até poderá mecanicamente repetir – quando jovem, ela, com certeza, sentirá a falta de segurança para as grandes dúvidas existenciais, procurando viver tardiamente a busca do fantasioso e do mágico, através de recursos como a droga, o alistamento em seitas exóticas, ou outros que permitam viver o mundo do faz-de-conta que não lhe foi permitido viver na época apropriada.

Histórias bíblicas, mitos, contos de fadas - são narrativas que serviram, em diferentes épocas da humanidade e diferentes formações sociais, para que crianças e também adultos se situassem no mundo, vivendo simbolicamente os próprios medos e esperanças existenciais. Em nossa época, o contato mais frequente das crianças com narrativas simbólicas é o feito pela televisão, através de filmes, novelas e particularmente desenhos animados. Há personagens de desenhos que já se tornaram clássicos e que a criança não se cansa de ver, como *Popeye*, *A Pantera Cor-de-Rosa*, *Mickey Mouse*, *O Pato Donald*, *Tom e Jerry*, *O Picapau*. Outros aparecem e desaparecem, possibilitando-se assim à criança que se relacione permanentemente com o novo e o velho. Em geral, ela gosta mais daqueles que são mais antigos. Há casos também de personagens oriundos de outras formas de expressão, como a história em quadrinho ou o cinema,

que passaram a aparecer também nos desenhos. Do ponto de vista industrial, as possibilidades de multiplicação do personagem são amplas.

Há, então, dois fatores a considerar quanto a esse tipo de *videoteratura*: em primeiro lugar, toda a riqueza de expressão do mágico; em segundo, os possíveis mitos modernos em termos de personagens e temáticas aí presentes. Ao que parece, o público infanto-juvenil é fascinado pelo desenho animado, principalmente em virtude da rapidez das imagens que estão trabalhando permanentemente com a lógica do *tudo é possível*. Não importa se uma bomba estourou na mão do *Picapau*, e ele ficou todo queimado. No próximo quadro ele estará inteiro, e a ação continuará normalmente. Da mesma forma, nada de mais sucederá ao personagem que, amarrado num elástico, for impulsionado pelo inimigo e de repente se encontrar em pleno terreno lunar, observando a Terra de muito longe. Logo ele terá retornado ao ponto de origem. É como se houvesse uma norma ética: qualquer um pode ser agredido de qualquer maneira, desde que em um segundo ele esteja o mesmo. O que importa é o movimento de ataque e defesa, e não a destruição plena do outro. Sim, porque se o outro for destruído, não haverá a quem atacar.

É um jogo em que vale tudo. Os personagens também podem assumir formas diferentes, podem ser uma bola, uma cama, uma faca, uma galinha. Tudo acontece em extrema velocidade, não só de uma cena a outra, como é curto também o tempo da história narrada, no máximo cinco minutos, em geral...

p. 61

\*\*\*

...Assim, do ponto de vista estritamente formal, o desenho animado fala a linguagem da criança, porque nele foi abolida a ordem racional do mundo adulto, em que se separam, em diferentes reinos, o homem, o animal e as chamadas *coisas*. Nesse sentido, é a mesma linguagem dos mitos mais antigos, dos contos de fadas, das narrativas míticas dos rituais, em sociedades primitivas.

No entanto, é preciso atentar para o discurso implícito de toda essa linguagem mágica, deitando o olhar sobre o que dizem e fazem os personagens. Há todo tipo de figuras: o homem comum que se transforma em herói (*Popeye*, *Super-Homem*, *Homem Aranha*, *A Coisa*), o herói que vem do espaço (*Super-Mouse*) ou o herói que possui um objeto mágico (*O Gato Félix*) e os personagens sem nenhum poder específico, a não ser o conferido pela própria técnica do desenho e por serem as figuras principais daquela narrativa (*A Pantera Cor-de-Rosa*, *Tom e Jerry*, *Os Flintstones*, *O Picapau*). Nos dois primeiros casos, em que há o herói, assiste-se a uma estrutura que é sempre a mesma, semelhante à dos filmes de aventuras e terror que já descrevemos: uma situação cotidiana, o surgimento do vilão que transgride a ordem reinante, a intervenção do herói, a volta à calma. Já no terceiro tipo, em que há o personagem salvador, é feita a centralização da ação sobre duas figuras principais, que de alguma forma competem entre si. Em alguns casos, o opositor é também personagem principal (*Tom e Jerry*), em outros há um principal com adversários que mudam (*O Picapau*). O desenho preferido entre todos é justamente este último: está ausente o herói salvador; trata-se de um indivíduo que está sempre pronto a agredir e a defender-se, ou porque safadamente deseja intrometer-se no mundo do outro, ou porque precisa defender-se de quem invadiu o seu terreno.<sup>26</sup>

Sobre o *Picapau*, as crianças dizem que “ele é engraçado”. Esse adjetivo pode estar sendo referido a um conjunto de características do personagem, sendo difícil discernir o que cada criança, em particular, considera engraçado no *Picapau*. Algumas hipóteses podem ser levantadas: o personagem jamais demonstra sentir-se derrotado, e o símbolo disso é o seu canto, repetido na voz do pássaro e inclusive na música-tema de apresentação do desenho. Mesmo na pior das situações, o *Picapau* grita a senha que parece falar da sua absoluta indiferença diante do mundo, dos outros, dos inimigos, e inclusive da própria derrota. É bem verdade que o canto soa mais triunfal, quando, no final de uma contenda com o opositor, ele sai vitorioso.

Nenhum dos entrevistados referiu-se ao *Picapau* como *alegre* ou *feliz*, mas simplesmente como *engraçado*. Isso está perfeitamente de acordo com o comportamento do personagem, que é ágil, bem-humorado, aparecendo sempre em busca da satisfação de desejos simples, como comer um sorvete num dia de extremo calor, ou assistir a um jogo de beisebol no estádio. Ele se torna engraçado mesmo porque não desiste de seus propósitos: quando vê a dificuldade, faz um olhar maldoso que promete uma espécie de vingança em relação àquele que lhe impede a satisfação do desejo, partindo imediatamente para o ataque. Nessa guerra, a ação fica cada vez mais rápida, e todas as maldades e violências são permitidas, de parte a parte. Os objetos à mão dos contendores podem se transformar em qualquer coisa, seus braços podem esticar-se...

p. 62

\*\*\*



...até as nuvens, enfim, é a mágica em que tudo é possível acontecer para as agressões poderem repetir-se indefinidamente, a cada dez ou vinte segundos, sob uma forma diferente. O desenho acaba, muitas vezes, dando a impressão de que os personagens se cansaram de guerrear. Em outras, o domínio de um sobre o outro se dá de tal forma que o adversário fica imobilizado, à mercê do vencedor, em geral em uma situação cômica e muitas vezes de humilhação. E se o vencido é o *Picapau*, ele sempre arranja as coisas de tal forma que a derrota não lhe seja tão desagradável.

O *Picapau* não tem poderes mágicos. Seu poder maior talvez seja o da absoluta amoralidade, da absoluta ausência de escrúpulos em relação ao inimigo. E, embora ele tenha sua casinha no alto de uma árvore, dentro dela, toda equipada, inclusive com um aparelho de TV a cores, o *Picapau* é um marginal da sociedade. Não trabalha, nem gosta de trabalhar. Está sempre às voltas com a falta de dinheiro, principalmente para comer ou para divertir-se. Essas carências parecem ser a justificativa para qualquer ação violenta que ele venha a planejar e executar.

Como diz Bruno Bettelheim, a criança, ao se identificar com um personagem, não o faz na base da moralidade, escolhendo o *bom* em detrimento do *mau*, mas na base da simpatia que ele desperta. A grande identificação do público infantil com o *Picapau* é um bom exemplo: o personagem não é bonzinho, pelo contrário, ele é muitas vezes um mau-caráter. Então, a identificação se dá por outro lado, possivelmente por essa qualidade de lutar egocentricamente por si mesmo, para assistir a um jogo ou comer um sorvete. Talvez no *Picapau* a criança projete uma boa parte de seu mundo, em que muitos desejos não podem realizar-se; tudo se passa como se ela se alegrasse de ver alguém colocando para fora toda a raiva, por ser impedido de ter suas coisas. Inclusive a expressão dos entrevistados, ao falarem do *Picapau*, é maliciosa, eles riem como se fossem cúmplices da vagabundagem, da maldade, da luta por qualquer meio para a satisfação de desejos individuais.

Assim, através de uma linguagem cifrada no movimento incessante de sons e imagens, cifrada na mágica do tudo é possível, a criança vai recebendo respostas àquelas indagações existenciais dos primeiros anos de sua vida, ligadas às adversidades da vida, ao abandono dos pais, ao sentido da justiça, etc. O grande problema será identificar a qualidade dessas respostas, porque, segundo Bettelheim, não é qualquer narrativa que, à semelhança dos contos de fadas, pode ajudar a criança, de uma forma positiva, a conhecer seu mundo interior e lidar com suas angústias, medos e esperanças. Muitas vezes, a narrativa pode mexer com esses elementos, não fornecendo, porém, uma resposta adequada. É o caso, parece-nos, do *Picapau*, em que está completamente ausente qualquer sentimento amoroso em relação ao outro. A narrativa estaria reforçando apenas o egocentrismo infantil, sem mostrar-lhe a importância do crescimento, da saída de uma situação para outra, da saída do Eu para o Outro.

Essa reflexão, feita sobretudo a partir do conteúdo das histórias narradas, torna-se mais complexa e reforça ainda mais o que dissemos, se considerarmos que as respostas dadas à criança o são sob uma forma que prende muito a sua atenção. Em primeiro lugar, trata-se de uma mensagem veiculada pela imagem...

**p. 63**

\*\*\*

...As pesquisas de Gilbert Cohen-Séat, do Instituto de Filosofia da Sorbone, França, citadas e estudadas por Umberto Eco, mostram como, para a pessoa, é muito diferente a compreensão semântica de uma mensagem visual, da compreensão de uma frase dita com palavras, faladas ou escritas:

“A comunicação de uma palavra põe em atividade, na minha consciência, todo um campo semântico que corresponde ao conjunto das diversas acepções do termo (com as conotações afetivas que cada acepção comporta); o processo de compreensão exata realiza-se porque, à luz do contexto, o meu cérebro inspeciona, por assim dizer, o campo semântico e individual da acepção desejada, excluindo as demais (ou mantendo-as no fundo). Já a imagem me apanha justamente de modo inverso: concreta e não geral como o termo linguístico, comunica-me todo o complexo de emoções e significados a ela conexos, obriga-me a colher instantaneamente um todo indiviso de significados e sentimentos, sem poder discernir e isolar o que me serve”.<sup>27</sup>

Outros pesquisadores, citados por Umberto Eco, como Cantrill e Allport, falam da tendência do telespectador a auto-hipnotizar-se pelas imagens, no sentido de projetarem nelas aquilo que estão sentindo. As mensagens, segundo esses pesquisadores, iriam recebendo, de cada pessoa, o significado que essas mesmas pessoas lhes fossem atribuindo. Auto-hipnose, talvez, seja uma expressão muito forte. Mas a questão da projeção parece ser um fato incontestável. No caso do *Picapau*, são os adultos que falam da violência do personagem, porque é o que veem naquelas imagens. A criança diz que ele é engraçado, que

mora numa árvore, que é vagabundo e briga com todo mundo. São duas linguagens, duas leituras diferentes. Numa, a projeção das preocupações do adulto em defender a criança da violência; na outra, a projeção do mundo da criança naquele pássaro que sai destruindo com o bico tudo o que lhe é adverso.

A linguagem audiovisual, que trabalha com a imagem, o som musical, a palavra falada e a palavra escrita, em movimento, tem sua expressão mais acabada nos desenhos animados, que partem basicamente do folclore infantil dos animais antropomorfos, para construir suas histórias e personagens. Tem-se, portanto, a força da imagem, associada a outras formas de linguagem, facilitando a comunicação intuitiva com a criança; e a força da mensagem construída sobre o mundo mágico das personificações de coisas, animais e seres de outro mundo, atendendo justamente ao pensamento animista infantil.

Jean Cazeneuve, tratando da televisão em geral em relação ao público, mostra como as mensagens de filmes, telejornais e outros programas também operam sobre esses dois elementos de que falamos ao nos referirmos aos desenhos animados e suas histórias. Ou seja, o intuitivo da imagem e o tratamento simbólico das mensagens veiculadas. Para ele, em vista disso, a TV toca direto na afetividade do telespectador, prestando-se, mais do que qualquer outro meio de comunicação, para o exercício do pensamento simbólico. Ele faz uma relação com as sociedades primitivas: “Ora, é por intermédio dos símbolos que se realiza a tríplice função dos ritos na sociedade arcaica. Enfim, mais que o cinema, a televisão penetra na vida cotidiana inteiramente, como o conjunto do aparelho mágico-ritual nas tribos primitivas”.<sup>28</sup>

p. 64

\*\*\*

Em suma, os desenhos animados são a forma de expressão da nossa época que mais se presta a uma comunicação com as crianças, não sendo portanto gratuita a escolha que fazem desse tipo de narrativa. A não-linearidade das imagens é também a não-linearidade do pensamento infantil. Importa perguntar sobre o que dizem, o que informam da vida, dos homens e da sociedade, essas mesmas imagens tão rapidamente movimentadas diante das pessoas.

#### **4.1.4 SHOWS: o divertimento da futilidade aparente**

Na TV, o público encontra todo tipo de *shows*: desde aqueles que, através de reportagens, mostram o lado espetacular da vida, o sensacionalismo, os fatos insólitos, até os musicais e os programas de competições com a participação de auditório. Enquanto nas novelas, filmes e desenhos animados, os espectadores assistem à narração de uma história, nos *shows* recebem a sucessão de imagens e sons em forma de mosaico. O que contém os *shows*, para atraírem a atenção de crianças e adolescentes, se, como se sabe pelos depoimentos, os programas que trabalham sobre uma história são para eles bem mais envolventes?

Assistindo à narrativa de histórias, o espectador se coloca no lugar dos personagens, vive com eles os perigos, as alegrias, as infelicidades, apaixona-se pelo desenvolvimento das cenas, como o caçador pela perseguição do animal, ou o jogador pela partida de cartas. Como diz Jean Cazeneuve, o espectador diverte-se no sentido pascaliano do *divertimento*, distraíndo-se com algo que, por momentos, o faz esquecer-se de si mesmo, da sua condição humana angustiante. O *show*, por sua vez, também proporciona um divertimento, mas de outro tipo. Sobre eles as crianças pouco falam. Apenas registram que assistem à maioria desses programas, gostam, mas é como se nada tivessem a declarar.

Talvez nos *shows*, mais do que nos programas com narrativas, a condição de efemeridade da televisão se dê mais radicalmente. Quer dizer, as coisas aparecem, são recebidas, podem até tocar profundamente as pessoas, mas logo adiante somem do vídeo e da nossa memória. Ficam apenas adjetivos que, isoladamente, pouco dizem: “engraçado”, “bonito”, “divertido”, “legal”. Mesmo assim, todas essas apresentações, embora com uma estrutura fragmentada, selecionam personagens, situações e mensagens que vão igualmente tocar o coração dos espectadores.

Um programa como o *Globo de Ouro*,<sup>29</sup> ainda que comprometido inteiramente com o lado comercial das gravadoras, se constrói sobre o sucesso, as músicas e intérpretes que mais se destacaram no mês, e que aparecem do décimo ao primeiro posto. Em geral, a maioria das músicas vencedoras são as que se fazem sobre clichês melódicos e literários, que as pessoas já estão predispostas a receber, tantas foram as vezes em que já os ouviram pelo rádio, discos, novelas e até nas ruas e supermercados. É a extrema redundância, ligada a uma tênue expectativa de que um dia vá aparecer algo diferente ou de que vai ser emocionante saber quem alcançou o primeiro lugar. Quando as...

p. 65

...crianças falam desse programa, apenas se lembram dos artistas, em geral daqueles que simbolizam ideais e expectativas dos mais jovens.<sup>30</sup>

Os *shows*, tanto quanto as novelas, mostram os atores, as vedetes, os apresentadores e os cantores, transformados em mitos, pela ação simultânea de um conjunto de meios: a televisão, o rádio, as revistas ilustradas, os jornais. Esses mitos personificariam, segundo Cazeneuve, a transcendência do espetáculo, seriam as divindades de um novo *Olimpo*, e por isso passariam a ocupar um estatuto privilegiado na estratificação social do prestígio e do dinheiro. Haveria uma influência clara da TV sobre a hierarquia dos valores, tanto na comunicação de uma visão do mundo um tanto catastrófica, pela qual tudo se transforme em espetáculo e o anormal apareça mais do que a regra, como na implantação de uma nova hierarquia social, pela qual existiriam três tipos de elites: às elites de origem, as elites de mérito e as elites do espetacular. Estas últimas estariam assumindo cada vez maior importância, através da figura das vedetes, que passam a ser modelos de comportamento, conselheiros, pensadores políticos, enfim, passam a ter uma competência universal. Até as desordens de sua vida privada são motivo de promoção. Seu prestígio é a causa da riqueza e da legitimação de qualquer conduta que venham a ter.<sup>31</sup>

Todo tipo de artista, seja cantor, ator dramático ou humorista, pode se transformar em vedete e, conforme os valores que encarna, conseguir maior ou menor adesão dos diferentes públicos. A futilidade aparente de um *show* humorístico, como *Os Trapalhões*, é fonte de divertimento para pessoas de todas as idades e níveis sociais, conforme o atestam as pesquisas de audiência feitas em todo o Brasil. Depois do *Jornal Nacional* e da *Novela das Oito*, é o programa de maior audiência.<sup>32</sup> Os entrevistados em sua maioria absoluta afirmaram que assistem ao programa. Por quê? Porque gostam de rir das palhaçadas do *Didi*, *Dedé*, *Muçum* e *Zacarias*. “Eles são engraçados”. Mais uma vez, o divertimento pelo humor é fonte de atração nos programas, como já se viu no caso dos desenhos animados. O humor se faz basicamente sobre a metáfora, sobre o jogo, a brincadeira com o real. Tudo o que já dissemos sobre a busca do mito como forma de fugir à indiferença do mundo, ou, em outras palavras, para assumir a condição humana através do simbólico, realizando um equilíbrio mais ou menos satisfatório entre a necessidade de se fechar nas regras e a necessidade de ultrapassá-las, deve ser lembrado aqui, quando se estuda o fascínio das crianças e adolescentes em relação a um programa como *Os Trapalhões*.

Quando descrevemos quadros desse *show* humorístico, mostramos como o espectador ri das situações mais complexas da sua vida: não ri apenas das quedas e movimentações agitadas dos atores, mas ri principalmente do jogo feito com a vida e a morte, com a relação sexual, com a pobreza e o abandono das pessoas, com a submissão do povo a uma ordem estabelecida, que muitas vezes ele não aceita. Transformam-se em espetáculo humorístico todos os medos e incertezas das pessoas mais simples da população, ao mesmo tempo em que se reforçam mitos e preconceitos tradicionais, sobre a função da mulher, em geral tratada como um objeto, o homossexualismo, constantemente ridicularizado, e a vontade de *vencer na vida sem fazer força*: a espera eterna...

p.66

...de uma herança, de uma loteria esportiva ou outro passe de mágica.

A espetacularização da vida é a regra principal de *Os Trapalhões*. No caso, não se trata de transformar em espetáculo apenas o anormal, aquilo que foge às regras, o que é ressaltado por Cazeneuve. O lado difícil da vida da maioria da população, portanto, a regra geral do povo brasileiro, isto também torna-se um *show*. O anônimo brasileiro que fica de um guichê a outro nas repartições públicas, sem jamais ser atendido, ou que acaba numa mesa de cirurgia perdendo um rim, quando fora consultar-se sobre um problema no pé — é a exposição de uma realidade comum à grande maioria da população. As pessoas veem a si mesmas naqueles personagens, que sequer sabem declinar o português correto. E riem de si mesmas. As crianças se divertem com o ritmo acelerado das cenas, com os jogos de palavras, com as intrigas de personagem a personagem, e vão acrescentando a seu mundo interior informações e sentimentos dos quais eles não sabem falar. Apenas repetem: “são muito engraçados esses *Trapalhões*”.

Já o *Fantástico*, programa dos domingos à noite, se caracteriza pelo espetáculo do anormal, da exceção.<sup>33</sup> Mas sobre esse programa os entrevistados pouco se manifestaram, citando-o apenas como uma das suas escolhas. Coincidentemente ou não, em todas as turmas de crianças e adolescentes não houve, da parte do entrevistador ou dos entrevistados, motivação para discutir esse programa. Possivelmente, o alto

grau de sensacionalismo, conferido às narrativas feitas no *Fantástico*, impressione ao público infantil, mas não o mobiliza a falar. Já o público adulto, conforme dados da emissora que o produz (divulgados inclusive durante o *Fantástico*), recebe e trabalha as informações recebidas, manifestando a forte influência do programa sobre sua vida cotidiana.

O mesmo silêncio se dá em relação aos programas de auditório do Chacrinha: *Discoteca do Chacrinha* e *A Buzina do Chacrinha*, sobre os quais as crianças falam, mas sempre lembrando que quem assiste a eles são os irmãos mais velhos, os pais, enfim, adultos em geral do sexo masculino que, segundos entrevistados, gostam de ver “aquelas mulheres do Chacrinha”. A mistura de valores e sentimentos tradicionais com ideias novas e modismos, difundidos largamente pelos meios de comunicação, está presente nos programas do Chacrinha, com uma função, a nosso ver, muito clara: conseguir a adesão das imensas camadas populares, que ali conseguem enxergar-se a si mesmas. Sua indefinição cultural está ali, no colorido berrante das roupas em corte moderno, ou nas músicas sertanejas misturadas ao eletrizante som de discoteca. Para esse mundo *Chacrinha* solicita a atenção do telespectador, usando como chamariz moças de corpo bem feito, que dançam ininterruptamente para o público.

O Programa *Sílvio Santos*,<sup>34</sup> com oito horas de duração, apresentado aos domingos, e composto por vários tipos diferentes de quadros, é citado pelos adolescentes, que selecionaram dois deles, um inclusive já não existente na época das entrevistas. Os dois referem-se ao sonho do príncipe encantado, um dirigindo-se à criança e o outro aos jovens e adultos. O primeiro, já fora do ar, é o quadro da *Cinderela*, uma menina pobre que era escolhida entre outras,...

p. 67

\*\*\*

...por um mini-júri composto de crianças, recebendo um lugar em um trono e “uma porção de brinquedos em baixo”, como se expressou um dos entrevistados, de 12 anos.

*Cinderela* é a transposição do mito da *Gata Borralheira* para a televisão, numa linguagem mesclada de realidade — a garota pobre, um júri de crianças, os brinquedos —, e de fantasia — o trono, toda a encenação lembrando o ambiente dos salões de príncipes e princesas dos contos de fadas. Quando adolescentes se identificam com um quadro todo feito com a participação de crianças, percebe-se que não é o aparente que conta: é todo o apelo ao sonho, à proposta de sair de uma vida de privação ou de qualquer tipo de carência, para a solução dos problemas, “com uma porção de brinquedos”. Propõe-se um jogo, para o qual há apenas um vencedor. A escolha deste fica à mercê de um mini-júri, quase uma espécie de sorte ou destino, já que um grupo de crianças não teria condições de fazer uma escolha racional da menina mais necessitada.

O outro quadro, até hoje no ar, é o *Namoro pela TV*, assim descrito por uma adolescente de 13 anos: “Tem umas moças ali sentadas, aí o *Sílvio Santos* vai chamando os rapazes, aí ele pergunta primeiro se a moça quer namorar o rapaz, faz uma porção de perguntas sobre a vida dos caras, e sobre a vida da garota, se ele trabalha, ou estuda”. Uma das relações mais íntimas, carregada de medos, sonhos e expectativas, que é a relação com o outro sexo, o namoro e depois o casamento, de repente é exposta não em fantasia, como numa novela, mas em cru realismo, no vídeo, fazendo-se de certa forma uma inversão do sonho, ou a própria exorcização de todos os medos que cercam esse fato, particularmente o medo de ficar solteiro, de nunca encontrar alguém para companheiro. A inversão do sonho se dá também pelas perguntas feitas, sobre situação econômica, trabalho e estudo, reações ciumentas, enfim, sobre os problemas concretos que um homem e uma mulher enfrentam na relação amorosa. Quanto ao querer o outro, escolhê-lo para namorar, mesmo com todas as respostas favoráveis ao candidato ou candidata, muitas vezes ele se retira sem que ninguém o queira. É o único momento do inexplicável, do discurso não dito.

O grupo de adolescentes que mais citou esse quadro do *Sílvio Santos* é justamente o mesmo grupo que fala das dificuldades de namoro, por proibição dos pais. “Se eu fosse namorar pela TV, quando eu chegasse em casa ia levar a maior surra do meu pai. Não sobrava nada de mim”, diz a menina de 14 anos, rindo da própria dificuldade de viver em liberdade os desejos, os sonhos e as primeiras relações amorosas. Na parte das entrevistas relativa às sugestões, os adolescentes são os primeiros a sugerir que se façam programas sobre os problemas da relação pais-filhos, e exemplificam com as histórias de namoros não permitidos.

Assim, um empecilho real do cotidiano desse público é colocado no vídeo, sob uma outra ótica. Ou seja, na televisão não se mostra a dificuldade da relação amorosa por intervenção dos pais. Mostra-se simplesmente a dificuldade em si e uma forma de superá-la. Na TV, os jovens e até adultos mais velhos,

\*\*\*

...quadro vem reforçar a esperança do encontro amoroso, passando ao mesmo tempo todo o conjunto mítico de valores, associados ao casamento: o homem honesto e trabalhador e a mulher bem comportada e carinhosa, por exemplo.

Enquanto isso, o adolescente, impedido de viver sua própria experiência de namoro, encontra na TV uma forma de projetar seus sonhos e de identificar naquelas pessoas solitárias sua própria solidão. É como se as pessoas estivessem ouvindo o começo da velha história do *Era uma vez uma bela moça...* ou *Era uma vez um belo rapaz ...* — e a promessa de um dia esses encontros darem certo, podendo realizar-se o encantamento total do... *e viveram felizes para sempre*. A questão é que o espectador ouve mais vezes o início da história e só raramente esse belo final feliz. Então, permanece muita frustração do ponto de vista da realização do desejo. Mesmo assim, a oportunidade de ver, naquelas narrativas, um pouco da sua própria história, provoca a identificação do adolescente com aqueles desconhecidos que ele vê tão próximos a si mesmo.

Em síntese, esses programas aparentemente inofensivos e fúteis, os chamados *shows*, de música, de auditório e de humor, constituem mais uma forma narrativa de televisão que, em lugar de contar uma história, com drama, princípio, meio e fim, pinçam diferentes momentos da realidade e os apresentam em forma de espetáculo. Esses momentos podem ser os mais íntimos das pessoas, como aqueles de caráter público, nacional. Pelo humor, pela competitividade, pelo sensacionalismo, tudo se transforma em espetáculo. O anormal e o corriqueiro fazem o *show* colorido e movimentado desses programas, destinados evidentemente ao grande público das camadas populares do Brasil, aquelas mais sensíveis ao fantástico, já que menos controladas emocionalmente, pelo próprio tipo de vida que vivem.

## IV.2 AS PRINCIPAIS TEMÁTICAS DISCUTIDAS PELOS ENTREVISTADOS

### IV. 2.1 Real versus Imaginário

A reflexão sobre fantasia e realidade esteve presente em todas as entrevistas, por vezes de forma indireta, por vezes um tanto escondida, por vezes da maneira mais clara e discursiva possível. Real e imaginário, termos que escolhemos para título, são referidos a outros pares como mentira e verdade, violência e realidade, bem e mal. Enquanto as crianças tratam dessa temática sem consciência de que o fazem, os adolescentes, já donos de um raciocínio abstrato, fazem-no claramente, deixando que as contradições do pensamento aflorem com liberdade.

Como já vimos, fundamentando-nos principalmente em Bruno Bettelheim, a linguagem da mágica e da fantasia é a mais apropriada para comunicar às crianças toda a complexidade da vida, já que o animismo é um elemento dos mais importantes no pensamento infantil. Os mitos gregos, os mitos dos povos primitivos, seja da Oceânia, da África ou da América Latina —...

\*\*\*

...todos eles falam a linguagem do imaginário, do fantástico, para justamente tratar dos temas mais concretos, existenciais, como por exemplo, o nascimento, a morte, o crescimento, a busca de alimento, etc. Os grandes romances da literatura ocidental, muitos deles criadores de verdadeiros mitos dentro da nossa cultura, nada mais fazem que sintetizar, em determinados personagens, graves conflitos humanos, neles colocados, dialeticamente, e em toda a sua complexidade: a luta do bem e do mal, do amor e do ódio, do desejo de vida e de morte.

Começamos pela análise do depoimento dos adolescentes. O primeiro dado revelado é que eles têm medo, tanto da fantasia como da realidade. Se, por um lado, desejam uma programação mais ligada à realidade, por outro, pedem mais fantasia. Os fatos reais os assustam, pelo que têm de violência, mentira e crueldade. Mas ao mesmo tempo recusam-se a viver no mundo do faz-de-conta. Parece-nos que, nessa discussão, eles acabam colocando todo o conflito da passagem de um tempo de criança para uma nova idade, precursora da vida adulta. Criticam a fantasia em excesso, dizendo que é só para criança: “Nós temos a mentalidade muito mais avançada do que a das crianças. Elas gostam de fantasia. Nós já vivemos mais do

que elas”. Mas pedem mais filmes e principalmente mais desenhos animados, porque, segundo afirmam, nestes “tudo é possível”.

Sobre o mundo da rua, que eles identificam como o mundo da realidade, os entrevistados dizem que é extremamente violento e que, segundo alguns, é preciso mostrá-lo pela TV, “pra nós sabermos”, “é a maneira de a gente se prevenir. Saber o que está acontecendo na rua, então sabe o perigo que está correndo”. Já outros são contra: “Eu acho que não deveria mostrar. Esse mundo já é cheio de violência, ainda mostrando assim!... Vai ficar mais violento ainda”. Então vem a discussão sobre mostrar ou não a violência que, segundo eles, está presente, mais do que em outros programas, nos telejornais. Um deles até lembra o assassinato do jornalista norte-americano na Nicarágua. “Isso não devia aparecer na televisão. É violento demais. Minha mãe, por exemplo, quando viu aquilo, ela... se derreteu, chorou pra caramba, achou aquilo absurdo. Ela não queria acreditar no que ela tava vendo, uma pessoa ser matada a sangue frio!...”

Em nenhum momento os desenhos animados ou os filmes de aventuras foram citados por eles como violentos. Isso é significativo quando se sabe que é nessa programação que os pais e educadores em geral veem a maior violência e o maior perigo às crianças e jovens. Eles, inclusive, citam apenas os filmes do tipo histórico, portanto, ligados a fatos verídicos, como foi *Holocausto* e *Raízes*<sup>5</sup>; esses sim falam de violência, enquanto os outros não podem ser considerados assim, já que “são sempre coisa programada”.

O problema, portanto, passa para outro par antagonico: verdade e mentira. Basta um dos entrevistados afirmar que gosta de filmes como *A Mulher Biônica*, “porque tem poderes”, para que outro venha contrapor-se: “Eu detesto. Como é que pode aquilo? Eu prefiro coisa mais real”. E outro ainda reforça: “Verdade tem no jornal. *Globo Repórter. Fantástico*”. Para eles, o que for colocado como reportagem, mostrando as próprias pessoas com quem...

p. 70

\*\*\*

...o fato sucedeu, ou ainda a encenação de um fato tido como verdadeiro, isso é a realidade. Assim, eles conseguem até perceber que há mentira nos comerciais, e inclusive ironizam com as propagandas de xampu que deixa os cabelos “maravilhosos”. Mas as reportagens, os telejornais, isso é verdade. Não há como contestar. A única dúvida para eles é se essas verdades são violentas ou não; e, sendo violentas, se devem ser mostradas na televisão.

Portanto, na percepção do público adolescente, as questões se colocam muito distintas do que se conhece a respeito das opiniões, medos e preocupações dos adultos quanto à televisão. Para os mais jovens, a discussão não se dá em torno dos prejuízos que narrativas violentas de filmes e desenhos animados lhes possam trazer. Dá-se, sim, no sentido de localizar a violência na própria realidade, o que parece bem mais sensato e racional. Para eles, a dúvida está em mostrar ou não essa realidade pela televisão. Um grupo de alunos de suburbio, da 7ª série, fez o seguinte raciocínio: “Devia mostrar a realidade” — “Mas sem violência” — “Mas para mostrar a realidade vai ter que mostrar a violência” — “Não. Existe realidade sem violência” — “Tem certas realidades que não contêm violência” — “Essa não” — “Tá certo. Mas deviam guardar um pouco a violência. Se na rua já tem tanta violência, e ainda vai ver mais violência na televisão...”.

Quanto à mentira e à verdade nos programas de TV, eles a localizam assim: mentira são os programas de fantasia, feitos para as crianças; e verdade são os programas dos adultos. Nova discussão é aberta: uns acham que a TV deveria mostrar mais a verdade, o real. Outros já são mais moderados, e raciocinam que “a gente não pode viver só de realidade, de vez em quando a fantasia é bom, né”. Outros ainda são extremamente radicais: “Não tem nada na TV que seja verdade”.

Para eles, também, outra forma de mostrar a mentira é apresentar filmes em que, invariavelmente, o bem vence o mal. Novamente os adolescentes protestam: “A televisão devia botar filmes que não fossem sempre o bem vencendo o mal, porque realmente na vida não é assim”. Talvez, se os mesmos filmes fizessem a inversão dos valores, esses adolescentes estariam prontos a defender o outro lado da questão, pela necessidade de exercer a crítica e firmar um ponto de vista. Não se pode esperar que eles compreendam tais narrativas em toda a sua complexidade, ou seja, no seu objetivo de fixar modelos de comportamento, em geral dentro do padrão cultural norte-americano, o que por si impede a criação de personagens não-lineares, mais ricos em contradições. O importante é que eles sentem algo na TV que é enganoso, que os ludibria, que inverte a realidade, tanto nos filmes como nos comerciais.

Assim, no discurso dos adolescentes, que já contém um raciocínio abstrato sobre o mundo e as coisas, vamos encontrar o filão de mais uma expressão do mito numa cultura como a nossa, valorizadora —

pelo menos nas aparências — da lógica, da razão, da busca da verdade. Essa distinção entre o que é verdadeiro e o que é falso, que Leszek Kolakowski chama de *mito da razão*, segundo ele, é uma forte necessidade, para que tenhamos um motivo para crer que a lógica dos nossos atos e da nossa linguagem não é arbitrária. Em suas próprias palavras, a fé na razão é necessária para que o homem possa...

p. 71

\*\*\*

...constituir-se como presença da razão no mundo irracional. De outra forma, poderíamos dizer que fazemos uma opção mítica pela razão, para marcarmos a nossa presença no mundo, para constituirmos o nosso ser e nos identificarmos a nós mesmos. Enfim, para não termos que aceitar nossa condição humana de total contingência.

É compreensível, portanto, que os adolescentes, numa idade em que se sentem capazes de opinar, explicar, justificar posições — enfim, de realizar raciocínios abstratos, mesmo às vezes sem qualquer objetividade, orgulhosos de *ser gente*, de *usar a razão* — tenham preocupações com a questão da verdade e da falsidade, por exemplo. Nesse momento de sua existência, eles começam a se sentir homens — no sentido de pertencerem à humanidade.

Esse é um lado da questão; ou seja, temos aí a compreensão dessa temática, do ponto de vista mais largo e abrangente, conforme Kolakowski, e que se refere à opção mítica pela razão, como meio de o homem impor sua presença, sobressaindo-se de todos os outros seres e elementos participantes do universo. E, neste caso, é bom lembrar que estamos tratando do mito na televisão, não do ponto de vista do conteúdo de uma mensagem específica, mas do mito presente no discurso sobre a televisão. A questão do verdadeiro e do falso é um fato constante na vida do homem; entretanto, na televisão, ele assume uma importância especial, já que o próprio veículo se caracteriza por transformar tudo em espetáculo, dificultando a delimitação precisa entre o real e o imaginário, entre o verdadeiro e o não-verdadeiro.

Já o outro lado é o que se refere à credibilidade quase cega dos adolescentes entrevistados, em relação a todos os tipos de programas jornalísticos e inclusive humorísticos. Para eles, tais programas traduzem o real, o verdadeiro. O mais é ficção, imaginação, portanto, a não-fidelidade aos fatos, à verdade. Aqui a discussão mergulha na programação mesma, e faz uma clara distinção. O que se pode observar é que o adolescente está em busca da verdade, de alguma verdade, e, na comparação que faz entre os vários programas de TV a que assiste, conclui que alguns são representativos do que é verdadeiro.

Como já se disse, as crianças tratam, de forma diferente da usada pelos adolescentes, a temática da fantasia e da realidade. Não chegam a estabelecer diálogos e raciocínios sobre ela. No entanto, suas falas são por vezes patéticas. Uma menina de nove anos, por exemplo, indagada sobre o que sugeria para melhorar a televisão, falou bem alto e animada: “Eu sei. Eles poderiam colocar dinheiro e jogar pela televisão, pra gente pegar”. Esta criança traz claramente à tona o tema de que estamos tratando: fantasia e realidade na TV. Surpreendentemente, ela abstraiu qualquer imagem, qualquer programa, e transformou o aparelho num objeto mágico. Face a essa fala, a interpretação de Cazeneuve, de que a TV cumpre função semelhante à das práticas mágico-rituais das sociedades primitivas, reveste-se de maior seriedade ainda. Para ele, é relevante a conclusão dos estudiosos sobre a relação entre a criança e a TV, segundo a qual aquelas veem no receptor algo que concretamente obedece à sua vontade. Ele diz: “O real é assim substituído por um tipo de *substituto* da realidade que prolonga a vontade humana e dá a mesma ilusão que o poder mágico. O telespectador, como o mágico, abandona a condição humana...”

p. 72

\*\*\*

...normal, cercada pelas regras e limitações, para participar de um mundo incondicionado, onde tudo é possível, imprevisível, onde as normas do espaço, da distância, são abolidas, onde o tempo mesmo é destruído pela evocação do passado como do presente ou do futuro”.<sup>36</sup>

Voltando ao depoimento da menina, dizíamos que ele traduz com intensidade essa interpretação, uma vez que a criança, vivendo o real mais cru e objetivo — a falta de dinheiro na família — espera da televisão que ela mude essa situação, num passe mágico. Se, através da TV, podemos tanto, como ligá-la e viajar por mundos nunca sequer imaginados, por que não podemos ter nela uma máquina de fazer jorrar dinheiro para o espectador? É o perfeito encontro do real e do imaginário o que, aliás, conduz à outra reflexão, referente à seriedade com que é preciso ler, interpretar e analisar as formas de relacionamento da criança com a televisão. Trata-se de um esforço de compreender o fenômeno pelo caminho inverso, isto é, do espectador

ao emissor. As mais simples manifestações do pequeno espectador sobre a TV estão falando mais dele próprio do que da televisão; mas o objeto externo é ela, então os depoimentos tornam-se ricos e significativos, para que se possa entender como se dá a relação entre eles. Só para mostrar mais um exemplo da laia de crianças, retomamos o diálogo já citado sobre o desejo de as crianças verem o terror na TV: elas associam essa vontade à fantasia de terem um pretexto para faltar ao colégio, devido a uma noite mal dormida, pelo medo que o programa de terror lhe trouxe. Outra vez, real e imaginário estão misturados, e, indiretamente, se confere à TV o poder de eliminar a própria escola; ou, pelo menos, de ser um *alibi* para a fuga a esse compromisso.

O problema dos dois mundos, o da fantasia e o da realidade, talvez esteja ligado, mais amplamente, na visão de Kolakowski, às duas grandes vertentes da cultura; a vertente tecnológica e a vertente mitológica. Enquanto as crianças, assim como os primitivos, não as separam em seu pensamento e ação, os adolescentes, à maneira dos adultos das sociedades letradas e industrializadas, temendo confundi-las, desejam que existam separadas, cada uma em seu lugar.

#### IV.2.2 A realidade dos adolescentes

“A programação infanto-juvenil não é mais pra gente. Não tem nada pra dizer pra gente. As coisas novas que vêm pra TV, geralmente é pros adultos” dizem adolescentes de 15 anos. Outros mais novos, de 12 anos, explicam: “Teatro infantil não gostamos. E teatro de adulto a gente não pode entrar”. Sobre o cinema: “Em um mês, se der um filme que a gente possa ver, é muito”. Sobre outras diversões: “Discoteca, só podemos ficar até às 8 horas”. Como se isso não bastasse, na relação com os pais eles não encontram muito apoio: “Minhas colegas têm namorado, elas ficam namorando escondido. E gostariam de falar pros pais, mas se falarem que estão namorando elas levam uma surra”; “Na minha casa, ninguém aceita as minhas ideias”, diz uma garota de 14 anos. Na mesma turma, outra, de 15 anos, descreve os pais em...

p. 73

\*\*\*

...relação aos adolescentes: “Os pais são diferentes da gente, porque a ideia é a seguinte: pra eles, nós vamos ser sempre crianças, entende, vamos sempre ser aqueles jovens revoltados que nunca vamos aprender a fazer nada, e vamos sempre viver de sonhos”.

Sem lazer, sem diálogo, sem definição do seu lugar na sociedade, os adolescentes acabam consumindo ideias e valores originariamente feitos para adultos, e se acostumando a isso, até pela dose de proibição neles presente. Um garoto de 16 anos é claro: “Nosso horário é depois das dez da noite. É só a essa hora que a televisão é nossa”. “Os filmes que passam mais tarde? É o que tem de melhor na TV” — reforça outro colega, de 15 anos. Entretanto, eles não se mostram satisfeitos. Querem que a TV faça o que a sociedade em geral não faz, isto é, querem que ela crie programas para eles, programas com debates sobre essa vivência de rejeição, abandono e indiferença. “Um filme que explicasse-sobre sexo, seria legal, não pra criança, mas pra jovem. E não uma coisa imoral; coisa educativa, que explicasse, ensinasse” — explicita uma garota de 16 anos.

O abandono é tal que o simples fato de algumas pessoas sentarem entre eles e se mostrarem interessadas em saber o que eles pensam sobre a TV e suas próprias vidas — isso basta para que o envolvimento seja total e a participação, unânime. Uma garota de 15 anos comenta: “É a primeira vez que chega um pessoal assim da televisão. E eu tô achando legal. Não tô empolgada porque tá gravando a minha voz, pra passar na televisão não. Não é isso. Eu acho que é uma oportunidade que a gente tem pra falar o que a gente pensa, e a gente tem que falar”.

Assim, o fato de se sentirem à vontade para expressar suas dificuldades, seus desejos, suas carências, leva os adolescentes a depositarem na televisão toda a expectativa que teriam em relação ao mundo do adulto. Essa expectativa diz respeito, principalmente, à necessidade que sentem de que alguém os oriente, que alguém lhes ensine alguma coisa da vida. E que, para isso, leve em conta a realidade objetiva que vivem.

Descendo à sua realidade específica, as meninas, por exemplo, esperam que a televisão mostre a diferença entre a vida dos meninos e a das meninas, diferença que se expressa na maior exploração destas, compelidas a trabalharem diariamente nas suas casas, nos afazeres domésticos, enquanto aqueles dispõem de um amplo espaço de lazer. “A TV devia mostrar essas comparações. Os garotos não fazem nada, as garotas fazem”, diz uma adolescente de 15 anos. Outra colega apoia e complementa: “Que os direitos da mulher



sejam os mesmos que os dos homens”, demonstrando estarem suficientemente informadas das atuais reivindicações da mulher, que são apresentadas de modo muito explícito pela TV.

Uma das principais angústias do adolescente, segundo os depoimentos, é a que diz respeito às responsabilidades futuras, como adultos. Nas entrevistas, os adolescentes expõem à TV as suas dúvidas, para que ela, qual compreensiva educadora, lhes mostre que caminhos seguir, que profissões escolher. “Nós já estamos na idade de pensar nas profissões que nós vamos seguir. Então (a TV) devia dar exemplos (...) Mostrar coisas verdadeiras, sem mentira” — como diz um adolescente de 15 anos.

**p. 74**

\*\*\*

A perplexidade diante do mundo, de modo especial o mundo do futuro, povoa a imaginação do adolescente com medos e inquietações. Também é da TV que eles esperam que mostre “como seria o ano 2.000. Se teria pouco homem. Os problemas que a gente vai ter que passar”. Como se vê, ao lado de preocupações longínquas, como o futuro da humanidade, por exemplo, para eles preocupações muito vivas, os adolescentes demonstram tê-las também a respeito de coisas muito diretamente ligadas a seu cotidiano, como “as dificuldades de passar de ano”, “pais e filhos que não se entendem”. Tudo isso, segundo eles, deveria ser tratado na televisão, para que de certa forma ela funcionasse como educadora deles e principalmente dos pais, que não os entendem.

Mas não é só o tratamento da realidade que eles desejam ver na televisão. Ao lado disso, pedem também mais fantasia, mais desenhos animados, mais humor, mais filmes de todos os tipos, com ênfase nos de terror; pedem, enfim, “mais truques”, como bem sintetizou um garoto de 12 anos. E, entre a fantasia e a realidade, eles interpõem outro mundo, o da ficção científica, que mistura os dois polos. Tudo isso deverá ser mostrado pela televisão. A ela se atribui a função mágica de tudo dizer, de tudo mostrar, de tudo ensinar. Eles constatam que a sociedade não lhes proporciona essas coisas; então, julgando que a TV esteja fora desse circuito, que seja mesmo uma entidade mágica, falam dela como se ela tudo pudesse.

O que se observa no discurso do adolescente, sobre sua realidade, é que ele desponta como alguém que, tendo deixado de ser criança, começa a se relacionar com o mundo de uma forma adulta, no sentido de poder falar de si mesmo como um objeto, isto é, no sentido de perceber que ele tem consciência, e que pode falar dessa mesma consciência. Essa objetividade toda, no entanto, vai justamente desembocar na atitude mítica de esperar que alguém lhe diga as coisas, no caso, a TV.

O fato de o homem, além de ter consciência do mundo, ter consciência de que é consciente, gera uma angústia tal, só resolvida por uma solução mítica — segundo Kolakowski. Em outras palavras, ao colocar-se também como um objeto-no-mundo, o homem surge para-si-mesmo como pertinente à ordem da natureza. Mas ele se percebe igualmente separado dessa mesma natureza, por saber-se objeto de si mesmo, de seu próprio conhecimento. Então ele não está mais tranquilamente confundido com o mundo. Que possibilidade ele tem, assim, de compreender-se também como sujeito? Os valores mitológicos da verdade, do amor, da própria transmissão dos valores, teriam sido criados para que o homem pudesse suportar o seu estar-no-mundo, separado desse mesmo mundo.

A mera presença da consciência especificamente humana cria uma inevitável situação mitógena na cultura. A função do mito na vida social, como garantia de vínculos, e seu papel integrador no processo de organização da consciência individual, parecem insubstituíveis. Nessas funções, o mito não pode ser substituído por convicções reguladas segundo os critérios do conhecimento científico”.<sup>37</sup>

**p. 75**

\*\*\*

Evidentemente, não podemos afirmar de forma absoluta a relação existente entre essa realidade do homem, como a supõe Kolakowski, e o que dissemos a respeito da expectativa do adolescente em relação à TV. Trata-se de uma suposição que nos parece razoável, uma vez que explica de certa forma o realismo das preocupações dos adolescentes, de repente transformado numa busca mítica de respostas. E como se fosse insuportável continuar na trilha da objetividade, sempre. E, embora toda a rebeldia que se atribui à adolescência, eles são os primeiros a desejar e a aceitar a voz de uma autoridade que lhes fale do desconhecido. Não se trata de submissão à autoridade, nem de negar a vontade de descobrir por si mesmo. Trata-se, sim, de buscar segurança em algum lugar, de sentir apoio, de acreditar que não se está só, em abandono. Enfim, de poder suportar aquilo que Kolakowski tanto ressalta: a indiferença do mundo.

Como é possível observar, os entrevistados, talvez até pelo método aberto da coleta de dados,

acabaram por relacionar o fenômeno da televisão com vários momentos da sua existência real, seja porque a televisão não atende às necessidades e expectativas de uma determinada faixa etária, seja porque a indiferença da TV é a mesma indiferença de outros setores da sociedade para com o adolescente, seja ainda porque esperam que a própria TV um dia possa preencher esse vazio, que nem os pais, nem a escola, nem ninguém se preocupa em atender.

E, se esses dados nos permitiram interpretar as carências dos adolescentes também como desejo de superar, pelo mito, a angústia que os aflige, é bem verdade que as mesmas informações tiradas das falas nos levam a refletir sobre a importância, do ponto de vista da educação, de se proporem ações muito concretas de abertura de espaço a esses meninos e meninas que deixam a infância para entrar na vida adulta, e nela jogados sem que sejam efetivamente ouvidos.

#### IV.2.3 O desejo de ver a si mesmo

Uma das respostas mais surpreendentes, durante a realização das entrevistas, foi a de um garoto de treze anos, de uma turma de 6ª série e de escola localizada junto a uma favela da Zona Sul do Rio de Janeiro. À pergunta “O que vocês gostariam de ver na TV?”, ele, do meio dos colegas, em questão de um segundo, respondeu: “Eu. A gente mesmo”. A afirmação foi tão incisiva e tão inesperada, que os próprios companheiros ficaram por alguns instantes em silêncio. Em outras escolas, houve depoimentos semelhantes: “Um especial comigo seria uma boa”; “Um programa para as crianças dizerem o que pensam”; “Uma pesquisa na rua para saber o que as pessoas pensam e gostam”.

Já na resposta - “Eu. A gente mesmo” nota-se a passagem de um desejo individualizado para a percepção de um desejo coletivo. O mesmo acontece quanto às aspirações reveladas nos demais encontros, em que crianças e adolescentes começavam a falar de si mesmos, do grupo de crianças, para depois enfatizarem a necessidade de a televisão falar uma linguagem pela qual ela...

p. 76

\*\*\*

...mostre estar identificada concretamente com as pessoas *da rua*, ou seja, com as pessoas comuns, o povo.

Tal dado revela, em primeiro lugar, uma severa crítica à televisão, que, conforme esses depoimentos, não se preocupa em dirigir-se concretamente às pessoas, naquilo que é mais próximo delas. No caso dos entrevistados, eles reclamam maior presença de crianças e adolescentes no vídeo, maior presença de programas tratando de suas vidas. Eles percebem que há uma linguagem que não é a deles. Mesmo que do ponto de vista da universalidade de determinados temas, como vimos em análises anteriores, a TV satisfaça, de certa forma, ao grande público, há vários pontos em aberto, várias feridas não tocadas, várias linguagens não faladas.

Eles assistem sistematicamente à televisão, dominam o veículo no sentido de conhecerem a programação de todos os canais, inclusive sugerem alternativas para uma emissora educativa, instruindo-a para que coloque mais humor e emoção em seus programas — e é justamente por esse domínio sobre o meio que se sentem com o direito de reclamar mensagens que sejam feitas especialmente para eles. Embora não falem claramente disso, crianças e adolescentes, de certa forma, percebem que são manipulados, utilizados, já que a TV é para eles uma fonte primordial de lazer. Assistem, gostam, avaliam, e concluem que faltam programas dedicados especialmente a eles, seja para divertimento seja para informação.

Pedem programas com debate sobre a relação pais-filhos, programas sobre educação sexual, programas em que os personagens são atores-crianças, atores-adolescentes, inclusive observam que eles mesmos, sem serem atores, poderiam estar lá, na televisão, falando de suas vidas. Pedem também mais filmes sobre a vida, a continuidade da vida, a reprodução das espécies, o ciclo do nascimento, crescimento e morte dos seres vivos. Isso tudo manifesta o profundo desejo de eles se verem a si mesmos na televisão, identificando nela um veículo que pode dar o que lhes falta. Possivelmente, se públicos de outras faixas etárias e grupos sociais fossem entrevistados da mesma forma, haveria solicitações semelhantes. Os depoimentos dos adolescentes e das crianças mostram contundentemente a enorme lacuna, da televisão, no atendimento às principais carências dessa idade e, por extensão, às necessidades de amplas camadas da população.

Por mais que os personagens das diversas narrativas televisivas tenham pontos de identificação com esse público, as crianças e os adolescentes demonstram querer romper com o anonimato da massa espectral, reivindicando estar lá, no vídeo. Há, parece-nos, uma energia interna, que poderíamos até

identificar com a esperança: esperança de Ser, de Poder, de não confundir-se no indiferenciado, de aparecer como “eu mesmo”. Ora, as narrativas míticas de inúmeros rituais primitivos servem justamente para, a cada momento importante da vida da comunidade, contar outra vez a origem do homem, localizá-lo no universo, na ordem das coisas, dar-lhe a segurança de que necessita para ordenar seu mundo interno e poder seguir a sua caminhada.

A televisão é bem distinta daqueles meios em que as narrativas são feitas em momentos específicos, determinados. Ela oferece, através de diferentes...

p. 77

\*\*\*

...canais, um conjunto de programas de todos os tipos, que o espectador escolhe, um daqui, outro de lá, podendo até compor a sua programação durante o dia e a noite. O aspecto ritualístico fica por conta da estrutura mesma das narrativas, que se fazem muito semelhantes umas às outras, e também por conta da continuidade e do hábito de assistir à televisão e a determinados programas, diariamente. No entanto, as falas das crianças e adolescentes são reveladoras de que a TV deveria oferecer momentos específicos dedicados de modo particular à criança, ao adolescente, não apenas no sentido de proporcionar-lhes o lazer através de narrativas fantasiosas, mas de localizá-los, a partir da realidade de suas vidas, e criar novas situações a ela ligadas, que lhes permitissem maior conhecimento de si mesmos.

Para Kolakowski, as manifestações de luta e de esperança, do homem, no sentido por exemplo do direito à liberdade, à paz e à justiça, não encontram fundamento na ordem empírica do mundo dos fatos. Elas se cumprem porque está presente nas pessoas a força do mito, essa energia inexplicável, pela qual nos achamos com o direito de dar sentido aos fatos e de nos pronunciarmos a favor ou contra alguma coisa. Ver-se a si mesmo, portanto, é um desejo, é uma esperança e é uma crítica. Interpretada objetivamente, essa reivindicação é reveladora da presença, nas concepções ainda em germinação dos mais jovens, das duas vertentes da cultura: a tecnológica e a mitológica. Ou seja, exercendo a crítica sobre um meio de comunicação, crianças e adolescentes contribuem para o uso de uma tecnologia em uma determinada formação social; e manifestando suas esperanças e desejos, eles também mostram o alcance do pensamento humano, para além do objetivo e racional. E é justamente a oscilação dialética dessas duas vertentes o que faz a própria existência da cultura; enfim, do homem.

p. 78

\*\*\*

## NOTAS

<sup>1</sup> BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 1980, p. 146.

<sup>2</sup> Idem, p. 149.

<sup>3</sup> Idem, p. 151.

<sup>4</sup> Foi o caso do personagem interpretado por Fernando Torres, o Dr. Plínio Miranda, da novela *Baila Comigo*, de Manoel Carlos. Uma reportagem sobre a relação entre ator e personagem explica: “Na sinopse de *Baila Comigo*, ele era apenas um personagem destinado a morrer no capítulo 58. Mas, quando a novela entrou no ar, tudo mudou. As pessoas falavam dele como um ser humano real — e ideal —, de carne e osso, como se aquele médico aposentado, aquela figura doce que viam na TV, todos os dias, fosse o mais novo membro de suas famílias. E foi assim que salvaram a sua vida”. O autor comenta: “Nas cartas, muitos se diziam, literalmente, filhos do Plínio. E eu, nem de brincadeira, quero ser responsável por uma orfandade em massa. Portanto, vida longa ao Dr. Plínio Miranda”.

ABREU, Ângela. Dr. Plínio Miranda: o público mudou o destino deste homem. O GLOBO. Revista da Tevê. Rio de Janeiro, 28 jun. 1981, p. 9.

<sup>5</sup> TÁVOLA, Arthur da. Telenovela, o eletrodoméstico do lazer. *Folha de S. Paulo*. Folhetim. São Paulo, nº 148, 18 nov. 1979, p. 6. (Depoimento à repórter Isa Cambará).

<sup>6</sup> MORIN, Edgar. *Culturas de massas no século vinte. O espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense, 1967, p. 158. (Coleção Culturas em Debates).

<sup>7</sup> É o caso de *Baila Comigo*, à qual já nos referimos, em que o autor mostra a relação amorosa e toda a gama de conflitos do casal Helena (Lilian Lemmerz) e Plínio Miranda (Fernando Torres).

<sup>8</sup> *Novela das Sete* – Títulos veiculados entre 1979 e 1981: *Feijão Maravilha*, *Marrom Glacê*, *Chega Mais*, *Plumas e Paetês* e *O Amor é Nosso*. *Novela das Oito* – Títulos veiculados entre 1979 e 1981: *Dancin'*

*Days, Os Gigantes, Pai Herói, Água Viva, Coração Alado, Baila Comigo.*

<sup>9</sup> *Chega Mais*, de Carlos Eduardo Novais, trazendo pela primeira vez o *non sense* e o humor como base da narrativa.

<sup>10</sup> *Dancin' Days*, de Gilberto Braga.

<sup>11</sup> BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 1980, p. 152.

<sup>12</sup> TÁVOLA, Arthur da. *Existe a videoteratura*. Rio de Janeiro: PLG Comunicação, 1980 (mimeo.), p.7.

<sup>13</sup> Cfe. Cap. II, item II.3. A superação da experiência finita, p. 40.

<sup>14</sup> Cfe. KOLAKOWSKI, Leszek. *La presencia del mito*. Buenos Aires: Amorrortu, 1975, p. 76-7.

<sup>15</sup> PROJETO TV NA ESCOLA: iniciado em 1981, pela TV Educativa do Rio de Janeiro, em convênio com a Secretaria Municipal de Educação e Cultura, atinge anualmente mais de cinco mil crianças do Primeiro Grau. Consiste no aproveitamento de um programa - Era Uma Vez, que dramatiza livros infanto-juvenis, com teatro de bonecos – na escola, com atividades diversas em todas as áreas de ensino do currículo.

**p. 79**

\*\*\*

<sup>16</sup> BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p 46-7.

<sup>17</sup> Idem, p. 46.

<sup>18</sup> Vide Anexo II, p. 203.

<sup>19</sup> *A Coisa*: título de desenho animado dos criadores Hanna e Barbera ; *Spectreman*: título de filme de horror, produzido nos Estados Unidos da América, com atores japoneses.

<sup>20</sup> Vide Anexo II, p. 208.

<sup>21</sup> Idem, p. 208.

<sup>22</sup> ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963, p. 321.

<sup>23</sup> Cfe. depoimento, Anexo I, p. 178.

<sup>24</sup> Vide Anexo II, p. 198.

<sup>25</sup> Cfe. BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978, p. 61.

<sup>26</sup> Vide Anexo II, p. 198.

<sup>27</sup> ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Coleção Debates), p. 341.

<sup>28</sup> CAZENEUVE, Jean. *L'homme téléspectateur*. Paris: Denoel/Gonthier, 1974, p. 75 (trad.).

<sup>29</sup> *Globo de Ouro*: programa apresentado uma vez por mês, as sextas-feiras (21 horas) pela Rede Globo de Televisão.

<sup>30</sup> A cantora Rita Lee foi a mais citada pelos entrevistados. Durante mais de dois anos, esteve entre os primeiros lugares, na preferência do público. Ela é o símbolo da juventude, da liberdade, da alegria. Seus principais sucessos destacaram-se por trazer ao grande público a temática do erotismo e da liberdade sexual.

<sup>31</sup> No caso citado de Rita Lee, vale lembrar que ela catalizou, de 1979 a 1981, grande parte das incertezas e da desordem mental dos jovens, solicitados a participarem politicamente, sem que naquele momento encontrassem um sentido para essa participação. Dançar e liberar o corpo tinha, então, mais ressonância entre eles, do que discutir fatos como a criação de novos partidos, por exemplo.

<sup>32</sup> Vide Anexo II, p. 227.

<sup>33</sup> Idem, p. 223.

<sup>34</sup> Idem, p. 231.

<sup>35</sup> Vide Anexo I, p. 177.

<sup>36</sup> CAZENEUVE, Jean. *L'homme téléspectateur*. Paris: Denoel/Gonthier, 1974. p. 78 (trad.).

<sup>37</sup> KOLAKOWSKI, Leszek. *La presencia del mito*. Buenos Aires: Amorrortu, 1975, p. 120 (trad.).

**p. 80**

\*\*\*

## CONCLUSÃO

Se a televisão é o meio de comunicação, por excelência, da nossa época; se, particularmente no Brasil, ela consegue a cada ano maior penetração na vida das pessoas, de modo especial na das camadas média e baixa da população, carentes de outras opções de lazer; se o meio em si se presta adequadamente à transmissão de mensagens de caráter mitológico, mágico e emocional, e as pessoas mostram necessidade real desse tipo de linguagem; se as emissoras de TV utilizam esses elementos para dirigir segundo seus interesses a opinião pública; e se, finalmente, o telespectador não é uma mera caixa receptora passiva, mas sempre, de alguma forma, um operador de mensagens — então abre-se amplo espaço para uma discussão sobre a TV, do ponto de vista de sua utilização pedagógica. Em outras palavras: ela é uma realidade concreta, inarredável, sem dúvida uma fascinante conquista da técnica moderna.

Mas, como afirma Lewis Mumford, as conquistas mais duradouras da máquina não residem no instrumento em si, nem nos bens produzidos por esse instrumento, mas nos modos de vida tornados possíveis graças à sua existência<sup>1</sup>. Então, é necessário — no caso de uma invenção recente como a TV — investir no conhecimento do uso social desse instrumento e, constatadas possíveis distorções contrárias à melhoria de vida das pessoas, propor ações modificadoras do curso dos acontecimentos.

Para que o homem permaneça sujeito diante da máquina, é preciso, segundo Mumford, que, independente dela, ele seja sujeito de si mesmo, desenvolva permanentemente sua capacidade física, emocional, intelectual. Só assim ele tem condições de usar a máquina livremente, e inclusive de ultrapassá-la. Devemos ver, sentir, tocar, manipular, cantar, comunicar diretamente, antes que possamos extrair da máquina algum apoio ulterior para a vida. Se estamos vazios antes de começar, a máquina só nos deixará mais vazios ainda; se somos passivos e impotentes para começar, a máquina só nos deixará mais débeis ainda.

p. 81

\*\*\*

A televisão é uma máquina também, como tantas outras. Para usá-la criativamente, como sujeitos dela, é preciso desenvolver nossa capacidade de ultrapassá-la, e isso depende de nosso poder de assimilação dessa nova realidade. Em outras palavras, é preciso conhecer a máquina, as lições de objetividade, impessoalidade e neutralidade do reino mecânico e eletrônico, sem o que não podemos ir mais além em nosso desenvolvimento, até o mais ricamente orgânico, o mais profundamente humano<sup>2</sup>.

O fato de, em nossa época, ser tão difícil às pessoas permanecerem a sós, em silêncio, é lembrado por Mumford, como uma das consequências dessa entrega desmedida à máquina, como se ela viesse substituir a própria pessoa. Um piquenique, por exemplo, que é ocasião para um contato maior com a natureza, com a paz da terra e do verde, com a tranquilidade dos sons naturais e harmônicos do vento e dos pássaros — muitas vezes se torna momento de agitação e barulho, pela presença de rádios, toca-discos e toca-fitas, dos quais as pessoas não conseguem se afastar, temerosas da solidão, do encontro consigo mesmas, e de exercitar a própria voz e capacidade de entonação de sons e frases melódicas. O mesmo sucede aos que, após um dia intenso de trabalho, chegam à casa e, imediatamente, quase num gesto automático, antes mesmo de qualquer outra ação, ligam a televisão, o rádio ou a vitrola.

Referindo-se indiscriminadamente aos inventos de toda a história da humanidade, desde uma simples alavanca, até a máquina de fiar, o telefone, o rádio, o avião, o piano ou a caneta esferográfica, Lewis Mumford parece estar dando um recado especial sobre o uso da televisão no Brasil, ao fazer suas advertências a respeito da maior ou menor autonomia do homem em relação à máquina, com as consequentes vantagens e desvantagens. Dadas as condições de dependência tecnológica do Brasil em relação a países como os Estados Unidos e outros, da Europa, sua população manifesta a tendência a um comportamento quase mágico em relação à máquina, já que afastada de maior informação sobre os mecanismos básicos de funcionamento do instrumento em questão. Some-se a isso o dado sobre as condições de difícil acesso à educação, da grande maioria da população. Então se concluirá o quanto as pessoas podem entregar-se

irrestritamente à televisão e o quanto é fundamental que se proponham ações para transformar esse quadro da realidade.

A pergunta que se há de fazer sobre o uso que o homem faz da máquina não deve ficar, portanto, na periferia da questão, ou seja, não deve contentar-se em indagar sobre características da moderna civilização tecnológica, como o automatismo, a standardização ou a rigidez da ordem temporal. A essas características, consideradas até certo ponto negativas, poderiam ser contrapostas outras, de caráter extremamente positivo: por exemplo, o fato de que a máquina impõe a necessidade do esforço coletivo, o que é muito fácil de observar no caso da produção de um programa de televisão, do qual participam, no mínimo, umas trinta pessoas. A pergunta a fazer é muito mais profunda, e atinge o cerne de qualquer questão de ordem social: esta máquina da qual estamos falando, favorece a vida, está a favor da vida, ou não?

Para Mumford, o perigo maior está nos instrumentos usados para restringir a vida das pessoas. Assim, a TV poderia ser considerada um meio com...

**p. 82**

\*\*\*

...grande possibilidade de cercear a vida, se a ação sobre ela estivesse apenas do lado do emissor; ou seja, se não houvesse operação alguma por parte do receptor. No entanto, convém assinalar a própria condição do veículo, apropriado às transmissões massivas de mensagens formadoras da opinião pública. Desta forma, se o meio em si tem essa força, e se o receptor tem condições de operar sobre o que recebe, então é preciso investir nesse polo, para que a relação emissor-receptor seja mais dinâmica e mais rica, favorecendo o usuário.

Do ponto de vista da mensagem, os dados que temos sobre a televisão no Brasil, principalmente os coletados junto às crianças e adolescentes, e que constituem objeto deste estudo, nos permitem concluir que as mensagens televisivas — porque mitológicas — se situam como respostas a um conjunto de necessidades humanas muito radicais. Elas dizem respeito à eterna incompletude do ser humano; permitem a vivência, por identificação ou projeção, das situações mais diversas, desde aquelas que falam dos primórdios da humanidade, até as que remetem a sonhos e expectativas em relação ao futuro. Enfim, as narrativas televisivas falam a linguagem do mito e, por isso, têm uma função real na vida das pessoas.

Entretanto, alerta Lezek Kolakowski, assim como há uma legítima necessidade do mito, faz-se necessária uma auto-defesa contra os perigos que ele traz. Sua expansão ilimitada, até ao ponto de apoderar-se do conhecimento positivo, ou sua degeneração em despotismo, terror e mentira - constituem perigos que, como vimos na análise do discurso infanto-juvenil, estão presentes naquilo que consomem pela TV os espectadores brasileiros. Conseguindo ampla adesão do público, pelo caráter mitológico das mensagens e pelo próprio fascínio do veículo em si, as emissoras de televisão muitas vezes invertem o real e comunicam, por exemplo, como regra o que é exceção, como realidade fática, a ficção, e assim por diante.

Para Kolakowski, a mitologia só será socialmente fecunda desde que permanentemente exposta a uma constante suspeita, a uma contínua vigilância, para que não se converta em narcótico. Transpondo essa mesma preocupação para o uso da televisão e o consumo de suas mensagens construídas sobre o mito, podemos concluir que é indispensável ao espectador uma formação para o uso da TV, para a recepção das informações que ela difunde e para a gama de usos possíveis desses conteúdos e linguagens. Caso contrário, o receptor fica à mercê do que lhe é comunicado.

A orientação de Kolakowski — da permanente vigilância diante do mito — junta-se às de Mumford, no sentido de reivindicar maior autonomia ao homem, em relação aos objetos que ele mesmo cria, para melhorar sua vida na terra. Qualquer conquista tecnológica está também revestida de um caráter mitológico, enquanto manifestação de poder do homem. Se este não exercer a crítica e o distanciamento diante da consciência de seu poder sobre a natureza, pode com isso tornar obscurecida sua própria inteligência. E o objeto criado fica suscetível de ser usado mais para a destruição do que para a vida, transformando-se em um absoluto, um *em si*, que não mais se constitui objeto a serviço dos homens. A TV não só contém, como meio de comunicação...

**p. 83**

\*\*\*

...inventado, esse caráter mágico, como serve, ela própria, para comunicar conteúdos mitológicos. Em seu caso, portanto, a vigilância deverá se multiplicar, tanto do lado de quem produz mensagens por ela veiculadas, como principalmente do lado do receptor, que deverá conquistar o máximo de informação a seu

respeito e instrumentalizar-se para usá-la, criativamente, a favor da vida.

Umberto Eco propõe elementos para a reflexão sobre esse assunto, quando identifica, nos fenômenos da cultura, dois tipos de discurso, o discurso aberto, próprio das obras de vanguarda, e o discurso persuasivo, próprio da comunicação de massa e da política.

Ele compara as duas falas e descobre na segunda elementos de restrição à vida e à liberdade, propondo formas de ação superadoras dessa limitação. Para ele, “o discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso, a grande arte é sempre difícil e sempre imprevista, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas. Já o discurso persuasivo, ao contrário, prescreve-nos o que devemos desejar, compreender, temer, querer e não querer. Para dar um exemplo, se o discurso aberto quer-nos apresentar de um modo novo o problema da dor, o discurso persuasivo tende a nos fazer chorar, a estimular as nossas lágrimas, como pode acontecer com uma telenovela. Assim com sua capacidade de provocação, o discurso aberto seria próprio da arte de vanguarda, enquanto o persuasivo, que busca confirmar nossas convicções, é típico da publicidade (e de toda a comunicação de massa) e da política<sup>3</sup>”.

Quanto às possibilidades de o homem moderno se defender do discurso persuasivo, Eco faz algumas considerações e, no final, uma proposta: “A maior parte da cultura de massa faz discurso de pura propaganda. Não que sejam sempre maus discursos. Dizer que é preciso comprar o dentifrício A não é uma atividade social pernicioso. Frequentemente nós mesmos desejamos que alguém nos persuada a comprá-lo. A nossa única liberdade consiste em conhecer a técnica pela qual estamos sendo persuadidos. Essa técnica deveria ser ensinada na escola, e há veículos de comunicação honestos que tornam públicas suas regras de persuasão. Na Itália insistiu-se muito nesse ponto, e hoje nas escolas se ensina a ler jornal, a criticar a publicidade, a descobrir seus mecanismos secretos. Essa me parece a única possibilidade de libertação de uma sociedade da persuasão de massa<sup>4</sup>”.

O fato de ser possível que uma emissora de televisão assuma esse projeto pedagógico de desvendar-se ao público, incentivando-o a conhecer os mecanismos do instrumento e a usá-lo livre e criadoramente, de certa forma con testa a tese de Umberto Eco da implacabilidade do discurso persuasivo nos meios de comunicação de massa. A própria TV pode controlar seu poder per suasivo e inclusive falar, em determinados momentos, um discurso aproximado daquele das grandes obras de vanguarda. No Brasil, em que a televisão atingiu alto grau de sofisticação técnica, principalmente na produção de telenovelas, há indubitavelmente manifestações de um discurso muito mais aberto do que simplesmente persuasivo, em que, mesmo que se busque consolar ou agradar, estimula-se o gosto, a imaginação e a inteligência. Em que pese essa...

**p. 84**

\*\*\*

...observação, a proposta do autor, de que se estude o veículo, casa-se perfeitamente ao que vimos colocando até aqui. É urgente que os setores da sociedade envolvidos com a educação assumam um projeto pedagógico de formação do receptor de TV. O objetivo é desmistificar os mistérios da técnica, e permitir que o usuário comum domine o veículo não só sendo capaz de selecionar o que vê, ou criticar o que é veiculado, mas também sendo capaz de conhecer os mecanismos básicos de elaboração e comunicação de mensagens de TV.

Se o veículo, como foi visto, se presta à comunicação de mensagens de caráter espetacular, mitológico, mágico, pelo uso da imagem, pela recepção em ambiente domiciliar e pela predisposição das pessoas em geral às narrativas míticas, então não se trata de promover a retirada desses elementos, mesmo porque isso seria impossível: os três elementos apontados têm uma certa estabilidade como fatos reais, pertinentes à especificidade do veículo em si e à realidade dos receptores, enquanto simplesmente pessoas. Trata-se, sim, de investir na educação do telespectador, fornecendo-lhe instrumentos de modo a lhe permitir mais poder no que se refere ao uso das mensagens recebidas. Ou seja, que o façam ultrapassar os limites da recepção pura e simples à TV, deixando de ficar apenas ao sabor das emoções, das carências de lazer, o que não significa necessariamente a ausência de alguma forma de participação ativa.

Dois fatores principais interferem na efetivação desse projeto pedagógico em relação ao uso da televisão pelo telespectador: a qualidade da mensagem e a qualificação do receptor. O primeiro diz respeito à modalidade do discurso transmitido. Um discurso monolítico, que apresente apenas uma face do problema, reduz em muito as possibilidades críticas do espectador. Daí a necessidade de uma multiplicidade de tipos

de programas, correspondentes a uma diversidade de pontos de vista sobre determinada realidade. Ou seja, a pluralidade de concepções do mundo e de visões do problema abordado, num mesmo programa, e no conjunto da programação da emissora. Por outro lado, é fundamental que essa mensagem dirija apelos ao espectador, através de uma linguagem que propicie a identificação do público com aquilo que é dito, desde a escolha das imagens, do tema, dos personagens, etc.

Quanto à qualificação do receptor, é ele o polo mais importante quando se propõe uma pedagogia televisiva. Independente de haver ou não mensagens dinamizadoras, é fundamental que o receptor adquira o máximo de habilidades a fim de se tornar mais dono do que vê e recebe. Não se trata, evidentemente, de eliminar a fantasia, nem de o espectador passar a racionalizar tudo o que vê, nem ainda de controlar emoções, projeções e identificações diante da TV. O que se propõe, sim, é que ele aprenda a usufruir mais criadoramente das mensagens que lhe chegam, sendo capaz de vivê-las em vários níveis, desde sua recepção pura e simples, até o exercício crítico e valorativo sobre elas.

Considerando estes três fatores: — as reais possibilidades do meio TV, no sentido de formar a opinião pública, de passar determinadas versões da realidade como se fossem as verdadeiras e únicas; o alto índice de audiência à TV no Brasil, particularmente do público infantil e do público feminino; e a real capacidade operativa do espectador diante da TV, pois há percepções diferentes da mesma mensagem, conforme o tipo de receptor, seu nível social,...

p. 85

\*\*\*

...sua profissão, idade, sexo, ideologia — pode-se propor que esse espectador seja crítico em relação à sua própria percepção da mensagem. Isso significa que, basicamente, ele deva ser capaz de: identificar a fonte da mensagem; analisar a própria mensagem em si, decompondo-a em seus elementos e visualizando a estrutura geral de sua composição; selecionar a ideia central comunicada; opinar livremente sobre a mensagem; relacionar a mensagem com setores da sua própria vida; criticar o que recebe; e imaginar as outras possibilidades de construção daquela mensagem.

Que caminhos levariam à realização de um projeto desse tipo? Basicamente três instituições da sociedade poderiam assumir a liderança de um trabalho como esse: uma emissora de TV educativa, a escola e a família. Uma emissora de televisão educativa teria a obrigação de atender aos dois fatores apontados anteriormente: preocupar-se com a qualidade da mensagem e com a qualificação do receptor. Ou seja: de um lado, se ocuparia em produzir programas incentivadores do debate, da discussão, do conhecimento do próprio veículo, da amplitude e profundidade da informação, da identificação com os diferentes públicos, considerando a função e a importância das narrativas de um modo geral, para as sociedades humanas, conforme procuramos mostrar no decorrer desta dissertação. Isto é, sem descuidar do bom tratamento dos elementos mitológicos que, necessariamente, estarão presentes na elaboração dessas mensagens, se imprimiria nelas o caráter dialético e aberto da informação.

De outro lado, a emissora manteria um serviço de atendimento à educação do telespectador, realizando levantamentos de dados e análises a respeito do público e da programação, voltando-se também para a execução de projetos junto a escolas, universidades, e às diferentes formas de agrupamento social, como as associações de moradores, por exemplo, no sentido da efetivação de trabalhos relativos às possibilidades de uso da televisão para a melhoria de vida da população.

Independente da ação de uma TV educativa, autonomamente, a própria escola poderia, ao invés de só lamentar a presença marcante da TV na vida dos alunos, e a conseqüente repercussão — considerada nociva — nos estudos, informar-se o mais exaustivamente possível sobre o próprio meio, sobre a realidade da TV no Brasil, sobre os diferentes canais, os altos índices de audiência a determinados programas, e sobre a própria relação que crianças e adolescentes mantêm com a TV. De posse desse conhecimento, os professores começariam um trabalho crítico consigo mesmos, investigando como usam e como poderiam usar criativamente o meio em sua ação pedagógica na escola. Só então partiriam para um trabalho junto aos alunos.

Se a literatura é usada na escola para recrear o aluno, incentivar o acesso, pelo livro, a outros mundos, à fantasia e a formas diferentes de ver a realidade, como também para desenvolver-lhe o raciocínio, a logicidade, a clareza na exposição de ideias e o próprio gosto por ler e escrever — por que não realizar um trabalho semelhante com a *videoteratura*, como tão bem batizou Artur da Távola as narrativas televisivas? Dependendo do nível de escolaridade do aluno, podem-se realizar as mais diferentes atividades sobre TV. Senão vejamos:



\*\*\*

...deles seria fazer um levantamento da programação diária dos diferentes canais, durante uma semana, separando os programas segundo *gêneros televisivos* (desenhos animados, filmes, telejornais, novelas, humor, esporte, variedades, comerciais, etc.) e comparando o conjunto de cada canal segundo critérios como: tempo destinado a cada gênero; programação infantil *versus* programação para adultos; programas produzidos no Brasil e programas estrangeiros; programas de ficção e programas informativos (telejornais, entrevistas, reportagens e documentários); distribuição da programação durante manhã, tarde e noite, conforme públicos-alvo; diferenciação ideológica no tratamento dos temas, em cada canal.

Estudar uma narrativa contínua, uma telenovela, por exemplo, no seu todo ou selecionando um aspecto principal, seria outro tipo de estudo. Por exemplo, poderiam ser observados: a evolução da narrativa durante uma semana; o tratamento de um fato ou de um tema na novela; a caracterização de um personagem; a caracterização sociológica do conjunto de personagens; a solução de problemas levantados; o tratamento de temáticas da moda; as informações paralelas publicadas em revistas especializadas e jornais, sobre a novela.

Finalmente, poderia propor-se o estudo de narrativas isoladas de séries que se repetem — filmes como *O Incrível Hulk*, *Casal 20*, *Chips*, ou desenhos animados como *O Picapau*, *Popeye* —, observando: o que há de comum no personagem em todas as pequenas histórias; o que faz cada história ser diferente; que outros personagens contracenam com o personagem central; que situações-problemas eles enfrentam e como as enfrentam; como é tratado o bem e o mal; qual a relação dos temas com a vida das pessoas que assistem às histórias.

Tais estudos, com as respectivas e necessárias adaptações, podem ser feitos com todo tipo de programas de TV. Outra atividade a sugerir são debates a partir de programas. A turma escolheria um determinado programa, de preferência um que tratou de tema polêmico, e realizaria em grupo um debate para que os alunos se posicionassem não só em relação ao visto mas ao que eles próprios vivenciam e pensam a respeito. O debate deveria ser, obviamente, antecedido da assistência ao programa e, quando necessário, preparado através de leituras esclarecedoras.

Um programa de TV pode também ser motivo para recriações, ou seja, para a ampliação da experiência escolar, nas várias áreas de concentração de estudos, como Língua Portuguesa, Ciências, Estudos Sociais, Educação Moral e Cívica, Música e Artes em geral. Em Língua Portuguesa, além da interpretação de textos televisivos, os alunos poderão reinventar o inventado, dando, por exemplo, novas soluções ao problema que o personagem vive numa determinada história, imaginar aquele personagem de outra forma. Em artes, podem transpor a história ou o quadro do programa para uma situação teatral, ou então transpor o que é gente em boneco de pano ou papel, etc. Já há experiências desse tipo, realizadas em escolas municipais do Rio de Janeiro<sup>5</sup>.

Acompanhar a crítica jornalística de TV e exercitar a própria crítica em relação à programação das emissoras é uma das atividades mais ricas, a ser...

\*\*\*

...desenvolvida principalmente com pré-adolescentes e adolescentes. Esse gênero literário — a crítica — pode ser estimulado nos alunos, de modo que eles se sintam capazes de responder, com objetividade, a questões como: de que trata o programa; que pontos de vista aborda sobre o tema principal; o que é defendido ou mais valorizado no conjunto dos aspectos tratados; o aluno concorda ou não com a posição assumida pelo programa; por que concorda ou discorda; que relações fazer entre esse programa e a sociedade em geral, ou com outros programas semelhantes.

A família talvez seja a instituição mais importante, no sentido de desenvolver, mais de perto, com a criança e o jovem, uma ação de conscientização em relação à recepção de TV. Obviamente, faz-se necessário levar em consideração as diferentes formas de organização das famílias no Brasil, conforme sua situação econômica, social e cultural. Supõe-se que, quanto melhores as condições de vida da família, mais oportunidade haverá para que se promova, nela, um clima de debate e crítica em relação à TV.

Certamente não se trata de propor uma ação sistemática e organizada como a da escola. Mas sim, o distanciamento quanto ao próprio uso da televisão na família, que vai desde a preocupação com os horários,

o tempo de exposição, até as temáticas dos programas, principalmente no que se refere àquelas que tenham maior penetração junto aos jovens e crianças.

O fator principal é o do não abandono das pessoas, especialmente das crianças menores, diante da TV. O pouco tempo de que os pais ou responsáveis dispõem para ficar junto dos filhos, quando estes assistem à televisão, poderia ser usado para acompanhá-los nesse lazer sob várias formas: ajudando-os a decifram discursos que não entendem; comparando programas entre si, auxiliando nas escolhas; fazendo associações entre os temas e personagens e a vida cotidiana da criança; mostrando a relação entre os meios de comunicação - histórias narradas pela mãe, pela TV, pelo livro, pelo disco, pela história em quadrinho. Tudo pode ser motivo para o diálogo. Desta forma, prepara-se o pequeno telespectador para que usufrua do veículo tanto como meio de lazer, divertimento e distração, como de informação e principalmente como exercício do juízo crítico e valorativo. Assim, não há espaço para se formar um telespectador passivo, hipnotizado pela imagem, imobilizado.

Quando propomos, através dessas sugestões e exemplos, uma operação mais consciente, mais dinâmica, mais valorizadora das capacidades humanas de reflexão, inventividade e crítica — em relação à televisão — estamos partindo de determinados pressupostos, ligados a um projeto maior sobre educação numa sociedade como a nossa. Tais pressupostos foram selecionados conforme digam respeito ao tema desta dissertação, o que equivale a dizer que há outros, mais amplos e complexos até, mas aqui não considerados. Basicamente, são dois: em primeiro lugar, que a informação constitui-se elemento básico da educação; segundo, que todo homem tem um potencial de reflexão sobre si mesmo e a realidade.

Se inúmeros estudos e pesquisas têm mostrado, no Brasil, a defasagem entre a ação do sistema escolar e a dinâmica toda da sociedade, permanecendo aquele atrasado em relação a esta, é porque ainda hoje, em que pesem todos...

p. 88

\*\*\*

...os esforços nesse sentido, a sociedade não se aparelhou suficientemente para investir de fato em educação. Há um descrédito desta, como ação sistemática, em favor do que é chamado *a vida lá fora*. A escola não consegue fazer-se *vida*, e isso se manifesta particularmente na forma como transmite informações. O pressuposto de que partimos é o de que quanto mais as pessoas se informam e aprendem a lidar crítica e criativamente com os novos dados que acumulam, mais têm condições de participar — ou reivindicar sua participação — nos processos político e produtivo da sociedade.

Assim, todo projeto denominado educativo teria como objetivo maior a formação do homem como cidadão, aquele homem que tem consciência de sua existência social, de seus direitos e deveres na sociedade e que continuamente os está vivendo, exercitando e fazendo valer. Daí não fazer sentido o sistema escolar caminhar a reboque de tudo o mais que a população do País vive. Deveria ocorrer exatamente o inverso: a escola deveria ser o centro irradiador de mudanças, o ponto de partida para a maior autonomia das pessoas no exercício dos papéis sociais por ela assumidos. Ora, ter elementos concretos para usar um meio como a televisão e dele tirar o máximo de aproveitamento, sem entregar-se dependentemente às mensagens veiculadas, é seguramente uma forma de autonomia e de exercício da cidadania, no sentido de participar não apenas como objeto receptivo, mas como sujeito ativo, daquilo que se passa na sociedade.

Mas que dados temos para supor que as pessoas em geral podem atingir maior nível de reflexão e inclusive de inventividade em relação às mensagens que a todo momento lhe chegam? É de Antônio Gramsci a afirmação de que “todos os homens são intelectuais, mas nem todos os homens têm na sociedade a função de intelectuais<sup>6</sup>”. Sua ideia é de que os homens são filósofos porque, em seu operar prático, nas linhas diretrizes de sua conduta, se acha contida implicitamente uma concepção do mundo, uma filosofia.

Segundo o autor, todas as manifestações simbólicas do homem contêm uma filosofia, mesmo espontânea, não sistematizada. A linguagem, que fala de conceitos e noções, o chamado senso comum, as religiões populares, as superstições, as crenças, os mitos, as opiniões — tudo isso contém, quase sempre de forma desorganizada, uma determinada concepção do mundo, uma determinada maneira de ver o mundo e posicionar-se diante do real. Essa filosofia popular, espontânea, é um produto híbrido, multiforme, em que se mesclam concepções desde aquela do homem das cavernas, até fragmentos de Aristóteles, Platão, Descartes, do próprio Evangelho, de Newton, Marx, Hegel, Freud, junto com as criações genuínas de cada grupo social, com tudo que têm de objetivo, com a pertinência a um grupo social determinado, e de subjetivo - todo o folclore de credices, mitos, lendas, receituários de vida, etc. Da mesma forma, a filosofia dos grandes sistemas é a combinação de vários elementos, entre os quais a filosofia de um sujeito, a de

grupos de intelectuais, e a de setores das camadas populares, que culmina em uma determinada direção, em um sistema que se torna realidade histórica<sup>7</sup>.

Do ponto de vista educativo, particularmente de uma proposta de ação pedagógica quanto ao uso da televisão em nossa época, que importância têm...

p. 89

\*\*\*

...essas considerações de Gramsci? Ora, se há efetivamente um potencial de reflexão e de *filosofia* em todas as pessoas, e se de alguma forma as concepções do mundo das camadas populares também participam ou podem participar da elaboração de concepções filosóficas sistematizadas e de influências na sociedade, há que se conhecer que elementos compõem, por exemplo, o senso comum das camadas populares, hoje, no Brasil, e de que forma tais elementos, desorganizados e desagregados, são utilizados pela comunicação de massa, de modo especial pela televisão. Por outro lado, sabe-se, como alerta Gramsci, que, se essas concepções espontâneas permanecem eternamente no nível de senso comum, sem elevar-se ao bom senso, as camadas populares ficam sujeitas à incorporação acrítica de concepções que não lhe pertencem, e se afastam cada vez mais de uma possibilidade de autonomia.

Um projeto de ação pedagógica em direção à melhoria do nível de participação social das pessoas em geral deve partir exatamente de informações sobre a filosofia das camadas populares, do conteúdo do senso comum assimilado e tornado norma de vida; deve, enfim, partir do sentido do folclore, dos mitos e das tradições. A partir dessa realidade é que se torna possível também conhecer como as concepções veiculadas massivamente pela televisão repercutem nesse universo, que tipo de valores reforçam, que tipo de valores criam para as pessoas, que mudanças efetivamente desencadeiam no universo mental da população. Trata-se de valorizar concretamente aquilo que existe e que se passa na vida das pessoas, para só então propor mudanças. Gramsci afirma que, se se deseja criar uma nova cultura, ou transformar concepções do mundo desagregadas em concepções coerentes, não adianta fazer apenas individualmente descobertas originais: é preciso difundir as novas informações, socializá-las, convertê-las em base de ações vitais, em elementos de coordenação e de ordem intelectual e moral.

Gramsci relaciona intimamente filosofia e cultura, e o ponto comum entre as duas concepções é justamente a ideia de mudança, de movimento, de superação de conceitos que, num determinado momento, já não servem de base ou orientação para a vida das pessoas, considerando-se que elas são vistas sempre como cidadãos, participantes ativos do social. Nós acrescentamos a esses dois conceitos o de educação, compreendida, neste contexto, como toda ação empreendida socialmente com o fim de promover os indivíduos a uma vida melhor, de autênticos cidadãos, através da informação, que entendemos na amplitude do termo: não apenas como aquisição quantitativa de dados e saberes específicos, mas também como manuseio crítico e inventivo de conhecimentos básicos para o efetivo exercício de uma vida digna.

p. 90

\*\*\*

## NOTAS

<sup>1</sup> Cfe. MUMFORD, Lewis. *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza, 1971, p. 288 e ss.

<sup>2</sup> Idem, p. 384.

<sup>3</sup> ECO, Umberto in: VENTURA, Mary. Umberto Eco. *Jornal do Brasil*, Caderno B. Rio de Janeiro, 6 ago. 1979, p. 1.

<sup>4</sup> Idem, p. 1.

<sup>5</sup> O PROJETO TV NA ESCOLA (vide nota 15 do Capítulo III) vem realizando experiências desse tipo com crianças do 1º grau, e com resultados surpreendentes, como a alfabetização de crianças repetentes, através de atividades a partir de um programa de televisão.

<sup>6</sup> GRAMSCI, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Lautaro, 1960, p. 14 (trad. minha).

<sup>7</sup> Idem, p. 11 e ss.

p. 91

\*\*\*

## ANEXO I

- **MÉTODO E TÉCNICA DAS ENTREVISTAS**
- **A FALA DOS ENTREVISTADOS**

A riqueza das informações reunidas a partir das entrevistas, como já foi dito, permitiu extrapolar o próprio objetivo que se tinha ao empreendê-las. Ou seja, elas serviram para atender a uma demanda do momento, e ainda tinham mais a dizer. Em outras palavras: ficou-se sabendo das preferências, das críticas, das sugestões de crianças e adolescentes sobre TV, o que veio a fornecer os dados necessários ao planejamento da emissora, responsável pela encomenda da pesquisa. Mas ficou-se sabendo mais: a ampla informação dessa faixa do público sobre as programações de televisão, a capacidade de operar sobre as mensagens veiculadas, o fascínio da mitologia televisiva e a amplitude de relações entre a vida cotidiana dessas pessoas e o que diz a TV para elas — tudo isso estava vivo nas entrevistas, solicitando uma investigação mais profunda, que ultrapassasse a simples, embora importante, utilização imediata desses dados para um planejamento de programação de TV.

Segue-se a descrição do método de coleta de dados e de contato com o público, e o resultado das entrevistas.

### **A Amostra**

Foram entrevistadas 450 crianças e adolescentes de 8 a 16 anos, estudantes da 2ª à 8ª série do Primeiro Grau, de escolas municipais públicas da cidade do Rio de Janeiro. Foram selecionadas quatro escolas: duas da Zona Sul, uma das quais atende a crianças de favelas; uma do Centro e uma de Subúrbio. A escolha da amostra tinha relação com os objetivos da então Gerência Infanto-Juvenil da TVE, no sentido de ouvir crianças e adolescentes de uma faixa etária tal que lhes permitisse fazer um discurso (descritivo, reflexivo, opinativo ou crítico), o que eliminou a procura de crianças menores; também a opção por um público de camadas populares, em detrimento de um público de elite,...

p. 92

\*\*\*

...que seria buscado, no caso, em escolas particulares de renome. É que se buscava o público mais cativo da televisão em geral, conforme os dados de pesquisas realizadas pela maior emissora comercial de TV, no Brasil, a Rede Globo de Televisão; ou seja, o público de Classe *C* e *B*, segundo as categorias usadas pelo IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística)<sup>1</sup>.

O público ouvido estava assim localizado:

### **Zona Sul**

— Escola Municipal Albert Schweitzer (Rua General Glicério, 186), localizada próxima a uma favela, atendendo a crianças cujos pais têm como ocupação principal o *biscate*, são comerciários, faxineiros, pequenos comerciantes ou empregados domésticos, em geral moradores dos barracos. Quatro turmas foram entrevistadas (de 5ª, 6ª, 7ª, e 8ª série), na faixa de 12 a 15 anos (classe *C* e *D*).

— Escola Municipal José de Alencar (Rua das Laranjeiras, 397), atendendo a uma clientela de nível médio-baixo (seriam as classes *B3* e *C* do IBOPE), de pais comerciários, funcionários públicos e técnicos diversos (mecânico de automóvel, etc.). Três turmas forneceram os dados (de 2ª, 3ª e 4ª série), com idade variando de 9 a 11 anos.

## Centro

— Escola Municipal Tiradentes (Rua Visconde de Rio Branco, 48), no mesmo nível da anterior com alguns poucos casos de nível melhor. Duas turmas (de 3ª e 4ª série), na faixa de 8 a 11 anos (classes B2, B3 e C, do IBOPE).

## Subúrbio

— Escola Municipal Chile (Praça Belmon), localizada em Olaria, atendendo a uma clientela de nível médio-baixo (os pais dos alunos são quase todos funcionários ou ex-funcionários da Polícia Militar, com incidência de aposentados por impedimentos de saúde física e mental). Ouviram-se quatro turmas (uma de 5a, duas de 6ª e uma de 7ª série), na faixa de 11 a 16 anos (classes C e B3).

No total, foram 13 turmas com 450 entrevistados, entre os quais 180 crianças, de 8 a 11 anos, e 270 adolescentes, de 11 a 16 anos. É importante observar: alguns entrevistados com 11 anos, cursando até 4ª série inclusive, foram agrupados com os mais novos, pelo grau de escolaridade e pelo nível de desenvolvimento intelectual e emocional, bastante distinto do nível dos meninos e meninas também de 11 anos, situados em 5ª e 6ª série junto com alunos de idade superior, que agrupamos como adolescentes.

p. 93

\*\*\*

## A Técnica da Entrevista

Optou-se pela entrevista livre, isto é, pela relação direta do pesquisador com o entrevistado, através da comunicação oral, com uma orientação geral de perguntas-chaves, mas deixando aberta a livre expressão do consultado. O registro dos dados foi feito com uso do gravador, e as entrevistas foram sempre feitas em grupos de 20 a 30 pessoas, lançando-se as questões e solicitando respostas individuais ou até debates do grupo.

Além das informações básicas — preferências, críticas, sugestões e expectativas em relação à TV —, desejava-se conhecer as várias relações do tema TV com outros setores do universo das crianças e adolescentes, o que exigia uma técnica de entrevista específica. Tinha-se como pressuposto que a conversa livre criaria um clima propício a opiniões e colocações pessoais, que permitiriam conhecer com mais clareza o teor das respostas dadas às questões nodais da pesquisa. Saber, por exemplo, que se prefere tal canal ou tal programa é um dado que se torna mais rico quando se expressam também os porquês dessas escolhas, mesmo que sejam os mais subjetivos.

Outra suposição era a de que questionários escritos ou perguntas dirigidas limitariam a livre expressão desse público, que se comunica predominantemente por associações livres, emoções, metáforas, a não ser alguns adolescentes, mais aptos a discursos em que aparecem abstrações e juízos valorativos. No entanto, são estes os que mais se mostram receptivos ao *bate-papo*, à conversa informal, o que também justifica que se faça esse tipo de entrevista com eles.

Haveria, assim, uma série de vantagens em se usar a técnica, e a primeira delas seria a amplitude de informações a obter. Além do acesso a dados quantitativos, como o número de programas preferidos, e a ordem de preferência em relação aos canais de televisão e aos programas, poderiam ser conhecidos dados qualitativos da maior importância, como: repressão dos pais aos adolescentes quanto às escolhas de formas de lazer, razão do gosto unânime por filmes de terror nessa faixa etária, críticas à TV em geral e às emissoras educativas. A técnica também facilitaria a boa relação com os entrevistados, propiciando um clima de conversa e troca de informações, de forma que os pesquisados ficassem absolutamente à vontade, constituindo-se o encontro uma boa oportunidade de exercitar, em grupo, a livre expressão de cada pessoa.

A complexidade dos dados colhidos constituiu-se ao mesmo tempo vantagem e desvantagem. Apresentou-se, de imediato, uma dificuldade de ordená-los e categorizá-los. Não houve, praticamente, uma ordem anterior, a não ser a definição clara de objetivos e o esquema geral das questões a serem colocadas aos entrevistados. As categorias de agrupamento dos dados, portanto, com essa técnica, só foram possíveis após a realização das entrevistas. Elas...

p. 94

\*\*\*

...nasceram dos dados colhidos, ao contrário do que acontece com as entrevistas- questionários, por exemplo. Também os critérios de seleção dos dados foram elaborados após o levantamento, porque foi a quantidade e a qualidade destes o que determinou aqueles. É importante salientar que houve uma orientação básica, como foi dito antes, para a coleta dos dados, sem o que não seria possível sequer realizar o trabalho. Perguntas básicas, ligadas diretamente aos objetivos propostos, foram feitas, no decorrer da entrevista, no momento em que o entrevistador percebia que uma questão se esgotou ou quando a discussão tomou um rumo muito afastado desses objetivos. No caso, as questões foram: a relação das crianças e adolescentes com a TV em sua casa e em sua vida (quem determina o que se vai ver, tempo diário diante da TV, etc.), as suas preferências (canais e programas, e por quê); a TV educativa; as críticas, as sugestões e as expectativas em relação à TV em geral.

Mesmo que se tenha tido acesso também a informações quantitativas, estas foram conseguidas com dados gerais e não com números absolutos. Assim, os critérios para medir a preferência por canais e programas, nessas entrevistas, basearam-se em indicadores como: a unanimidade na resposta a uma questão, mais de tantas citações do fato em cada turma, etc., que descrevemos ainda neste anexo, quando se tratar especificamente das preferências do público infanto-juvenil em relação à TV.

### **A Fala das Crianças e Adolescentes**

De posse das informações retiradas das fitas, procedeu-se à separação do material colhido em cada turma, por tópicos, conforme o tipo de dado. Fez-se esse trabalho isoladamente, respeitando-se tudo o que cada grupo em particular expressou. Depois, fez-se a comparação entre os tópicos levantados junto às treze turmas, reorganizando-os até chegar à distinção de duas categorias principais de dados: de um lado, a informação sobre a programação de TV, com os gêneros televisivos escolhidos e o porquê das preferências; de outro, a informação sobre reflexões suscitadas a partir do tema TV, que permeiam os comentários dos entrevistados. Por uma questão de método, esses dois tipos de dados são aqui apresentados separadamente, conforme o esquema a seguir:

### **FALA DAS CRIANÇAS E ADOLESCENTES**

#### **A - TIPOS DE PROGRAMAS: O PORQUÊ DAS PREFERÊNCIAS**

1. Novela
2. Filme
3. Desenho Animado
4. Show

#### **B - REFLEXÕES FEITAS PELOS GRUPOS NO DECORRER DAS ENTREVISTAS**

1. Violência/Realidade; Verdade/Mentira; Fantasia/Realidade

**p. 95**

\*\*\*

2. Jovem e Criança: Interesses e Problemas
3. Sugestões e Expectativas
4. Outras Questões

Esse esquema serve de orientação básica para a interpretação e a análise dos discursos, no capítulo IV deste trabalho. A seguir, o texto dos principais momentos das entrevistas, distribuídos na ordem do esquema apresentado, com a indicação, entre parênteses, do nome da escola, turma e faixa etária dos falantes.

#### **A - TIPOS DE PROGRAMAS. O PORQUÊ DAS PREFERÊNCIAS**

1. **Novela**

(Escola Municipal Chile, Turma 702, 14-15 anos)

“Eu gosto de ver novela porque eu acho que na novela a gente vai aprender a lidar com as outras pessoas/instrui a gente/ Na novela a gente vê a vida do outro lado, entende? Por exemplo: os problemas dos atores, a forma que eles reagem fazendo o papel. A gente interpreta como eles, sente igual a eles. Eu acho isso, por isso que eu gosto de ver novela. Me transporto junto com eles/ Ah, eu nem sei como explicar/ Eu quase não vejo novela. Mas às vezes eu vejo, dá pra ver os atores, que tentam interpretar a vida do ser humano, hoje em dia, na sociedade/ Como é que as pessoas convivem hoje em dia. Acho que o fundamental é mais ou menos isso, entendeu?”

(Escola Municipal Chile, Turma 606, 15-16 anos)

“Novela eu vejo obrigado, em casa todo mundo vê, mas eu não gosto muito. Acho que é pelo meu jeito/ Pra mim, eu acho meio sem nexo. Acho que devia haver programas mais instrutivos/ Mas *Novelas das Seis* é boa/ Bom é filme/Novela, quem gosta é mulher, que é a parte fraca/ É, pra menina é mais fácil. Por causa do romantismo/ Eu não concordo. Acho que novela não é feita só pra garota, não/ Quando tem uma novela boa, eu vejo/ Novela boa é uma que eu goste/ *Dancin’ Days*, por exemplo/ Uma novela que eu estou assistindo e que eu gosto é *O Todo Poderoso*. É um estudo dos parapsicólogos. É um cara que tem poderes que ninguém tem, e faz lá os milagres dele/ Novela não ensina nada/ Eu também acho que não ensina não/ Ensina o que não deve/ É. É um traindo o outro/ Mas eu acho que é a realidade do dia-a-dia que acontece. Quando bota uma coisa da realidade eu acho bom/ Mas a maioria não tem/ É. História que não tem sentido não dá/ Só tem amor fingido em novela. Igual *André e Carina*, parecia até real o amor deles, né, mas não é.”

(Escola Municipal Chile, Turma 501, 11-13 anos)

“Eu gosto de novela/ É legal/ Tem cenas irreais/ Tem suspense na novela/ Romance. Amor/ Na *Cabocla*, o *Rufino* levou um tiro aqui/ *Marrom Glacê*...

p. 96

\*\*\*

...Fala de comida/ Não. É que fala de preconceitos dos pais que não deixam a filha namorar um garçom/ Novela ensina, sim. Ensina o que a gente vai passar daqui pra frente, ora/ Ensina uma coisa só: como beijar.”

(Escola Municipal Chile, turma 601, 12-15 anos)

“*Marrom Glacê*/ Eles se apaixonam/ Tem o garçom/ Tem aqueles dois casais que vivem brigando. O *Juliano* e a *Shirley*.”

(Escola Municipal José de Alencar, Turma 401, 10-11 anos)

“A que mais gosto é *Marrom Glacê*/ Porque a *Vânia* namora um garçom, o *Otávio*, que gosta da *Vanessa*.”

(Escola Municipal José de Alencar, Turma 204, 9-10 anos)

“*Marrom Glacê* / Tem o Oscar e a Lola. A *Shirley*/ A peruca do Oscar/ É engraçado/ O namoro do garçom com a sobrinha da dona Clô.”

(Escola Municipal Albert Schweitzer, Turma 604,13-15 anos)

“*Marrom Glacê*/ Porque as moças são lindas/ Os rapazes também/ *Todo- Poderoso*/ E o problema do sobrenatural.”

## 2. Filmes

(Escola Municipal Chile, Turma 702, 14-15 anos)

“Gosto de ver filme romântico, erótico./ Ah, romântico, o cara gosta da mocinha, e aí acontece uma porção de problemas/ Filmes eróticos eu gosto muito. Tem bem tarde na TV, mas tem. Tem também aos sábados os filmes brasileiros, mas é erótico também.”

(Escola Municipal José de Alencar, Turma 302, 9-10 anos)

“*Chips*. São dois amigos que são patrulhas rodoviárias/ Eu gosto do *Homem Lobo*. O homem que foi criado por lobos.”

(Escola Municipal Albert Schweitzer, Turma 801, 14-15 anos)  
“Filmes de Terror/ Policial/ Violência/ *Holocausto/ Incrível Hulk.* ”

(Escola Municipal Chile, Turma 501,11-13 anos)  
“O Canal 11, porque tem muito desenho/ Porque tem filmes de guerra, emoção/ *As Panteras* com aqueles carrões/ *Sessão Proibida*. Homens e mulheres em ataques sexuais/ *Carga Pesada*. Meu pai gosta do *Pedro/ Aparece* mais coisas reais. Os homens no caminho, enfrentando problemas, sofrem à beça, assaltantes.../ Violência na TV acho ótimo/ Não gosto/ Violência é homem matando homem. Destruindo. Como em *Carga Pesada.* ”

(Escola Municipal Chile, Turma 601,12-15 anos)

p. 97

\*\*\*

“Gosto de filmes mais tarde, proibidos/ De terror, de amor e violência/ *Agente secreto/ Ou do tipo A um Passo da Eternidade*, essas séries. *Holocausto/ Eu vejo todos os filmes seriados.*”

(Escola Municipal José de Alencar, Turma 401, 10-11 anos)

“Eu gosto de ver o *Incrível Hulk/ Ele bate nos ladrões/ A cor dele/ A força dele, a peruca dele/ Ele defende a lei/ A transformação dele/ O Incrível Hulk é fantasmagórico.*”

(Escola Municipal Albert Schweitzer, Turma 504, 12-13 anos)

“Gosto de filmes de *cowboy*, filmes de suspense/ Filmes de terror.”

(Escola Municipal Albert Schweitzer, Turma 702, 14-15 anos)

“*Semana Um*, da Globo, é de excelente nível. *Holocausto/ Antigamente* passava muito filme de terror e ficção, agora não passa mais, só policial, de amor. Deveria ter mais terror.”

(Escola Municipal Albert Schweitzer, Turma 604, 13-15 anos)

“Filmes./ *Chips/ Filmes de terror/ Ficção científica/ Aventura.*”

### 3. Desenho Animado

(Escola Municipal José de Alencar, Turma 401,10-11 anos)

“Eu gosto do *Picapau* é divertido e tem toda a turma dele/ Ele é engraçado, nunca perde, é vagabundo, maluco, sapeca/ Eu gosto do *Bambam e Pedrita*. Tem dinossauros, carros de pedra, gente que cai do alto e não morre.”

(Escola Municipal José de Alencar, Turma 302, 9-10 anos)

“O *Gato Félix*. Ele tem uma maleta mágica.”

(Escola Municipal José de Alencar, Turma 204, 9-10 anos)

“*Picapau*, ele é engraçado/ Ele briga com todo mundo/ Ele mora numa árvore.”

### 4. Show

(Escola Municipal Albert Schweitzer, Turma 702, 14-15 anos)

“Gosto do *Chacrinha.* ”

(Escola Municipal José de Alencar, Turma 204, 9-10 anos)

“O *Didi* faz cada palhaçada. Tem o *Muçum*, o *Dedé* e o *Zacarias*, nos *Trapalhões.*”

p. 98

\*\*\*



(Escola Municipal Chile, Turma 601, 12-15 anos)

“*Os Trapalhões. O Didi/ Eles são engraçados/ Fazem a gente rir.*”

(Escola Municipal Chile, Turma 601, 12-15 anos)

“*Programa Silvio Santos/ Ele tem Cidade contra Cidade, Namoro pela TV. Tá muito enjoado. Faz competições para crianças e adultos, mas para adolescentes não fazem/ Melhor era aquele negócio de mini-júri. Cinderela. A gente via a garota lá em cima do trono, e uma porção de brinquedo em baixo. Aí tinha aquele garoto que fazia propaganda, ele votava, o Ferrugem/Namoro pela TV. Tem umas moças ali sentadas, aí o Silvio Santos vai chamando os rapazes, aí ele pergunta primeiro se a moça quer namorar com o rapaz, faz uma porção de perguntas sobre a vida dos caras, e sobre a vida da garota, se ele trabalha, o estudo/ Se eu fosse namorar pela TV, quando eu chegasse em casa ia levar a maior surra do meu pai. Não sobrava nada de mim.*”

## **B – REFLEXÕES**

### **1. Violência/Realidade; Verdade/Mentira; Fantasia/Realidade**

(Escola Municipal Chile, Turma 702, 14-15 anos)

“Mas esse negócio de violência eu não acho legal. Violência é o que a gente mais vê na televisão. No jornal é o que mais dá. Uma cena que eu acho que foi no mês de agosto, do assassinato de um jornalista na guerra da Nicarágua. Isso não devia aparecer na televisão. E violento demais. Minha mãe, por exemplo, chorou pra caramba, achou aquilo absurdo. Ela não queria acreditar no que ela tava vendo. Uma pessoa ser matada a sangue frio/ Eu não. Eu acho que as coisas, se acontecem nas ruas, então elas têm que estar na televisão, prá nós sabermos/ Pois eu também sou a favor. Porque o que a televisão mostra, é a maneira de a gente se prevenir. Saber o que tá acontecendo na rua, então sabe o perigo que está correndo/ Eu sou contra. Eu acho que não devia mostrar. Esse mundo já é cheio de violência, ainda mostrando assim... Vai ficar mais violento ainda/ Filme não tem violência. Porque é uma coisa programada/ Filme tem violência sim, *Holocausto!* Mas *Holocausto* foi verídico. Aconteceu mesmo na Segunda Guerra Mundial, né? Filme é sempre coisa programada. Comercial de TV tem muita mentira. Esse xampu deixa os meus cabelos tão maravilhosos... / *Mulher Maravilha, Hulk*, é tudo mentira/ A televisão devia botar filmes que não fossem sempre o bem vencendo o mal, porque realmente na vida não é assim/ Devia mostrar a realidade/ Mas sem violência/ Mas para mostrar a realidade vai ter que mostrar a violência/ Não. Existe realidade sem violência. Tem certas realidades que não contêm violência/ Essa não/ Tá certo. Mas deviam guardar um pouco a violência. Se na rua já tem tanta violência, e ainda vai ver mais violência na televisão. . .”

(Escola Municipal Chile, Turma 501, 11-13 anos)

p. 99

\*\*\*

“A gente gosta mais de programas de adultos/ A gente não está mais em idade de ver programas de criança. Não dá pra tirar melhor proveito. Muita mentira/ Programa de adulto é verdade, mais real, como *Planeta dos Homens*/ Não tem nada na TV que seja verdade/ Não gosto de violência na TV/ Eu acho bom. Devia até aumentar mais ainda/ Devia ter até ataque epilético.”

(Escola Municipal Chile, Turma 606, 15-16 anos)

“Eu gosto de *Mulher Biônica*. Tem poderes/ Eu detesto. Como é que pode aquilo? Eu prefiro coisa mais real/ Verdade tem no jornal/ *Globo Repórter*/ No *Fantástico*/ Gosto de saber coisas de outro país/ A realidade que aparece é só no jornal/ Tem que ser igual, uma balança, fantasia e realidade/ Mas a gente não pode viver só de realidade, de vez em quando a fantasia é bom, né?”

### **2. Jovem e Criança: Interesses e Problemas**

(Escola Municipal Chile, Turma 601, 12-15 anos)

“No Canal 2 eu via antes os *Batutinhas*. A maioria era crianças, entendeu?/ Se tivesse mais crianças na TV a gente ia gostar mais. Ia aparecer mais a vida da gente/ A vida da gente, ora. Casa-escola. Escola-

casa. A menina arrumando a casa, os garotos só brincando lá na rua/ Mais realidade/ Porque assim *Sítio do Picapau Amarelo*, sapinho pulando, boneca falando, milho que nasceu, a Emília dizendo *faz-de-conta* aí aparece noutra lugar, plim, plim, plim, muito manjado/ No *Aqui e Agora*, a gente escreve pra lá, e vai dançar com o artista que a gente escolheu, é legal/ Nós temos a mentalidade muito mais avançada do que a das crianças. Elas gostam de fantasia. Nós já vivemos mais do que eles. Não tão adultos, mas já estamos sacando as coisas/ Pra nós a TV não ensina nada/ Ensina sim, marido pegar a mulher com outro cara dentro de casa/ *Mulher 80*/ A realidade. *Plantão de Polícia*. Eu acho o maior barato. Ah, é a realidade. Eu acho bom, não pode ficar só em fantasia. Tem que aparecer a realidade/ Mas nós já sabemos que a realidade é assim.”

(Escola Municipal Chile, Turma 702, 14-15 anos)

“A programação infanto-juvenil não é mais pra gente. Não tem nada pra dizer pra gente. As coisas novas que vêm pra TV, geralmente é pros adultos/ Eu acho que não há diferença nenhuma entre nós e os atores de TV. Só que eles estão lá e nós não estamos, mas nós também temos condições de ir lá, de aparecer na televisão/ Queria um programa jovem, debates, com problemas da gente de nossa idade, aquilo que nós sentimos. Nossos problemas. Aquilo que uns podem fazer e outros não podem. Pessoas que têm problemas em casa/ Podia fazer um debate pra ajudar essas pessoas com problemas desse tipo/ Problemas com os pais. Os pais são diferentes da gente, porque a ideia é a seguinte: pra eles nós vamos ser sempre crianças, entende, vamos ser sempre aqueles jovens revoltados que nunca vamos aprender a fazer nada, e vamos...”

p. 100

\*\*\*

...sempre viver de sonhos/ Pelo menos em casa, ninguém aceita as minhas ideias/ Deviam fazer debates com jovens para os pais assistirem/ Eu acho que tem um problema na televisão, que é o de programas de adultos e crianças. Eu acho que é barreira que eles botam: *Proibido para menores de 18 anos*. E a gente tá com vontade de ver aqueles programas/ Os filmes que passam mais tarde? É o que tem de melhor na TV. Eu acho besteira ser tão tarde, porque nem devem dar IBOPE/ Tem programas na televisão que deveriam ser liberados. Eu sou contra esse negócio de dizer que não pode ver. Eu acho que todo mundo tem direito de ver. Mais cedo ou mais tarde a gente vai ter que aprender, vai ter que saber/ Televisão ensina, algumas coisas ensina, outras não ensina não. Tem programas muito instrutivos. Que mostra a maneira certa e errada.”

(Escola Municipal Chile, Turma 606, 15-16 anos)

“Nosso horário é depois das dez. Mas é só essa hora que a televisão é nossa/ A TVE tinha que passar mais filmes legais/ Que prenda a atenção do jovem/ Filme que explicasse sobre sexo, seria legal, não é pra criança, é pra jovem. E não é coisa imoral, é coisa educativa, que explicasse, ensinasse, porque realmente não tem na TV/ Telecurso ensina/ *Malu Mulher* também/ Eu queria dizer uma coisa. E a primeira vez que chega um pessoal assim da televisão. E eu tô achando legal. Não tô empolgada porque tá gravando a minha voz, pra passar na televisão não. Não é isso. Eu acho é que é uma oportunidade que a gente tem pra falar o que a gente pensa, e a gente tem que falar/ As melhores peças passam lá na cidade e a gente não tem oportunidade de ir. Se passasse na televisão seria uma boa.”

(Escola Municipal Chile, Turma 501, 11-13 anos)

“Teatro infantil não gostamos. E teatro de adulto a gente não pode entrar/ Tirar isso de sessão proibida. Tudo tinha que ser livre. E besteira esse negócio de censura. A gente vê mesmo, que que adianta dizer *Impróprio para menores de 18 anos?*/ Programas de debate. Discutir a liberdade de ir ao cinema, ao teatro. Em um mês, se der um filme que a gente possa ver, é muito/ Discoteca, só podemos ficar até às oito horas/ Minhas colegas têm namorado, elas ficam namorando escondido. E gostariam de falar pros pais mas se falarem que estão namorando elas levam uma surra. Mais liberdade pra poder namorar/ Senão o cara fica enferrujado...”

### 3. Sugestões e Expectativas

(Escola Municipal Albert Schweitzer, Turma 604, 13-15 anos)

“Que eu gostaria de ver na TV? Eu. A gente mesmo/ Colocar mais seriados. Continua no outro dia. Chamar a atenção.”

(Escola Municipal Chile, Turma 702, 14-15 anos)

“Nós já estamos na idade de pensar nas profissões que nós vamos seguir...”

p. 101

\*\*\*

...Então deviam dar exemplos. Por exemplo: a medicina. Deviam fazer um programa que instruisse sobre a vida do médico, o hospital, que é que ele faz/ Ou militar mesmo, como é que é. Tem muita gente que quer ser militar, médico é a mesma coisa/ Secretariado / Engenheiro / Mostrar coisas verdadeiras, sem mentira.”

(Escola Municipal Chile, Turma 601, 12-15 anos)

“Mostrar a nossa realidade. Arrumar a casa antes de ir pra escola. Os garotos jogam bola. A gente (menina) tá trabalhando. Devia mostrar essas comparações. Os garotos não fazem nada, as garotas fazem/ Apoiado/ Que os direitos da mulher sejam os mesmos que os dos homens/ Tinha que botar mais desenho animado. Diferentes. O desenho é mais completo/ Mais engraçado, assim com boneco não dá pra fazer nada, com ele na mão não pode fazer o boneco cair, não dá, né, machuca a mão/ Filme gozado de terror, gozando o drácula, drácula de dentadura. Quando ele mordesse, largava a dentadura no pescoço da garota/ Filmes sobre a reprodução das espécies. Sobre animais.”

(Escola Municipal Tiradentes, Turma 401, 9-10 anos)

“Tinham que passar programas sobre o dia-a-dia/ Um programa de crianças, uma criança apresentando como o Silvio Santos/ Um programa especialmente para adolescentes. Por enquanto não inventaram um programa mais chegado para os problemas do adolescente. Tem que fazer, porque não tem orientação para adolescentes/ Horário livre, filmes de assombração.”

(Escola Municipal Tiradentes, Turma 301, 7-10 anos)

“Um programa sobre os problemas das crianças e sobre problemas da natureza/ Jornal feito por crianças e para crianças.”

(Escola Municipal Albert Schweitzer, Turma 702, 14-15 anos)

“A TV devia colocar programas que falem do dia-a-dia, como o *Planeta dos Homens*, que também é educativo/ Pra alcançar a grande massa, vamos falar a verdade, setenta por cento da população é gente de nível cultural não muito elevado, tinha que procurar um meio termo nisso: oferecer um programa em que o nível não seja muito elevado nem muito baixo/ Mais programas esportivos, isso é parte natural do povo/ Tinha que ter um telejornal que atraísse a gente, com as notícias do dia-a-dia, mas diferente, mais agradável/ Fazer uma série brasileira de filmes do tipo *Homem Lobo*, de terror/ Um especial comigo seria uma boa/ E legal aparecer os ídolos.”

(Escola Municipal Chile, Turma 606, 15-16 anos)

“Devia ter programas sobre a vida dos jovens. Tipo *Ciranda Cirandinha*, eu não perdia um / Música nossa/ Roberto Carlos/ Não, tem muito romantismo. E a gente não vai viver a vida inteira de romantismo/ Deviam fazer debate sobre a vida da gente mesmo/ Problemas de estudos. Dificuldades de estudar. De passar de ano/ Pais e filhos, não se entendem/ É, eles são de um jeito,...

p. 102

\*\*\*

...pensam de um jeito, e querem que a gente pense a mesma coisa. Eles não entendem que eles já viveram a época deles, e nós estamos na nossa época/ É importante discutir isso na TV. Porque aí os pais vão poder procurar um meio melhor de tratar os filhos/ E nós também aprenderemos/ Eu acho que devia ter esses problemas na televisão, pra explicar melhor as coisas.”

(Escola Municipal José de Alencar, Turma 401, 10-11 anos)

“Querida que o Canal 2 tivesse mais comédias e que voltassem *Os Batutinhas*/ Mais desenho animado/ Pesquisas de ficção científica. Astronomia/ Mais terror, mais suspense. Emoção/ Terror é bom, diverte/ A gente fica com medo de noite e não dorme. Depois a gente falta ao colégio./Um programa que a

gente liga pra lá e fala pelo telefone/ Uma novela, um filme com a gente/ Um programa para as crianças dizerem o que pensam/ Um programa para a professora passar menos dever de casa/ Uma pesquisa na rua para saber o que as pessoas pensam e gostam.”

(Escola Municipal José de Alencar, Turma 302, 9-10 anos)

“Mais filmes de guerra/ Policial/ Comédia/ Mais filmes de terror, terror é legal.”

(Escola Municipal Chile, Turma 501, 11-13 anos)

“Mais filmes galácticos. Ficção científica/ Problemas do mundo, de emprego/ Mostrar como seria no ano 2.000. Teria pouco homem. Os problemas que a gente vai ter que passar. A TV devia mostrar isso/ Novela com adolescentes. Sexo. Música de discoteca, boate/ A gente devia aparecer fazendo novela/ Mais desenhos de Walt Disney/ Mais truques/ Circo na TV não é bom. Se a gente vê o circo na frente da gente, real, a gente vê que o truque não é mentira. Mas em TV vai dar mentira excessivamente/ Eu gosto de filmes tristes/ Filmes de palhaçadas, tipo Jerry Lewis/ Bastante filmes de guerra/ Filmes tipo *Heróis da Bíblia*/ Filme cultural pra crianças. Mostram o mundo como vai ser no futuro.”

(Escola Municipal Albert Schweitzer, Turma 801, 14-15 anos)

“Gente nova, não. Chico Buarque/ Rita Lee/ Mais programas humorísticos.”

(Escola Municipal José de Alencar, Turma 204, 9-10 anos)

“Eu sei. Eles poderiam colocar dinheiro e jogar pela televisão pra gente pegar/ Filmes de terror/ Colocar corridas de carro. De cavalo/ Tirar os jornais, tirar os anúncios, colocar mais futebol/ Falar do terrorismo.”

#### **4. Outras Questões**

(Escola Municipal José de Alencar, Turma 401, 10-11 anos)

**p. 103**

\*\*\*

“Eu vejo 24 horas por dia de televisão.../ Não, é que eu vejo sempre, ou almoço e vou olhando.”

(Escola Municipal Albert Schweitzer, Turma 702, 14-15 anos)

“Teve um programa de teatro no Canal 2, e eu li, o Artur da Távola reclamou que não tinha publicidade e que o horário foi muito elevado. Reclamou com o Gilson pra fazer divulgação/ A Tupi não tem uma sequência lógica, uma programação exata, hoje é um programa de música e depois na semana seguinte eles colocam um programa para tapar buraco/ A TVS assim que entrou no ar passava três sessões seguidas do mesmo filme, agora eles compraram mais filmes, melhoraram, pois estão passando desenhos, filmes, etc./ As séries brasileiras. A Rede Globo fez uma boa experiência com os seriados brasileiros/ *Aplauso, Plantão de Policia*. O Canal 2 devia fazer a mesma experiência.

#### **Os Programas Preferidos**

Um dado importante, além das considerações, observações, opiniões, críticas e expectativas do discurso dos entrevistados, citadas anteriormente, é a relação dos programas a que assistem na televisão e a indicação das preferências, já que a análise e a interpretação da fala das crianças e adolescentes se faz estabelecendo-se os pontos de ligação entre o que dizem os receptores e o que é veiculado pelas emissoras de televisão.

Assim, apresentamos a seguir dois conjuntos de informações. Em primeiro lugar, a listagem dos programas citados, agrupando-os conforme o tipo de narrativa. Em segundo, os onze programas preferidos, também agrupados como no caso anterior. Quanto à listagem geral, não foi necessário escolher nenhum critério, apenas a citação pura e simples. Já para se chegar aos onze programas de maior audiência junto ao público consultado, selecionamos três indicadores principais, para medir não só a preferência mas a intensidade dessa preferência. É importante lembrar que esse tipo de critério surge em vista do tipo de coleta de dados realizada: a entrevista livre e sempre em conjunto. Vejamos os indicadores:

- 1º) Indicador básico da preferência: mais de cinco (5) citações do programa em cada turma;  
2º) Indicador de intensidade quantitativa: unanimidade na citação, possível de medir pela fala geral e simultânea, nas gravações;  
3º) Indicador de intensidade qualitativa: mais de três (3) comentários sobre o programa em cada turma.

p. 104

\*\*\*

## OS PROGRAMAS CITADOS<sup>2</sup>

### NOVELAS:

O TODO-PODEROSO (Canal 7)  
MARROM GLACÊ (Canal 4)  
OS GIGANTES (Canal 4)  
CABOCLA (Canal 4)  
GAIVOTAS (Canal 6)

### SÉRIES BRASILEIRAS:

MALU MULHER (Canal 4)  
CARGA PESADA (Canal 4)  
PLANTÃO DE POLÍCIA (Canal 4)  
APLAUSO (Canal 4)

### PROGRAMAS DE AUDITÓRIO:

A BUZINA DO CHACRINHA (Canal 7)  
A DISCOTECA DO CHACRINHA (Canal 7)  
PROGRAMA SÍLVIO SANTOS (Canal 11)  
AQUI E AGORA (Canal 6)

### PROGRAMAS INFANTIS NACIONAIS:

A TURMA DO LAMBE-LAMBE (Canal 2)  
SÍTIO DO PICAPAU AMARELO (Canal 4)

### JORNALISMO:

JORNAL NACIONAL (Canal 4)  
GLOBO REPÓRTER (Canal 4)

### SHOWS:

PLANETA DOS HOMENS (Canal 4)  
ALERTA GERAL (Canal 4)  
GLOBO DE OURO (Canal 4)  
FANTÁSTICO (Canal 4)  
OS TRAPALHÕES (Canal 4)

### PROGRAMAS ESPORTIVOS:

STADIUM (Canal 2)  
FUTEBOL (em geral)  
GLOBO ESPORTE (Canal 4)

### DESENHOS ANIMADOS:

A PANTERA COR-DE-ROSA (Canal 11)  
O PICAPAU (Canal 11)  
POPEYE (Canal 11)  
LASSIE (Canal 11).  
JOHNY QUEST (Canal 11)

\*\*\*

O GATO FÉLIX (Canal 11)  
O HOMEM LOBO (Canal 11)  
SCOOBY DOO (Canal 4)  
OS FLINSTONES (Canal 4)  
MAGUILA, O GORILA (Canal 11)  
OS CAÇADORES DE FANTASMAS (Canal 11)

FILMES - *EM CAPÍTULOS*:

Semana Um (Canal 4):

ERA UMA VEZ UMA ÁGUIA  
GIRASSÓIS DA RÚSSIA  
RAÍZES  
A UM PASSO DA ETERNIDADE  
HOLOCAUSTO

*SERIADOS* - FILMES BIÔNICOS:

MULHER BIÔNICA (Canal 11)  
MULHER MARAVILHA (Canal 4)  
HOMEM INVISÍVEL (Canal 11)

POLICIAIS:

CHIPS (Canal 11)  
VEGAS (Canal 4)  
AS PANTERAS (Canal 4)

FICÇÃO CIENTÍFICA:

O PLANETA DOS MACACOS (Canal 4)  
PERDIDOS NO ESPAÇO (Canal 4)

FILMES CIENTÍFICOS:

FILMOTECA GLOBAL (Canal 4)  
JACQUES COUSTEAU (Canal 11)  
MUNDO ANIMAL (Canal 4)

HUMOR E AVENTURAS:

OITO É DEMAIS (Canal 4)  
JERRY LEWIS (Canal 4)

TERROR:

O INCRÍVEL HULK (Canal 4)

*UNIDADES*:

SESSÃO CORUJA (Canal 4)  
CINEMA PROIBIDO (Canal 6)  
FILMES DE TERROR (em geral)

\*\*\*

**OS ONZE PROGRAMAS PREFERIDOS**

DESENHO ANIMADO:

## O PICAPAU

### FILMES:

#### TERROR:

O INCRÍVEL HULK

#### POLICIAL:

CHIPS

#### SEXO E TERROR:

Qualquer filme que tenha esses ingredientes

### NOVELAS:

Novela das Sete - MARROM GLACÊ

Novela das Oito - OS GIGANTES

### SHOWS:

De variedades - FANTÁSTICO

De humor - OS TRAPALHÕES

De auditório - SÍLVIO SANTOS

### FUTEBOL EM GERAL:

Transmissões ao vivo dos jogos, comentários, vídeo-teipes, compactos de jogos.

### PROGRAMA INFANTIL NACIONAL:

SÍTIO DO PICAPAU AMARELO

Através dos programas escolhidos, os entrevistados selecionaram, por ordem, em primeiro lugar o Canal 11, pelos desenhos animados e filmes; em segundo lugar, o Canal 4, pelas novelas, filmes e shows; em terceiro, o Canal 7, pelos filmes e programas de esporte; em quarto, o Canal 6, pelos filmes e programas de auditório; e em quinto, o Canal 2, pelos programas esportivos e infantis.

O Anexo II desta dissertação contém uma descrição dos onze programas selecionados, além de uma análise ressaltando como se faz a construção dessas narrativas sobre elementos de caráter mitológico e mágico.

**p. 107**

\*\*\*

## NOTAS

<sup>1</sup> O IBOPE, ao classificai a população em classes sociais, usa um critério inteiramente diverso daquele apresentado pela teoria sociológica clássica. Max Weber fundamenta essa classificação no tipo de participação das pessoas no processo global da sociedade, seja pela pertinência às classes proprietárias ou não-proprietárias de bens, às classes lucrativas ou não-lucrativas. Para Max Weber, são classes sociais: o proletariado, a pequena burguesia e a *intelligentsia*. Utilizamos, entretanto, os critérios do IBOPE, em vista do caráter de nosso trabalho, que não teve o objetivo de analisar o tema sociologicamente, mas, antes, quis ver, *a grosso modo*, a distribuição do público consultado, conforme as categorias das pesquisas usuais de *marketing* para televisão.

No caso do IBOPE, a classificação se faz da seguinte forma: pesquisa-se a renda familiar, subtraindo dela as despesas com onze itens básicos — vestuário, serviços urbanos de energia elétrica e combustível doméstico, empregada doméstica, telefone, alimentação, habitação, serviços médicos e remédios, educação, higiene, transporte. A partir daí, a população é dividida em quatro classes - A, B, C e D considerando que a classe B é subdividida em B1, B2 e B3, conforme o percentual da sobra de renda familiar, após computados os gastos. Assim:

Classe A - mais de 50% de sobra, após os gastos básicos

Classe B1 - 40% a 50%

Classe B2 - 30% a 40%

Classe B3 - 20% a 30%

Classe C -10% a 20%

Classe D - menos de 10% de sobra.

De três em três meses, o IBOPE divulga o índice da renda para cada grande cidade do Brasil. Em janeiro de 82, a cidade do Rio de Janeiro apresentava o seguinte percentual, relativo à divisão da população por classes:

CLASSE	PERCENTUAL DA POPULAÇÃO
A	3,1%
B1	4,1%
B2	12,9%
B3	19,5%
C	34,4%
D	26,0%

<sup>2</sup> Títulos dos programas com a indicação do Canal de TV pelo qual eram veiculados, no Rio de Janeiro, na época das entrevistas (dezembro de 1979). Canal 2 = TV Educativa; Canal 4 = TV Globo; Canal 6 = TV Tupi; Canal 7 = TV Bandeirantes; Canal 11 = TV Studios.

**p. 108**

\*\*\*



## ANEXO II

### DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS PROGRAMAS PREFERIDOS PELOS ENTREVISTADOS

#### 1. DESENHO ANIMADO: *OPICAPAU*

Começamos, concretamente, pela descrição de uma história vivida pelo *Picapau*, intitulada *As Formigas de Marte*. A narrativa começa mostrando várias pessoas em suas casas, assistindo à televisão. O programa é interrompido, e o apresentador anuncia que seres estranhos de Marte estão invadindo a Terra.

O *Picapau*, em sua confortável e simples moradia, no alto de uma árvore, assiste festivo a um musical com dançarinas havaianas. O apresentador interrompe o programa para dar a notícia da invasão, mas o *Picapau* imediatamente muda de canal. Outra vez o apresentador aparece, mais uma vez ele muda de canal, assim muitas vezes, até que se convence da realidade, com a chegada de um estranho objeto em sua própria casa. O objeto se abre e deixa saltarem de dentro, em pára-quedas, nada menos que formigas verdes marcianas. Elas caminham como um exército e devoram tudo, até o televisor, provocando curto circuito. Os olhos do *Picapau* se transformam em vídeos, e neles também aparece o apresentador anunciando a catástrofe.

A guerra se inicia, elas correm atrás do *Picapau*, exterminam tudo o que vão encontrando pela frente, árvores inteiras, até que, por acaso, o *Picapau*, se defende com uma fita adesiva. Elas ficam coladas e sem ação. Ele busca mais fitas e, por onde elas passam, ele põe mais, exterminando por completo a ação das invasoras.

No final, aparece o *Picapau* como um grande executivo, no seu escritório, administrando uma empresa que criou, industrializando as formigas marcianas: elas servem para apontar lápis, são agulha de toca-discos, são até abridor de latas, vendidas em larga escala industrial.

Nas histórias do *Picapau*, há sempre um inimigo. Mas isso não quer dizer, necessariamente, que o personagem central seja o bonzinho. Ele é o que em geral enfrenta o inimigo, quase sempre vencendo-o das formas mais agressivas...

p. 109

\*\*\*

...e sádicas possíveis. O prazer em destruir o outro está nos gestos, no jeito de andar, na voz, na agilidade toda do *Picapau*. Ele não tem escrúpulos, é essencialmente egocêntrico, anárquico, detesta trabalhar, faz tudo para desarrumar qualquer tipo de ordem, parece totalmente isento de perigos e, portanto, age como se a ele tudo pudesse acontecer, sem consequências maiores.

Ao contrário de outros personagens de desenhos animados, tão famosos e aplaudidos pelas crianças quanto ele, como a *Pantera-Cor-de-Rosa* ou o *Popeye*, o *Picapau* parece não possuir qualquer sensibilidade. É frio, distante, não tem existência emocional, amorosa. *Popeye*, por exemplo, é apaixonado pela eterna namorada *Olívia Palito*, e a base da narrativa de suas histórias é essa relação, a defesa da mulher, que lhe coloca todas as provas. Estas são tantas e tão exigentes, que *Popeye* busca no espinafre a força para enfrentar o perigo de perder a mulher para o inimigo *Brutus*. A estrutura de permanente competição, da presença de um inimigo, essa é a mesma, mas o objeto da disputa é muito claro e aparece como justificável.

Há, portanto, o afetivo, colocado até em doses exageradas, porque exagerada é a super-potência da

mulher *Olívia*, como exagerados são o *Brutus* e a super-força do Marinheiro *Popeye*. Também a *Pantera Cor-de-Rosa* é uma personagem carregada de sensibilidade: pela música de fundo, pelas cores do desenho em tom rosa e vermelho, o corpo delgado e soberano da personagem e, de modo especial, as histórias contadas sobre ela. A *Pantera* é solitária, como o *Picapau*, mas transmite vida interior, uma certa ironia com a vida tecnicizada dos tempos modernos, particularmente da sociedade norte-americana. Há, é claro, inimigos que ela enfrenta, maldades que ela faz, mas sobra espaço, por exemplo, para a *Pantera* querer aprender música ou angustiar-se por não saber absolutamente o que fazer com o seu tempo de lazer.

O *Picapau* não demonstra sensibilidade, ternura. Pelo contrário, é frio, calculista, maldoso, sarcástico e até sádico. Faz a vida dele e pouco se importa com os outros ou com os problemas da sociedade. Mas mesmo assim consegue transmitir um sentimento bom, pelo menos: ele quer viver, custe o que custar. Viver para si mesmo. E cantar o seu canto, ao final das aventuras, em forma de risada vitoriosa, mesmo que aparentemente derrotado.

É justamente esse o personagem que as crianças escolhem como o melhor, dos desenhos animados, embora gostem de quase todos os outros. Qual seria a fonte principal de identificação? Possivelmente, o egocentrismo radical do *Picapau*, a luta por ter o seu canto, o seu mundo, absolutamente alheio aos outros, seja um dos aspectos principais dessa identificação. Outro fator é a coragem de destruir a ordem estabelecida, sem o menor escrúpulo. Aliás, o *Picapau* se caracteriza por uma forte dose de indisciplina, marginalidade e pela total ausência de sentimentos amorosos. A frieza em relação ao outro é total.

No caso da narrativa — *As Formigas de Marte* —, o problema colocado é a perturbação da paz doméstica do *Picapau*. Ele se enfurece de tal forma que, ao final das perseguições, não contente em dominar o inimigo, planeja e consegue uma forma de escravizá-lo: as formigas são seus empregados e passam a ser utilizadas em escala industrial, como produtos de auxílio no lar ou no escritório.

p. 110

\*\*\*

Como em qualquer dessas narrativas de desenho animado, a estrutura de repetição é o personagem e seus tradicionais inimigos, colocados em situações sempre semelhantes: no caso do *Popeye*, a situação permanente é o perigo da relação com *Olívia*, seja através do sobrinho *Gugu* ou do gigante *Brutus*; no caso do *Picapau*, a situação que se repete é a perturbação da tranquilidade da vida do pássaro: sua casa, seu lazer, etc. Ele se defende do inimigo, nem sempre sai vitorioso, mas luta, e qualquer arma é arma. As soluções encontradas nessas narrativas são soluções do momento, não têm qualquer continuidade. Assim, a grande indústria montada pelo *Picapau* só existe para essa narrativa. Na próxima, ela começa outra vez do mesmo ponto. No desenho animado, como nas séries fílmicas para televisão, não há História, no sentido amplo do termo, porque tudo começa sempre outra vez. Só há, em alguns casos, uma história inicial de origem do personagem (como as do *Super-Homem*, do *Incrível Hulk*, do *Homem Aranha*), que depois se repete a partir do ponto em que aquele personagem passou a existir assim.

O espectador, com isso, vê-se constantemente frustrado em relação à continuidade dos fatos, mas, ao mesmo tempo, tem a oportunidade de repetir, com o desenho, um ritual que ele domina, e sobre o qual pode inclusive fazer previsões. A satisfação nasce do conforto da eterna repetição do mesmo. Como cada personagem atende a um tipo especial de apelo, o conjunto dos desenhos animados oferece à criança uma espécie de supermercado de emoções, nas quais ela entra, ora identificando-se plenamente, ora nelas projetando-se a si mesma.

Não há, nos desenhos animados, nenhuma medida para o absurdo. Assim como não há história, não há qualquer ordem em relação ao real. O personagem pode molhar-se com a água de uma pintura retratando o mar; pode ser literalmente explodido, estilhaçado, com as famosas bombas de TNT sempre presentes nos desenhos para destruir o inimigo, e segundos depois aparecer recomposto inteiramente. No desenho animado tudo é possível. Todas as mágicas podem ser feitas porque o que conta é o movimento e a imaginação do desenhista e do espectador. O ritmo rapidíssimo dos desenhos prende a atenção justamente pela repetição das situações absurdas que provocam o riso e o susto, resultado da surpresa permanente das imagens. Quando as formigas atômicas destroem as árvores, vão esculpindo mastros ornamentais de madeira nos troncos; não fazem simplesmente a destruição. Todos os movimentos dos personagens são aproveitados para, rapidamente, ir passando outras imagens, em que tudo pode acontecer. Aliás, essas imagens têm, para o público adulto, um significado muitas vezes de crítica ou ironia em relação à sociedade industrializada dos Estados Unidos; já para as crianças, o que parece ser comunicado é mais um jogo de imagens e movimentos, à primeira vista, mas é bem possível que se estejam fixando, subliminarmente, as ansiedades e preocupações

\*\*\*

## 2. FILME DE TERROR: *O INCRÍVEL HULK*

Talvez uma das narrativas fílmicas de maior sucesso no Brasil, nos últimos três anos, a série norte-americana *O Incrível Hulk* reúne os elementos mais fortes de apelo ao telespectador comum. Em primeiro lugar, o fantástico, expresso na transformação de *David Bennet* em *Hulk*. A mesma pessoa são dois seres distintos: o primeiro, de estatura mediana, sem características marcantes, a não ser seu amor à justiça e à não-violência, e o fato de viver só, nômade, sem emprego nem moradia fixa; o segundo, monstruoso, pele e olhos verdes, músculos exageradamente grandes e uma força descomunal, capaz de atravessar paredes e suportar qualquer peso ou pressão física, porém incapaz de pronunciar qualquer palavra, a não ser gritos e grunhidos.

Em segundo lugar, há uma perfeita mistura desse fantástico com um dado de realidade, respaldado inclusive pelo caráter *científico* da origem de *Hulk*, repetida a cada introdução de uma nova história. *David* era um pesquisador que buscava uma fórmula para descobrir a causa da força interior do homem para a destruição. Nas pesquisas, ele próprio recebe uma dose excessiva de raios gama e daí em diante, quando diante de uma situação de violência que ele não possa suportar, transforma-se no monstro *Hulk*. Dado como morto, passa a viver clandestinamente, até que possa descobrir como livrar-se de *Hulk*. Pelo menos uma pessoa, um repórter investigador, desconfia da verdade, e em todas as histórias aparece, perseguindo-o para um dia provar sua hipótese e fazer a grande reportagem.

Finalmente, há o paradoxal lirismo do próprio monstro. As feições de *Hulk* muito se assemelham às do rosto de uma criança, pelo olhar de incompreensão diante do mundo, que ele parece desconhecer quase em tudo. A única coisa que ele sabe é que deve destruir ou pelo menos ameaçar aquilo ou aquele que provocou a violência, seja sobre *David*, seja sobre outra pessoa. O lirismo pertence igualmente a *David*, um homem sensível e solitário, que é dado como morto e só deseja livrar-se do *Hulk* que está dentro dele. Quando vai ser descoberto, afasta-se e vai viver em outro lugar, como um foragido.

Não se pode esquecer, por outro lado, que todos esses elementos, como já nos referimos anteriormente, estão ligados, desde a origem de *Hulk*, até todas as situações com que *David* se envolve, por um profundo senso de justiça, de defesa do bem e da verdade. O personagem *David*, à semelhança de tantos outros das séries fílmicas de televisão, como *As Panteras*, *Vegas* ou *Casal 20*, age paralelamente ao aparato policial, algumas vezes até em divergência com ele, mas sempre com o mesmo objetivo: fazer justiça, defender os bons, identificar e castigar os maus que transgridem a lei, recuperar os que estão a caminho do mal. São personagens que transmitem a esperança da restauração da ordem, da salvação dos bons, dos fracos e dos ingênuos, uma espécie de super-heróis sem poderes extraordinários, mas que acabam resolvendo satisfatoriamente uma situação de conflito entre bem e mal, sem que sejam identificados com qualquer tipo de opressão ou repressão injusta. Eles são pessoas boas, humanas, sensíveis, sempre que possível aparecendo em situações prosaicas do cotidiano, seja preparando um sanduíche, seja tomando banho, seja mesmo...

\*\*\*

...apagando a luz do quarto e recostando-se confortavelmente na cama para dormir, depois de muito trabalhar.

Vejamos o exemplo de uma narrativa de *O Incrível Hulk: Jake*, exibida pelo Canal 4, Rio de Janeiro, dia 12.07.81.

O ambiente é um rodeio, no Texas. Os personagens principais são: *David*, desta vez trabalhando como auxiliar farmacêutico no Rodeio, para os casos de acidentes com os vaqueiros; *Jake*, o vaqueiro campeão, que espera receber 100 mil dólares nesse Rodeio, vencendo todas as provas, mas está doente e pode perder; *Leon*, irmão mais novo de *Jake*, trabalha no Rodeio como uma espécie de espantalho para os touros bravos, quando estes derrubam o montador, e está envolvido em jogos, perde dinheiro e fica à mercê de vaqueiros mal-intencionados; e os vaqueiros *maus*, dois texanos inescrupulosos, que usam *Leon* para roubar gado, podendo este desta forma saldar a dívida que tem para com eles.

O drama é criado a partir da situação de doença de *Jake*. *David* está preocupado e, junto com a

esposa de *Jake*, deseja convencê-lo a desistir do rodeio. Paralelamente *Leon* vê-se envolvido com os dois outros vaqueiros e rouba cavalos para pagar a dívida. Desde criança, *Leon* inveja ao irmão *Jake*; tem raiva e se vinga da situação, jogando e roubando, ou seja, transformando-se na antítese do famoso campeão. O conflito fica claro quando *David* descobre, casualmente, *Leon* roubando cavalos, momento a partir do qual os vaqueiros passam a planejar a morte de *David*.

Desenrola-se a ação principal: os vaqueiros agridem a *David*, amarrando-o a um cavalo. *David* não suporta, e se transforma em *Hulk*, apavorando os dois homens e fazendo a mesma violência com os dois. *Leon* encontra-se com *Jake* e este é agredido violentamente pelo irmão, que revela todo o ódio de sua inveja. Ao mesmo tempo, chega o resultado dos exames de laboratórios feitos por *Jake*. *David* se preocupa, mas *Jake* o convence da necessidade de continuar no Rodeio, para ganhar o dinheiro e com isso recuperar o irmão.

O auge do conflito se dá quando *Jake* faz a prova final no Rodeio que consiste em montar o touro mais bravo: cai do animal e *Leon* entra em cena. Enquanto isso, os vaqueiros jogam *David* num cercado, junto com um touro. *David* se transforma em *Hulk* e o público entra em pânico. *Hulk* primeiro salva *Jake* e depois domina os vaqueiros que mais tarde acabam presos. Nesse interim surge o jornalista que segue *David*, outra vez sem sucesso em suas buscas. No final, reconciliam-se os dois irmãos. De repente, *David* não está mais com eles. Um deles pergunta: “Onde está *David*?”, ao que o outro responde: “Deve estar aí, em algum lugar...”. No vídeo, a cena final de todas as histórias: *David* numa estrada, com a mochila nas costas, afastando-se sozinho, mais uma vez. No fundo, a suave e lírica música-tema.

Embora seja uma narrativa simples de acompanhar, bem construída, permitindo a fácil identificação dos personagens e do ambiente da ação, é preciso ressaltar seus componentes, reveladores de uma complexidade que pode ser justamente uma das fontes do fascínio por esta série. Assim, há a situação objetiva de um campeão, alguém que sempre vence; mas esse homem invencível está doente; força e fraqueza estão juntas e provocam a tensão, porque...

p. 113

\*\*\*

...*Jake* precisa vencer. A transgressão à lei, através do roubo de cavalos por *Leon*, tem uma motivação subjetiva: a profunda inveja do irmão. *David* e *Hulk* vêm interferir nessas duas situações: o primeiro, como enfermeiro, cuida do doente; o segundo, através da força e do terror, afasta os que levam *Leon* ao crime. A raiva se projeta em *Hulk*, que grunhe e amarra com ferro os dois vaqueiros, imobilizando-os. O afeto fraternal é identificado no enfermeiro e também no monstro, quando este carrega lentamente o campeão, derrubado do feroz touro.

Desta forma, o telespectador encontra em *O Incrível Hulk* a familiaridade do conhecido, isto é, a repetição da estrutura narrativa, que lhe permite situar-se logo na trama, o que se assemelha a uma espécie de ritual; e a surpresa da tensão, do conflito sempre novo, presente na situação e nos personagens. *Hulk*, por sua vez, sintetiza o repetido e o novo, no sentido em que é sempre tensionante o momento da transformação do homem no monstro, embora isso aconteça em todos os filmes da série, pelo menos duas vezes em cada um deles. O fato mesmo de transformar-se é a manifestação permanente da possibilidade de o que é não mais *ser*, ainda que, posteriormente, volte a *ser*.

## 2. FILME POLICIAL DE AVENTURA: *CHIPS*

No conjunto dos filmes de ação e aventura policialesca — do tipo *As Panteras*, *Casal 20*, *Vegas* — *Chips*, o preferido entre a grande maioria dos adolescentes entrevistados, talvez seja o que tenha a narrativa mais simplificada, dentro da estrutura básica desses filmes: ou seja, a situação inicial do cotidiano dos heróis, a apresentação do bandido e dos primeiros passos do crime, o crime em si, a intervenção dos heróis, o combate e a solução, com punição do transgressor da lei e, finalmente, a volta à situação do dia-a-dia, se possível com o mesmo tema da cena inicial.

Que outros fatores, além da simplificação da narrativa, seriam responsáveis pela notável aceitação e preferência em relação ao filme? Talvez o principal deles seja o fato de os heróis serem uma dupla, não um indivíduo, mas dois rapazes, jovens, elegantes e bonitos, além de bem educados e bem comportados. Um é louro e um pouco mais retraído; o outro é moreno, mais incisivo e direto na ação. Não é possível separar essas qualidades, porque é o conjunto delas que deve conferir a perfeita identificação e a projeção dos adolescentes em relação a eles.

É como se o filme fosse feito com o mínimo de sofisticação, com o objetivo explícito de conquistar a adesão do maior público possível. A complexidade é de tal forma abreviada que se renuncia à criação do herói único, já que isso exige um mínimo de esforço para colocar nele toda a intensidade dramática que lhe permita — sendo um — enfrentar diferentes situações de conflito que o mundo do crime apresenta. Assim, entre os dois personagens dividem-se, por exemplo, os momentos de certeza e dúvida, decisão e hesitação, e inclusive a própria ação, embora eles estejam sempre juntos.

Há um apelo à amizade, à solidariedade de dois jovens, unidos para...

p. 114

\*\*\*

...defender a ordem, a justiça, o bem, segundo os valores da sociedade em que vivem. Têm sempre a simpatia de todos, adultos, homens, mulheres, crianças. Eles encarnam, para as moças, o namorado ideal: trabalhador, honesto, jovem e belo, defensor da lei, dos bons costumes. Ao contrário de outros heróis desse tipo de série, como *Baretta*, ou outros, a dupla de *Chips* não mostra em nenhum momento qualquer deslize, qualquer defeito ou lados menos louváveis socialmente, como a malícia com mulheres, alto dispêndio de dinheiro, gosto pelo álcool. Eles são essencialmente bonzinhos.

O outro fator que deve contribuir bastante é o de que os dois são patrulhas rodoviárias e dirigem motocicletas. Estão sempre juntos e sobre motos. Com esse acessório, completa-se a explicação sobre as possíveis fontes de empatia com o público adolescente.

Um dos filmes da série — *Saldo Negativo*, veiculado pelo Canal 11, Rio de Janeiro, em 23.08.81 — é exemplar. Cena um: Os dois companheiros estão na estrada, e o moreno comenta com o outro um problema de saldo negativo em sua conta bancária, mas certo de que havia um engano. Cena dois: um homem claro, alto e magro rouba um carro, conversa com uma jovem negra que desconfia dele e vai até um rodo-bar, cuja caixa assalta. Cena três: chegam os dois heróis, uma moça do bar os avisa do roubo, e eles saem ao encalço do ladrão. Cenas quatro e cinco: várias perseguições na estrada e dentro da cidade, choques de carros, quedas da moto. Cena seis: visita dos heróis ao banco, no momento em que um dos companheiros do bandido vem assaltar o banco, com uma granada na mão. Cena sete: o início do assalto e a ação vitoriosa da dupla sobre o ladrão. Cena oito: um dos heróis avista o bandido principal, que viera apanhar o dinheiro do assalto. Mais perseguições de carros e motos e prisão do transgressor, que aparece em primeiro plano, com olhar resignado e culposo. Cena final: os heróis voltam ao banco, e o moreno faz um depósito, comentando com a moça do caixa sobre o problema do saldo negativo, que fora erro do computador. Ele faz o depósito em cheque e pede vinte dólares em dinheiro. A moça lhe dá também umas moedinhas. O filme termina com o herói jogando as moedas de volta e sorrindo para o amigo.

*Chips* é o sucesso fácil de uma narrativa que é sempre a mesma, que encontrou a fórmula certa para conquistar o telespectador, embora pouco informe, até em termos de emoção. Os dramas criados são pouco intensos, mas tudo indica que, no caso desta série, os jovens amigos sobre motos nas estradas, isto é, esses elementos formais de forte apelo metafórico — símbolos da liberdade, da juventude e da esperança — dominam a narrativa e são eles que importam. Assistir, ritualisticamente, à repetição de praticamente a mesma narrativa, é ver, no caso deste filme, repetidas vezes o aceno da liberdade, da ausência de dor, da eterna juventude e beleza.

### 3. FILME DE SEXO E TERROR: *SÁBADO À NOITE NO CINEMA*

Como se trata de filme não em série, mas isolado, selecionamos um que tivesse os ingredientes preferidos pelo público adolescente entrevistado: o...

p. 115

\*\*\*

...misto de sexo e terror. O filme é *A Face da Corrupção*, produção britânica de 1967, veiculado pelo Canal 7, Rio de Janeiro, dia 18.07.81, no programa *Sábado à Noite no Cinema*. A sinopse do filme diz: “Noiva de um cirurgião fica desfigurada num desastre, mas, com o auxílio do raio laser e um soro à base de extrato de glândula pituitária, o médico consegue restaurar sua beleza. Quando a operação se revela de efeito temporário, ele tem de recorrer ao crime para mantê-la sempre bela”.

Este filme é um exemplo típico daquilo que particularmente os adolescentes procuram no cinema pela televisão: a narrativa que trabalha sobre o binômio sexo e terror. A sinopse publicada nos jornais é fria

e sem detalhes, mas já dá ao espectador assíduo desse tipo de programa algumas informações que ele identifica como norteadoras de uma ação emocionante baseada no crime, no terror, na aventura sexual. Há um desastre, o corpo da noiva é constantemente submetido a delicadas intervenções de cirurgia plástica; para isso, precisa-se de outros corpos, ou seja, o crime de morte. Qual o objetivo? A beleza da mulher.

Embora a qualidade técnica de filmagem e mesmo a construção da narrativa esteja aquém da média dos filmes veiculados pela televisão, há neste caso a associação de elementos de forte apelo, principalmente para os jovens e os adolescentes. A noiva é uma garota de boate, onde vive os clássicos dramas das relações prostituídas, da inveja das companheiras de trabalho, das cenas de violência, exploração sexual e pobreza amorosa. O acidente ocorreu nesse ambiente, no momento em que ela tira fotografias *sexy* para calendários e revistas masculinas.

O noivo, médico, vendo a consequência do acidente — a desfiguração do rosto da moça —, aproveita para pesquisar uma fórmula que restitua o rosto à normalidade. Começa transgredindo normas médicas, e rouba de um cadáver material de que necessita para a cirurgia. O resultado positivo é apenas passageiro. Precisa de material de corpos vivos. Começa daí uma sequência interminável de assassinatos de mulheres moças, mostrando a cada passo o enlouquecimento do casal. À medida que o medo de serem descobertos aumenta, mais ávidos por morte eles se tornam; e a relação somente sobrevive nesse clima de medo e violência, sempre em nome da recuperação da beleza.

A narrativa é mal construída e caminha por um só trilho: em nenhum momento a trama volta a ambientes de origem; cada novo fato é ponto de partida para o seguinte. Por exemplo: o espectador se pergunta, a um dado momento, o que houve com a boate, as companheiras da moça ou a investigação sobre os crimes cometidos. Nada e ninguém participa da história, a não ser isoladamente, num só momento, para depois desaparecer. Permanece apenas o casal, mergulhado na sua loucura, até o desenlace da trama, quando, depois de sucessivas perseguições e assassinatos, os dois acabam morrendo junto a seus mortos.

Os personagens são absolutamente inescrupulosos. Seus sentimentos se baseiam no egoísmo e nos projetos isolados de cada um. As cenas são violentas e ásperas, não sendo possível identificar momentos intercalados que transmitam outro tipo diferente de sentimento, como o amor, a alegria, a esperança...

p. 116

\*\*\*

...ou a saudade.

Por que, mesmo assim, esse tipo de narrativa apanha o espectador e o adolescente de modo especial? A hipótese aqui seria a de que, embora sem atrativos de qualidade técnica e de estrutura narrativa, o filme — como tantos outros desse gênero, aos quais os adolescentes dizem assistir frequentemente — escolhe os ingredientes certos de forte apelo emocional e os joga ao público em seu estado bruto, sem qualquer burilamento do material. São os sentimentos bem primários os que ali aparecem: o ódio, a vingança, a inveja, a obsessão. O espectador mais avisado certamente acha até cômicas algumas cenas, tal é o mau tratamento dado às personagens e ao desenvolvimento da trama. Mas o espectador comum, o adolescente despreparado e ávido por emoções, encontra ali a própria violência, subliminarmente a violência sexual. O médico está em permanente trabalho cirúrgico com a moça, operando e cicatrizando seu rosto, ao mesmo tempo que saindo à procura de outras moças, *hippies*, prostitutas, dançarinas, com quem se envolve e a quem leva à morte para reconstruir o rosto desfigurado da noiva.

Assim o apelo mais evidente é a própria violência com mulheres, mas por trás disso percebe-se a questão da preservação da beleza, do medo da desfiguração monstruosa, enfim, o medo do insólito, do inusitado. O filme realiza no espectador a catarse de todos esses medos e desejos, tensionando-o e ao mesmo tempo levando-o a descarregar fantasias de violência reprimidas. Por outro lado, passam-se informações as mais preconceituosas da mulher — um eterno objeto nas mãos do homem — e uma visão ensandecida do mundo e das pessoas. E não há personagem algum canalizando sentimentos positivos.

#### 4. NOVELA DAS SETE

A *Novela das Sete*, da Rede Globo, é, entre as crianças e os adolescentes, um dos programas de maior audiência. Inclusive, ao se referirem às suas preferências, não falam exclusivamente daquela história que está sendo veiculada: falam da *Novela das Sete*, e aproveitam para recordar outras que já viram no mesmo horário. Para efeito desta análise, vamos considerar a história que está no ar no momento da elaboração deste trabalho — *Plumas e Paetês* —, cotejando-a com *Marrom Glacê*, a novela em transmissão

na época das entrevistas, para retirar, através do paralelo entre as duas, os elementos principais que as compõem.

Qual a estrutura básica dessas narrativas? E escolhido um determinado setor profissional, como garçons e manequins, que fica como ponto de referência principal, em torno do qual se constrói toda a trama. Esse ponto central, em si, não contém uma história, nem qualquer força dramática, e quase nada a passar como informação. É apenas um ponto de referência certamente para que a narração dos fatos se torne mais fácil, permitindo, por exemplo, o frequente encontro dos personagens. Se esse núcleo existe praticamente no ar, não se situando muitas vezes nem espacial nem temporalmente, então, quem faz a história? Os personagens? Nem todos. Ou melhor, em geral é...

p. 117

\*\*\*

...apenas um deles que segura o fio da narrativa. Os outros são meros apêndices, daí a fragilidade dessas histórias. Em *Marrom Glacê*, esse personagem é o garçom *Otávio*, que consegue empregar-se no *buffet* com o objetivo de reaver o que tivera sido de seu pai, e que agora estava sob o poder da dona do *Marrom Glacê*, *Madame Clô*. Já em *Plumas e Paetês*, o personagem-eixo é *Marcela*, cuja história dramática é aos poucos desvelada aos outros personagens e ao público.

O espectador comum, diante da *Novela das Sete*, deve sentir um vazio, talvez até uma certa insatisfação, porque os dramas criados não são propriamente dramas, são momentos curtos em que uma determinada situação conflituosa é vivida, sem ter, aparentemente, solução. Ora é um pai severo que não permite o namoro da filha com o rapaz pobre, e por isso o persegue impedindo os encontros; ora são as ameaças sobre a moça que, se não desfizer o noivado, terá sua vida passada revelada aos avós da filha, sendo irremediavelmente prejudicada. Os próprios atores, muitos até famosos e com ótimos desempenhos em outras ocasiões, na *Novela das Sete* parecem perder um pouco a força dramática. Em geral, não se envolvem com o papel, mostram-se superficiais e quase sempre incapazes de criar cenas que sensibilizam o espectador.

Então, é de se perguntar: o que prende o público, particularmente as crianças e os adolescentes, à *Novela das Sete*? Os ingredientes básicos da *Novela das Sete* podem ser reunidos em três grupos: os tipos de conflitos e suas respectivas soluções; os cenários da trama; e os detalhes de acabamento da narrativa. Vejamos cada um deles, fazendo o paralelo entre as duas histórias referidas.

O conflito básico, que se manifesta sobretudo nas relações amorosas, é o do confronto entre ricos e pobres. Em *Marrom Glacê*, dois garçons querem, um a filha da patroa, o outro, a filha de um rico industrial. Em *Plumas e Paetês*, três funcionários de uma fábrica desejam mulheres distantes socialmente: a própria patroa, o filho da patroa e a filha do patrão, dono de outra empresa. Sempre, nessas narrativas, tanto entre os ricos como entre os pobres, há personagens que fogem à normalidade: no primeiro caso, há uma prostituta e há um garçom, pai de outro garçom, que desconhece quem seja a própria mãe. No segundo caso, há um rapaz que não consegue adaptar-se às regras da família de classe média e permanece marginal; e a personagem central é uma ex-dançarina, com um filho cujo pai não se conhece, e que vive sob o estigma de um passado obscuro. Finalmente, mesmo inconsistente, o drama é acirrado pelo fatalismo de ameaças constantes: de um lado, o pai ameaçando a filha quanto ao namoro proibido, ou o garçom ameaçando as filhas da patroa; de outro, a ex-bailarina, ameaçada por mulheres ciumentas, de posse de fotos misteriosas que revelam o triste passado em cabarés.

O desenlace, antecedido de tantos desencontros e sub-dramas, consiste na resolução dos conflitos criados, da forma mais simplista possível: o garçom retoma o que é seu e fica com a filha da patroa, o pai se reencontra com o filho e casa com a prostituta, e o outro garçom namora a filha do rico industrial. Patroa e empregado se casam, assim como o filho da patroa e a simples...

p. 118

\*\*\*

...servente da fábrica. Quanto à personagem por demais fora dos padrões de normalidade, a ex-bailarina, esta morre no final da história levando consigo a obscuridade de sua vida passada, jamais bem esclarecida.

O conflito entre ricos e pobres aparece como um conflito menor, superficial, facilmente desfeito pela *força do amor*. Ricos e pobres são sempre belos e jovens, vivendo cotidianamente em lugares alegres, movimentados, cheios de luzes e cores: não faltam os apartamentos luxuosos e as belas piscinas. Ou então, são personagens cômicos, caricatos, fazendo com que fique amenizada a situação de pobreza ou de riqueza.

Enfim, a inconsistência geral do drama aparece em tudo, inclusive na má caracterização dos ambientes e personagens. Em *Marrom Glacê*, o bar em que se encontram garçons e outras pessoas mais pobres, é um bar sempre limpo, alegre, que não registra jamais a presença de um bêbado. Da mesma forma, mesmo que alguns personagens sejam caracterizados, pelo discurso, como pobres, as situações que vivem cotidianamente jamais revelam o estado de pobreza. Não há conflitos maiores gerados pelas dificuldades econômicas, por exemplo.

O que a *Novela das Sete* apresenta, portanto, a julgar pelo exemplo dessas duas histórias, que em muito se assemelham a tantas outras, é o tratamento superficial de conflitos humanos muito profundos, como a dificuldade da relação amorosa ou o estigma de um passado pouco digno. Busca-se o recurso do enfeite, das *plumas e paetês*, como bem diz o nome de uma das histórias, para ofuscar o que verdadeiramente pulsa e dói. Então, o chamariz da audiência fica por conta dos belos rostos, das luzes e das cores; a fidelidade do espectador, até o último capítulo, talvez se explique pelo brinqueado constante com a vida; e o saldo, este parece ser bastante negativo: brinca-se com o espectador, e pouco se diz a ele, a não ser que tudo vai bem, que ricos e pobres vivem em harmonia, e que ninguém pode ameaçar a ordem reinante.

## 6. NOVELA DAS OITO

No horário nobre por excelência da televisão brasileira, a chamada *Novela das Oito* é, segundo os índices divulgados, um dos programas de maior audiência no Brasil. No momento em que foi feita a pesquisa com grupos de crianças e adolescentes — dezembro de 79 —, a novela que estava no ar era *Os Gigantes*, uma novela atípica dentro do conjunto das novelas desse horário. Atípica por várias razões: a primeira diz respeito ao próprio autor, Lauro César Muniz, cujo trabalho sempre se destacou por ser inovador, fugindo aos enredos tradicionais de telenovelas; a segunda, decorrente da anterior, refere-se aos ingredientes básicos de *Os Gigantes*: uma mulher livre, a ausência de um par romântico pré-determinado, e um enredo também com elementos políticos, ao invés de apenas trabalhar com a questão afetiva. A história apresenta, ao lado do emaranhado das relações afetivas, sexuais e familiares, as teias político-econômicas de uma determinada comunidade, no caso, a invasão de uma multinacional ocupando o espaço da empresa privada nacional, numa...

p. 119

\*\*\*

...pequena cidade brasileira.

Mesmo assim, não se deixou de ter, nessa narrativa, a emoção, originada das questões que, inevitavelmente, povoam as telenovelas, em particular e de forma intensa aquelas do horário nobre: o desconhecimento da origem - alguém que não conhece seu pai ou sua mãe - e a busca desse conhecimento; o tabu do incesto; a amizade de pobres e ricos. Mas havia, em *Os Gigantes*, a força de outras questões, chocando-se com essas, tradicionais, e ofuscando-as, de certa maneira. Vejamos.

*Paloma*, a personagem central, é autônoma, distante, intrigante. Parece não pousar jamais numa situação. Ama a dois homens, e de cada um quer coisas diferentes. Na verdade, o amor que tem é mais um amor fraterno, semelhante ao do irmão, de quem tirou a vida, a pedido dele. Ama a propriedade deixada pelo pai, e por ela é capaz de tudo.

Assim, nessa personagem, reúnem-se elementos bem contrastantes, que vão desde a prática da eutanásia, o amor incestuoso, até uma certa loucura, que, finalmente, a leva ao suicídio. Ela não tem, definitivamente, nada da comum heroína da *Novela das Oito* e, portanto, uma trama com tal personagem principal não poderia mesmo comover o telespectador médio, ávido por emoções fortes, que se resolvam através do encontro sofrido e curtido do par romântico, fato que se prevê desde os primeiros capítulos, mas que se espera, como se fosse possível não acontecer.

Há uma outra personagem, *Renata*, uma veterinária jovem e bonita, que deseja a relação com um homem mais velho, *Fernando*, casado e amante de *Paloma*. Ele se separa da mulher, procura por *Paloma*, mas finalmente fica com *Renata*. Esta personagem também cai fora dos padrões: sua autonomia, revelada na vida pessoal, profissional e amorosa, contrasta com a posição da maioria das personagens que, em geral, nessa idade, moram com os pais, são indecisas profissionalmente, e procuram um namorado, rico ou pobre, que lhes acene com o futuro casamento.

Fora essas questões sobre duas personagens, outras poderiam colocar-se, como a amizade de uma mulher com dois homens casados, e a reação de uma cidade à invasão de uma empresa multinacional. Todos esses são elementos que fogem ao convencional e revelam uma certa inabilidade do autor em relação ao



público, uma vez que deixa transparecer o desejo de transmitir-lhe informações novas, todas de uma vez e em grande quantidade. Esquece-se de que, para isso, precisaria adequar o seu código ao do receptor, inovando a partir de um universo já conhecido, ou pelo menos esperado. A mudança quase radical acaba não conseguindo ressonância no destinatário, o que provoca a não-adesão deste à mensagem, mesmo que esta tenha as melhores intenções.

Os entrevistados falam de *Os Gigantes* muito superficialmente, sempre lembrando que “novela boa foi *Dancin’Days*”. Nela havia emoção, mãe procurando a filha que entregara à irmã quando pequena, ex-presidiária formando casal com intelectual rico e psicanalisado, nascimentos, acidentes e mortes em profusão, loucura, alegria, ritmo de discoteca, pobres lutando para *crescer na vida*. Enfim, muito mistério e emoção.

Ao contrário da *Novela das Sete*, na das *Oito* sempre há uma história...

p. 120

\*\*\*

...mais sólida: todas as personagens, com mais ou menos intensidade, vivem uma história, todas vieram de algum lugar, têm um passado. Sente-se que, apesar de todas as fantásticas situações que as personagens possam chegar a viver, trata-se de pessoas enraizadas, cada uma com sua vida, o que é fundamental para que se estabeleça a identificação e a empatia com o telespectador.

No caso de *Os Gigantes*, a história de vários personagens aparece inclusive em *flashbacks* muito bem trabalhados, que voltam periodicamente à memória do personagem central, *Paloma*. A novela em transmissão um ano após, *Coração Alado*, de Janete Clair, trouxe a história de uma família de nordestinos, contando-a desde a chegada ao Rio de Janeiro, com tudo o que foi vivido na cidade grande, até o retorno de um dos personagens ao ponto de origem.

Já esta narrativa diferiu bastante da obra de Lauro César Muniz, pois trouxe, em doses consistentes e fortes, os componentes clássicos da *Novela das Oito*: o amor romântico, o problema da origem desconhecida, o tabu do incesto e a questão da harmonia das classes sociais, além do grande drama do nascimento e da morte.

## 7. SHOW DE VARIEDADES: FANTÁSTICO

A crítica da imprensa tem sido implacável com este programa. Ninguém controla as palavras de ataque ao *show da vida*, o *Fantástico* que, em horário nobre, oferece ao público, que a Rede Globo chama de classe C, duas horas de uma miscelânea de entretenimento e *cultura geral*, nas noites de domingo. Às vésperas de mais uma semana de trabalho, sem grandes opções de lazer, nada como relaxar o corpo no sofá e deixar que entrem, casa a dentro, as histórias mais fantásticas: gêmeos siameses; mães disputando o mesmo bebê; crianças super-dotadas lendo aos dois anos de idade; artistas estrangeiros em *shows* musicais ou espetáculos circenses; animais amestrados capazes de tudo, homens americanos suicidas, amantes do perigo sempre mais emocionante.

Também desfilam, nesse *show* em que tudo é possível, cantores brasileiros e seus últimos lançamentos, cantando ao ar livre, livres no mar, nas areias, livres nos recantos verdes ainda existentes neste País; e, para não dizer que só mostra a vida cor-de-rosa, o *Fantástico* prepara a todos, desde o início do programa, para a grande reportagem da noite, quase sempre a discussão de um tema dramático, envolvendo diretamente a questão da sobrevivência do homem: remédios perigosos, à venda impunemente; a violência dos assaltos e de como se prevenir contra eles; a irresponsabilidade de babás e mães que descansam das crianças usando nelas drogas calmantes; as certezas e as incertezas sobre o exato momento da morte no homem; a existência ou não da reencarnação.

Todos esses fatos, embora tão distintos dos outros, são vistos sob um mesmo ponto de vista, ou seja, o que cada um tem ou pode vir a ter como espetáculo. Para isso, todos os recursos são utilizados: a música dramática ou docemente suave, ao fundo, conforme a necessidade; as sucessivas chamadas, para o quadro que virá ao final, numa linguagem excitante de promessa; as imagens em planos cuidadosamente selecionados, mostrando lágrimas nos...

p. 121

\*\*\*

...olhos, vozes emocionadas, olhares profundos, primeiros planos de longa duração, às vezes em completo silêncio; corpos livres ao vento, cantando eroticamente a música que embala o descanso do fim de domingo.

Tudo isso é usado para dizer o quê? É preciso elencar os componentes que fazem o *Show da Vida*, todos os domingos, e penetrar na complexidade dos temas abordados, não tanto pelo que aparentemente mostram, mas pelos apelos mais profundos que significam, para responder a essa questão.

Tomando como exemplo uma transmissão do *Fantástico*, do dia 3.5.81, vemos que nos treze momentos do programa, notícias nacionais e internacionais misturam-se a números musicais, crônica humorística e outras apresentações artísticas, servindo de costura ao espetáculo maior: as reportagens e notícias do verdadeiramente fantástico, que mostram o enterro do artista, as homenagens póstumas, a última entrevista, o médico cego, os *doublées* arriscando permanentemente a vida, a menina que morreu de câncer e desejava apenas ser uma flor, as gêmeas inglesas que vivem uma vida só, os trigêmeos norte-americanos que se encontram após dezenove anos, não querem mais separar-se e coincidentemente parecem ter a mesma personalidade.

O conflito da vida e da morte é colocado palpitante ao espectador *descansado* do fim-de-semana, como se assim pudesse projetar no vídeo suas mais recôndidas inquietações, a partir da identificação com esta ou aquela personagem. O humano inusitado é a receita básica do *Fantástico*. O incomum choca, mas ao mesmo tempo conforta, porque permite ao espectador perdoar a si mesmo suas falhas, que talvez ele nem mesmo aceite como suas. Ouvir e ver, por exemplo, que um médico cego faz sucesso em sua profissão, pode acenar com a esperança de que qualquer deficiência pode ser superada; mesmo que o fato de a deficiência ser colocada como real e inevitável seja o ponto difícil de assimilar. É exatamente essa conjugação de elementos, o real e o possível ou o sonhado, que provoca a tensão, e, conseqüentemente, a atenção do telespectador.

Ouvir e ver, também, os irmãos gêmeos se referirem à mãe verdadeira com estas palavras: “Não sei dela nem quero saber”, mexe profundamente na mais íntima relação do homem com outro ser humano, a mãe, e deixa momentaneamente atônito aquele que ouve. Os irmãos acrescentam: “Ela teve um gesto bonito, ao encontrar pais tão bons para nós”, referindo-se aos pais adotivos. E completam: “Temos que ser realistas”.

É o permanente jogo da realidade cotidiana e simples, com a realidade fantástica das surpresas e acasos, do amor e do desamor, do abandono e do encontro, da aventura de viver perto da morte. Os clichês e as lições moralistas que quase sempre passam por esses quadros, tentam fechar a realidade em esquemas controláveis, sob apenas um ponto de vista. Assim, a história dos três gêmeos teria um recado subliminar: mostrar o povo dos Estados Unidos como exemplar, extremamente racional e progressista, capaz até de se referir à mãe verdadeira com frieza e objetividade, sem mágoa ou ódio. Os olhares são para frente, para o futuro; tudo isso serve de lição ao nosso povo tão sentimental e tão apegado ao passado...

No entanto, esses recados são passados através de narrativas dramáticas...

**p. 122**

\*\*\*

...e fantásticas, ligadas a problemas fundamentais do ser humano, permitindo que se levantem, sobre essa programação, duas questões opostas. A primeira: os recados passam mais eficazmente, em virtude desses apelos? A segunda: ou tais recados perdem a importância formativa e informativa, diante da dramaticidade dos fatos selecionados?

## 8. *SHOW* HUMORÍSTICO: OS TRAPALHÕES

Depois do *Jornal Nacional*, também da Rede Globo, *Os Trapalhões* é o programa de maior audiência no Brasil, atingindo a média de setenta pontos no IBOPE. Qual o público de *Os Trapalhões*? Em primeiro lugar, as crianças; mas também jovens, adultos, velhos, intelectuais, donas-de-casa, todos assistem ao programa e o aplaudem com entusiasmo. Qual a fórmula do sucesso?

Pequenos quadros são criados a partir de fatos sociais públicos, da política, da economia e de outros setores da sociedade brasileira, às vezes fatos do momento, outras, fatos mais permanentes, outras ainda, fatos ligados ao inconsciente, coletivo ou aos traços culturais do povo brasileiro. Sobre esse arcabouço, montam-se situações cômicas, manifestadas não só pelo texto em si, como pela ação dos personagens e pela interpretação personalizada de cada um dos atores, que criam tipos bem diferentes, cada um provocando no público um modo diverso de identificação.

Para completar, os ingredientes mágicos: o caráter de improvisação na encenação e no tratamento popular dos temas, ou seja, o máximo de identificação com tudo aquilo que diga respeito ao senso comum das camadas populares. Os exemplos abaixo, referindo-se a dois quadros de *Os Trapalhões*, mostram em detalhes o que acabamos de expor.

Primeiro: *O Home Mandou Nós Poupá Nós Poupá*. O tema quente do momento, março de 1981, linha básica da economia brasileira, o da poupança, de grande repercussão em todas as camadas da população, é mostrado de forma caricatural e do ponto de vista de quem sequer pode poupar: os mais pobres. Aparecem, então, os quatro *Trapalhões*, vestidos pela metade, casacos sem mangas, calças até o joelho, camisas só com a parte da frente, um só sapato. No interior do grupo há divergências. Alguns acham um absurdo a poupança, outros a defendem, apelando para a autoridade do *Home*. Assim, eles decidem não usar o banheiro em determinados dias da semana; tomam canja de galinha preparada com água quente mais cinco minutos de coxa, depois do que, ela é retirada para vir a ser usada outra vez. Na garrafa de cachaça, há apenas água, e assim por diante. O quadro se encerra quando chegam quatro moças pedindo a companhia deles. Mas apenas um sai com as quatro, e argumenta: “é pra vocês poupá...”.

O quadro mostra claramente, com um humor simples e direto, às vezes sarcástico até: a) o ridículo da poupança, em especial para os que já não têm; b) as divergências, as dúvidas, o conflito entre uma ordem da autoridade, a ser respeitada, e a realidade do pobre; c) o reforço à ordem estabelecida; d) a exorcização, através do humor, da pressão que essa ordem representa. A frase,...

p. 123

\*\*\*

...várias vezes repetida, é significativa: *O Home Mandou Nós Poupá Nós Poupá*.

Segundo: *A Herança e a Mulher Louca* — Neste quadro, reúnem-se elementos ligados a fatos mais permanentes da sociedade, seja referentes a traços culturais do povo brasileiro, seja do próprio inconsciente coletivo, que podem estar presentes, à sua maneira, nos mais diferentes grupos humanos. Um homem, amigo do grupo *Trapalhão*, vem solicitar que um deles case com sua filha, louca, para que ele, o pai, possa receber a herança de um parente. Nenhum deles, por mais que deseje o dinheiro, quer o casamento. Conseguem um homem às portas da morte, chamam o juiz e fazem o casamento. Acontece o imprevisto: o homem fica bom e a filha volta à saúde. Agora, a ação converge para a destruição do homem que, segundo os quatro, deveria continuar *defunto*.

O tema da herança é frequentemente tratado no programa, e toca num traço bem brasileiro, também presente em outras culturas, e que diz respeito à esperança de resolver um dia todos os problemas, sem precisar trabalhar, pelo passe mágico de uma herança imprevista. Mas como fantasias permanentemente se chocam com a realidade, no quadro, a herança está *casada* com a loucura, fato transformado numa espécie de tabu: ninguém quer proximidade com a loucura. Outro tema é trazido para fechar o círculo: a morte. Esta, sim, é definitiva. Um homem à beira da morte pode casar-se com uma louca. Mas, outra vez, a realidade se inverte: a louca fica sã e o moribundo volta à vida.

Tudo isso é, como dissemos, mostrado comicamente, pelos quatro *Trapalhões*. *Didi* é o cearense bem *povão*, pau-de-arara, que fala tudo errado, sempre com a etiqueta pendurada na roupa e com uma aguda percepção da realidade. *Muçum* é o negro mangueirense, que fala mais errado ainda, amante de um bom samba e de uma boa cachaça. *Zacarias* é o mineirinho baixinho, com ar de ignorante, de raciocínio lento, é sensível, delicado e infantil. *Dedé* é o homem médio, o bonitão, o intelectual do grupo. Os quatro são ágeis, divertidos, de uma extraordinária empatia com o espectador. A improvisação existe, apesar do *Padrão-Globo de Televisão*. Tudo isso assegura a receptividade extremamente positiva junto ao público.

Em geral, ao redor da temática principal dos quadros, giram temas acessórios, reveladores de uma série de preconceitos e valores conservadores, como o da mulher coisificada ou da mulher interesseira, do homem machão, do casamento por interesse econômico, do dinheiro como única tábua de salvação para qualquer problema. Por outro lado, através da sátira e da comicidade, eles conseguem mostrar feridas sociais bastante sérias, trabalhando com elas de modo a exorcizá-las, muito mais do que a criticá-las ou explicá-las. Tudo se passa como se fosse impossível modificar a realidade. Resta exorcizar o que está ferindo demais: a condição do desempregado, do trabalhador assalariado, do retirante nordestino ou do funcionário público rotinizado.

p. 124

\*\*\*

## 9. SHOW DE AUDITÓRIO: SÍLVIO SANTOS

O *Programa Sílvio Santos*, aos domingos, no Canal 11, tem oito horas seguidas de duração, e reúne, entre outros quadros: o *Domingo no Parque*, dedicado às crianças, todo montado sobre concursos e competições do tipo *quem sabe mais*; *Cidade Contra Cidade*, com competições entre participantes de duas cidades diferentes do Brasil; *Calouros na TV*, que, com a participação de um júri, escolhe o melhor cantor, imitador, dançarino ou inventor. Depois dos calouros, o quadro de maior audiência e repercussão é o *Namoro pela TV* que, por ser citado muitas vezes nas entrevistas, é aqui analisado.

Nele, apresentam-se candidatos, homens ou mulheres de todas as idades, que desejam encontrar seu companheiro de vida. Essa pessoa é apresentada com detalhes: idade, profissão, situação econômica, tipo de companhia que deseje, peculiaridades de sua personalidade, etc. De outro lado, estão aqueles que fazem questões ao candidato, e manifestam seu interesse ou não por ele. Dentro desse quadro voltam a aparecer candidatas que já se apresentaram em outras ocasiões, para relatar como está sua situação amorosa: se na primeira ocasião não foi escolhido, pode ter recebido cartas, pode alguém ter voltado atrás e procurado por ele; tudo isso é comunicado. No final do quadro, novo candidato é mostrado ao público, para voltar no próximo programa.

Mais importante talvez que a expectativa de encontrar o companheiro e chegar ao casamento, para o que há a promessa de milhares de prêmios, parece ser, de um lado, a oportunidade de aparecer na TV diante de milhões de pessoas, e falar da própria vida, até às vezes de detalhes íntimos da relação homem-mulher. De outro, a possibilidade de aventurar, de arriscar e, em muitos casos, de se divertir consigo mesmo.

Quem se permite a exposição pública, escolhendo um companheiro ou esperando ser escolhido, é arriscado a ouvir: “Não gostei da cara dele” ou “Quero namorar com ela”, e parece não ter nada a perder. Ou seja: há nesse quadro um conjunto de apelos, extremamente fortes, ligados a recônditos desejos de amor, de afeto, de segurança, de medo do futuro, de auto-afirmação — que passam a mobilizar de tal forma os participantes, a ponto de estes se mostrarem completamente despidos de qualquer auto-crítica ou preservação de sua intimidade. Como em geral são pessoas das camadas populares, operários, secretárias, comerciários, funcionários públicos aposentados, esse despojamento em relação à auto-imagem pode justificar-se, considerando-se suas condições de vida, em geral bastante modestas ou até precárias.

O quadro *Namoro pela TV* encontra grande receptividade no público em geral, particularmente entre adolescentes do sexo feminino. O público se identifica com o candidato solteiro, ávido por resolver a vida com uma companheira; compreende a moça bonita que não quis namorar o rapaz tão desajeitado; vive junto com o candidato a dor da rejeição, quando ele se afasta, sem que nenhuma pessoa o tenha desejado; ri junto quando o rapaz repete que quer só moça séria; vibra, finalmente, quando o moço, de mãos dadas com a moça, inicia ali, publicamente, o seu namoro. Ali se mostra a esperança do encontro onírico, paradisíaco, do príncipe encantado e da *Cinderela*, ou da princesa e do moço encantado.

p. 125

\*\*\*

## 10. FUTEBOL

A preocupação aqui não é descrever um programa específico, mas um conteúdo, veiculado sob a forma de transmissão ao vivo de jogos de futebol, vídeo-teipes, programas noticiosos, comentários sobre jogos, jogadores, times e campeonatos.

As transmissões ao vivo, particularmente as de jogos decisivos, assumem uma característica de festividade, de comemoração, de modo especial numa cidade como o Rio de Janeiro, conhecida, além dos seus aspectos turísticos, pela idolatria do futebol. As residências, os bares, as lojas, as ruas, e mesmo os ambientes de trabalho estão de aparelhos ligados nessas ocasiões. Transforma-se de repente o trabalho em lazer; há um corte no cotidiano, porque a festa invade a rotina.

Quando nas entrevistas crianças e adolescentes, em geral do sexo masculino, sugerem que a TV tenha “futebol o dia todo”, na verdade a sugestão parece ser de ordem mais ampla: que haja festa o dia todo, que a rotina se desfaça e a mesmice se quebre como por encanto.

Assim, no caso das transmissões de jogos, o espectador assiste à disputa entre duas equipes, pela bola, pelo gol, pelo espaço no gramado, pelo sucesso e a arte nos lances, pelo prestígio do time. Misturam-se verdadeiros passos de balé e choques violentos de corpos, com muita emoção. No intervalo e no final, repetem-se no vídeo os momentos mais importantes do jogo, os gols ou os gols quase feitos, seguidos de

comentários e entrevistas com jogadores, técnicos e a torcida. O espetáculo continua na TV, depois de concluído. Os tele-jornais mais tarde retomam os lances melhores, em meio a novos comentários e entrevistas.

As pessoas em geral, de modo especial das camadas populares, encontram no futebol uma fonte de grande motivação e interesse. Nele se reúnem: a) a figura de ídolos, os grandes nomes, mitificados, nos quais se deposita confiança e esperança, objetos de projeção da vontade de *ser alguém*, famoso, rico, conhecido; b) a situação de combate, de luta, de disputa entre dois grupos que se opõem, o que por si só emociona e mobiliza; c) o objetivo claro de vencer, concretizado a cada gol; d) a possibilidade de viver situações dramáticas, tensas, envolvendo violência, justiça e injustiça, glorificação de heróis, e outros momentos de manifestações coletivas de gritos, aplausos, vozes em uníssono, imprecações e até choro. Além disso, não se pode esquecer a forte relação de solidariedade e repentina fraternidade, entre torcedores do mesmo time, fonte de segurança e identificação para qualquer pessoa, especialmente se tratando de moradores de grandes centros urbanos.

## 11. PROGRAMA INFANTIL NACIONAL: SÍTIO DO PICAPAU AMARELO

Tendo como base a obra de Monteiro Lobato, roteiristas recriam as histórias originais, adaptando-as não só ao veículo TV como às expectativas de um...

p. 126

\*\*\*

...público e de uma sociedade do final do século XX. Tecnicamente perfeitas, as histórias transformam-se em super-produções da Rede Globo, contendo, para alegria das crianças, todos os elementos de seu fantasioso mundo, de monstros e bruxas a super-heróis, de animais falantes a cientistas e grandes nomes de todos os tempos, como Galileu, Shakespeare, Chopin ou Balzac.

Sem entrar no mérito da fidelidade das adaptações, a sucessão de histórias veiculadas pela TV caracteriza-se por alguns pontos que merecem destaque.

Em primeiro lugar, trata-se de um conjunto de personagens, os moradores do *Arraial de Tucanos* e a turma do *Sítio*, à mercê de acontecimentos fantásticos que vêm, de fora, até eles. São raros os momentos em que aparecem esses personagens fazendo realmente sua história. Talvez a única personagem geradora de fatos que podem fazer história seja o *Visconde de Sabugosa*, com o seu fantástico laboratório e suas engenhosas invenções. Assim, *Emília*, *Pedrinho*, *Narizinho*, *Dona Benta*, mais os empregados do *Sítio*, *Zé Carneiro*, *João Perfeito*, *Garnizé*, *Tia Nastácia* e *Tio Barnabé*, cumprem suas rotineiras funções até que chegue um visitante estranho ao *Arraial*, ou até que a *Cuca* ou o *Saci Pererê* resolvam atacar, em algumas de suas inesperadas aparições.

Os raros momentos de intervenção em geral não são vividos pelos personagens centrais, *Emília*, *Pedrinho*, *Narizinho* e *Dona Benta*.

Em segundo lugar, está ausente a relação pai-mãe-filhos. Assim como nas narrativas de Walt Disney, o *Sítio* não mostra, na estrutura básica das personagens permanentes, a relação familiar natural. Talvez se possa atribuir esse fato à necessidade que têm as crianças de aventurar; e a aventura realmente parece mais livre quando se sai de casa. As próprias histórias dos tradicionais contos de fadas mostram, constantemente, como o fato de sair para a vida começa com a morte ou a separação dos pais. Mas, nem que seja um instante apenas, esses pais estão presentes ou até voltam a aparecer. No caso do *Sítio*, os pais são figuras ausentes. O adulto presente é a avó, bem mais benevolente e displicente, permitindo, portanto, o risco da aventura, da qual não raro também participa. Fica, sim, um espaço vazio no que se refere à relação íntima e amorosa de pais e filhos.

Outro ponto a destacar é o da competição como fonte principal da ação. Presente de forma mais clara no grupo de crianças do *Sítio* e no grupo de comerciantes de *Tucanos*, a competição é mostrada de forma entranhada nas personagens, como geradora de movimento e ação constantes. Por vezes, a narrativa, embora quase sempre bem conduzida, chega a tomar-se enfadonha, pelo caráter competitivo que se mostra nos fatos menos importantes da vida das personagens. Cada um quer mostrar-se o melhor, em todos os momentos.

Finalmente, o quarto ponto refere-se à maravilhosa convivência do fantasioso com o real. Talvez uma das conquistas maiores do *Sítio* seja a de trazer para as crianças, via TV, a harmoniosa e emocionante mistura do *faz-de-conta* com o *que é*. No *Sítio*, um não vale mais do que o outro. O adulto, inclusive, entra

no mundo da imaginação, e todos ficam de repente crianças, quebrando-se a verdade imutável daquilo que se convencionou chamar *a vida*...

p. 127

\*\*\*

...*real* ou *a vida como ela é*, contraposto ao *mundo da fantasia*. Através do *Sítio* tem-se, nesse sentido, uma visão rica e aberta do mundo, não separando fantasia e realidade. A criança se vê convivendo com todos os seus sonhos e todos os seus medos, ao mesmo tempo que se relaciona com aquilo que parece mais perto, mais concreto, que é o cotidiano de brincar, estudar, comer, dormir e sonhar.

Para exemplificar, trazemos uma das adaptações mais bem feitas, chamada *Não Era Uma Vez*, em que os personagens aparecem fascinados pelos heróis das histórias em quadrinhos. Esse fato provoca ciúmes na *Cuca*, na bruxa da mata, que resolve assustar a todos para provar que é melhor do que qualquer um daqueles *heróis de papel*. As crianças do *Sítio*, por sua vez, também querem provar que seu herói preferido é o melhor: o *Super-Homem*, o *John das Selvas* e o *Mandarino* são chamados através de cartas, para que venham derrotar a *Cuca*. Eles chegam a acabar mostrando que, apesar de muito poderosos, nem sempre podem tudo e que em nada são superiores ao super-herói caboclo, a *Cuca*. Finalmente, *Tio Barnabé*, com um chá de ervas pesquisado por ele mesmo, é o único que consegue dominar a *Cuca*, fazendo-a dormir por um ano, provando que a solução simples, *de casa*, é que encerra o caso.

Como se vê, é a *Cuca* que centraliza a ação, e é de fora que se busca a solução, com o apelo aos super-heróis. Mas a solução é encontrada dentro do próprio *Sítio*, embora não parta dos personagens centrais. Quanto à afetividade familiar, ela está quase ausente. Por mais que seja afetiva a relação da avó com os netos e vice-versa, o fato de ninguém ter marido ou mulher, e o fato de *Pedrinho* e *Narizinho* nunca se referirem aos pais, talvez seja a causa de uma certa frieza no desenrolar da narrativa, apesar de ter muitas cenas emocionantes. O que parece compensar essa falta é o fato de os personagens centrais serem, muitas vezes, espectadores de situações amorosas familiares do mundo da fantasia que trazem para o *Sítio*. Em *Não Era Uma Vez*, a relação de *Mandarino* com a noiva, as cenas de ciúme e briga trouxeram momentos de grande dramaticidade.

Quanto à competição, essa história foi exemplar. Todo o encadeamento da narrativa foi-se dando pela briga em torno do mais poderoso, do mais forte, do mais inteligente. As crianças, cada uma querendo que seu herói fosse o verdadeiro herói. A *cuca* ela mesmo colocando-se como superior a todos. No *Arraial*, a briga de braço para ver quem era o mais forte. Jamais o grupo, sempre o indivíduo; jamais a ação comum, sempre a ação isolada. Seria, no entanto, a paciente pesquisa de chá de ervas do *Tio Barnabé* o símbolo da ação de um grupo, de base popular e nacional? A questão não é discutir as intenções de Monteiro Lobato ou do roteirista, mas sim levantar o conjunto de dados que se mostram através da narrativa, e especular sobre o que querem dizer ao público.

Finalmente, a fusão do imaginário com o real se dá de forma esplêndida nesta história, permitindo que, através da TV, os espectadores-mirins conversem com o *Super-Homem*, riem com o *John das Selvas* e acompanhem o *Mandarino* à gruta da *Cuca*. O roteiro, a produção e a direção do programa...

p. 128

\*\*\*

...conseguiram, sem moralismo ou maniqueísmo, o milagre de desmascarar os super-heróis, sem no entanto desmoralizá-los. Eles permaneceram o que são, heróis das revistas em quadrinhos, que habitam o mundo imaginário da criança. E conseguiram valorizar um outro tipo de herói, o herói sempre anônimo, o tipo popular e simples do Brasil, sintetizado no *Tio Barnabé*.

p. 129

\*\*\*

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- 1- ABREU, Ângela. Dr. Plínio Miranda: O público mudou o destino deste homem. *O Globo*. Revista da Tevê, Rio de Janeiro, 28 jun. 1981.
- 2- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 1980.
- 3- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- 4- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular*. Leituras de operárias. Petrópolis: Vozes, 1973. (Col. Meios de Comunicação Social, 6, Série Pesquisa 1).
- 5- BOURDIEU, Pierre et PASSERON, Jean-Claude. *A reprodução*. Elementos para uma teoria do sistema de ensino. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975 (Série Educação em Questão).
- 6- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo,: Perspectiva, 1974. (Coleção Estudos).
- 7- CASTRO, Anna Maria et DIAS, Edmundo Fernandes. *Introdução ao pensamento sociológico* (Durkheim, Weber, Marx, Parsons). Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- 8- CAZENEUVE, Jean. *L'homme téléspectateur*. Paris: Denöel-Gonthier, 1974.
- 9- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- 10- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.
- 11- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofia*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975. 2 vol.
- 12- *Folha de S. Paulo*. Folhetim. São Paulo, nº 148, 18 nov. 1979.
- 13- GRAMSCI, Antonio. *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Lautaro, 1958.
- 14- GRAMSCI, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Lautaro, 1960.
- 15- IANNI, Octavio. *Imperialismo e Cultura*. Petrópolis: Vozes, 1976. (Sociologia Brasileira, v. 5).
- 16- KOLAKOWSKI, Leszek. *La presencia del mito*. Buenos Aires: Amorrortu, 1975.
- 17- LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- 18- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970, Vol. 1.
- 19- MARX, Karl. *Contribuição para a crítica da economia política*. Lisboa: Estampa, 1973. (Coleção Teoria, 8).

p. 130

\*\*\*

- 20- MOLES, Abraham A. et alii. *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*. Petrópolis:

Voices. 1978 p. (Coleção Novas Perspectivas em Comunicação, 6).

21- MONTAGU, Ashley. *Introdução à antropologia*. São Paulo: Cultrix, 1972.

22- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século vinte*. O espírito do tempo. Rio de Janeiro: Forense. (Coleção Culturas em Debate).

23- MUMFORD, Lewis. *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza, 1971.

24- SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco*. Introdução à cultura de massa brasileira. Petrópolis:

Voices, 1971. (Coleção Voices do Mundo Moderno, 4).

25- SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala*. Função e linguagem da televisão no Brasil. Petrópolis:

Voices, 1977. (Voices do Mundo Moderno, 16).

26- TÁVOLA, Artur da. *Existe a videoteratura*. Rio de Janeiro: PLG Comunicação, 1980. (mimeo.).

27- UNESCO. *L'influence de la télévision sur les enfants et les adolescents*. s.l, s.d, n° 43 (mimeo.).

28- VERÓN, Eliseo et alii. *Lenguaje y comunicación social*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1969.

29- WINN, Marie. *The plug-in drug: TV, children and the family*. New York: Viking, 1977.

**p. 131**

\*\*\*