>PERFORMANCES SOCIOCULTURAIS E AS TELENÓVELAS

ANNE ARAUJO VILELA

>Universidade Federal de Goiás

<http://orcid.org/0000-0002-5436-8703>

Resumo>

Este trabalho apresenta, por meio de revisão bibliográfica, avaliações críticas sistematizadas dos constituintes que fazem a telenovela brasileira uma *performance* cultural, por meio de elementos associados, principalmente, ao seu contexto social, histórico e cultural. A *performance* acontece como ação, interação e inter-relação. Portanto, tendo em vista que as performances culturais não são apenas linguagem formal, pois tudo pode ser convertido em códigos e em outros tipos de comunicação, analisa-se aqui a telenovela sob este prisma.

Palavras-chave:

Teleficção; Cultura histórica; Sociocultura brasileira; *Performances* Culturais.

ANNE ARAUJO VILELA

>anne.araujo.vilela@gmail.com

Produtora Cultural no Instituto Federal de Educação,
Ciência e Tecnologia de Goiás. Mestranda em Perfor-
mances Culturais pela Universidade Federal de Goiás.
Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Es-
tadual de Goiás.

1 TELEVISÃO COMO MEIO SOCIOCULTURAL E HISTÓRICO

Existem diferentes linguagens que refletem a diversidade da experiência social, entre as quais se encontram os meios audiovisuais, como o cinema e a TV, a qual aqui será tratada especificamente pela telenovela, gênero não muito estudado por esta perspectiva. Para Singer (1959), a análise das culturas tradicionais concentra as relações entre as estruturas sociais e as estruturas culturais. Nesse sentido, uma *performance* cultural deve ser realizada por alguém, em um lugar, com um público específico, mas é preciso também esclarecer a afirmação de Schechner (2011) acerca do comportamento de *performance* não pertencer ao *performer*, como, analogamente, o ritual não pertence ao “mestre” que reproduz ou detém a sapiência de determinado ato. A telenovela, assim como todo objeto cultural, é uma *performance*. A transformação da sociedade, do tema e da linguagem possibilita pensar que as práticas do cotidiano são deslocadas na elaboração de *performances* culturais e que, naturalmente, se atua ou se faz *performances* cotidianamente de acordo com o contexto social. Observe-se a importância do contexto quando se estuda TV:

Tais fatos, ora de natureza política, social ou econômica, acreditamos, servem como critérios claros (apesar de diferentes) e determinantes para as demarcações temporais da periodização adotada. Tendo em vista que as demarcações levam em conta o contexto no qual a televisão está inserida, procuramos identificar, em cada momento histórico, o fator de maior relevância (político, econômico ou técnico etc.) que servisse, dentro do senso comum, para estabelecer de maneira mais ampla cada uma das fases. [...] Da mesma forma que a política socioeconômica brasileira se desenvolveu dentro de uma mesma matriz, mas sempre oscilando de acordo com as tendências mundiais e ideológicas vigentes, o desenvolvimento da nossa televisão também sofreu a influência direta e indireta das mudanças do contexto (MATTOS, 2010, p. 15).

Stam (1992) reforça a relevância do estudo de Bakhtin sobre a arte e a cultura, pois, para este último, a arte utiliza simultaneamente os discursos externos e os internos, onde sempre há um jogo entre estes dois meios, não havendo assim significado externo à comunicação social geral. Ainda de acordo com Stam (1992), para Bakhtin não há como separar completamente a linguagem prática, que pode, por exemplo, ser muito criativa, a critério da linguagem poética. O choque entre linguagem poética e linguagem prática se igualaria à relação entre literatura e realidade, extrínseco e intrínseco, em que essas relações são de troca e não de choque, visto que cada enunciado concreto consiste em um ato social. Sob este ponto de vista, a ação humana é sempre de natureza sociocultural, seja intencionalmente ou não, e, portanto, sempre possui significação.

Segundo Stam (2008), a arte alimenta-se da tensão entre a magia e o realismo, a reflexividade e o ilusionismo, e, por isso, qualquer representação artística pode passar por realista ou admitir ser uma representação. Isso ocorre em casos em que há uma relação entre *performance*, poder e arte. Sabendo que mesmo uma narrativa histórica não é a própria história, mas uma composição da dimensão histórica, uma telenovela pode, por exemplo, ajudar o público a compreender o mundo, a história e outros aspectos sociais. Em conformidade com Cannito (2013), um bom filme, bem realizado, poderia conquistar um público vasto, pois a classe C consome muita televisão, já que esta sempre propõe um diálogo com essa classe. Dessa maneira, diferentemente do cinema, a TV acaba por arriscar mais novas estéticas e novas visões de mundo. O referido autor considera o cinema brasileiro elitista, pois muitos filmes de sucesso restringem sua exibição somente aos festivais de cinema, inclusive os filmes nacionais com sucesso de público que não se preocupam em incluir o subúrbio:

Quem é do subúrbio, quem é classe média baixa, que é classe C ou foi classe C na infância, não tem curiosidade por favela ou periferia, mesmo porque quem é classe C já viu muita periferia em sua vida e, em muitos casos, lutou para sair dela. Quem tem real interesse pelo exotismo do pobre é a elite. Por isto, a elite cultural e econômica que consegue fazer cinema no Brasil (e eu me incluo nela) escolheu a periferia e a favela como seu fetiche. E esqueceu o subúrbio. Mas é no subúrbio que vive a maior parte da população brasileira. É uma vasta realidade pouco explorada. [...] Nesse ponto a TV está mais avançada que o cinema. Muitas novelas se preocupam em incluir a zona norte do Rio, ou personagens da Mooca (CANNITO, 2013, p. 45).

A TV está mais perto dos seus espectadores do que o cinema. Como abordado por Berger (1979), a TV é multidimensional quanto à forma, multissensorial quanto à recepção e, apesar de muito chegada à linguagem cinematográfica, convida-nos a entrar em casa para assisti-la, enquanto o cinema obriga a pessoa a sair de casa. Para esse autor, quando se liga a TV ao chegar em casa, produz-se um processo de interiorização e exteriorização ao mesmo tempo, pois a TV dilata o campo. Presume-se que a grande diferença entre cinema e TV reside

no público, em sua audiência. A televisão possui uma acessibilidade maior, cujos espectadores não são tão seletos como os do cinema. Convém lembrar que, para as atividades performáticas, a audiência ou o público é fundamental, e aqui se pode comparar a diferenciação estabelecida por Zumthor (2007) entre *performance* e leitura, em que a primeira é de recepção coletiva enquanto a segunda possui um caráter mais silencioso e individual, da mesma maneira como a recepção da televisão *versus* a recepção do cinema: uma telenovela tem a recepção coletiva mais efetiva do que um filme visto no cinema. No cinema, fica-se calado, no escuro, a intenção é que se estabeleça uma relação individual no momento da exibição, embora seja possível discutir com outras pessoas ao final do filme, assim como quando se lê um livro e conversa-se sobre este. A *performance* pode estar vinculada à oralidade, ao gesto ou à ação, elemento fundamental desta. A recepção desta oralidade acontece pela audição. Na oralidade há memória, reiteração e recriação, assim, mantém-se conservada uma característica também da *performance*. Para Schechner (2013), a *performance* pode ser um comportamento restaurado que, através da reiteração, guarda a sua memória:

Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. [...] Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, que se referem a algo ou alguém de ajustar e atuar os papéis da vida em relação às circunstâncias sociais e pessoais. [...] As atividades da vida pública – algumas vezes calmas, outras tumultuadas; algumas vezes visíveis, outras mascaradas – são performances coletivas. [...] Cada ação, desde a mais secundária até a mais complicada, é feita de comportamentos duas vezes vivenciados¹ (SCHECHNER, 2013, p. 28-29).

De acordo com Schechner (2013), o comportamento restaurado “sou eu me comportando como se fosse outra pessoa”, e as maneiras como performam o próprio eu estão conectadas às formas como as pessoas performam as outras em dramas, danças e rituais. Para o autor, a maioria das *performances* na vida cotidiana não tem um único indivíduo. Por ser criada por um coletivo “anônimo” ou pela “tradição”, todo comportamento é restaurado e é uma recombinação de pequenas partes de comportamentos previamente experienciados, uma nova combinação de comportamentos conhecidos ou o deslocamento de um comportamento de um contexto: “Como eu disse, a vida cotidiana, a vida cerimonial e a vida artística consistem principalmente em rotinas, hábitos e rituais: a recombinação de comportamentos já ‘comportados’.” (SCHECHNER, 2013, p. 35, tradução nossa). Desse modo, entende-se que os atores também realizam suas *performances* com comportamentos restaurados quando interpretam o *status*, a reação ou a forma de ação de uma pessoa com aquela posição social, histórica e cultural. Em conformidade com Schechner (2012), o jogo também pode ser

1 Texto original em inglês.

uma das definições dadas à *performance*: “Jogar - fazendo algo que ‘não é pra valer’ - está, como ritual, no coração da performance. De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado por jogo” (SCHECHNER, 2012, p.91). Para o autor, o comportamento restaurado é um jogo, uma vez que não é totalmente real nem sério, é condicional e pode ser revisto.

Schechner (2013) diz que para um ator a reprodução entra na cena no segundo nível, pois o que ocorre entre os atores é um jogo onde eles devem se comunicar e tudo o que fazem é interpretação. Por exemplo, eles brincam, jogam que estão matando o outro, mas não estão realmente matando. Eles fazem tudo isso através do ensaio, trabalham com todos os detalhes:

No momento da apresentação pública, eles seguem uma pontuação de comportamento restaurado que ambos os atores conhecem e praticaram juntos. Isso reforça o quadro de jogo, sinalizando durante todas as performances, tanto para si como para os espectadores (SCHECHNER, 2013, p.104, tradução nossa).

Já Tompkins (2014) acredita que a ficção existe como espaço alternativo, que ressoa como mundo real apesar de se distinguir deste, e discorre sobre traçar uma conexão entre teatro, política e prática cultural. O autor mapeia a capacidade do teatro de apresentar continuamente, por intermédio da *performance*, mundos possíveis que podem intensificar a forma de arte e o relacionamento com o mundo real, pela produção cultural contextualizada sociopoliticamente.

Os telespectadores, por sua vez, também podem ter comportamentos restaurados agindo de formas já experienciadas e transmitidas por estes atores na TV. Como constata Pallottini (2012), a telenovela costuma ser longa e necessita de tempo para se fixar na mente do telespectador, por isso, é via de regra repetitiva e redundante. Zumthor (2007) também levanta a discussão a respeito do fato do leitor ser apenas receptor, enquanto o autor seria um agente. Na televisão, o público se identifica de alguma forma com os personagens ou com as suas ações e, portanto, há um reconhecimento. Em face disso, o espectador das telenovelas não é apenas um receptor, destinatário, pois também tem ação; da mesma maneira, não existiria texto e autores se não houvesse leitores, como não existiriam telenovelas se não houvesse telespectadores:

Entretenimento significa algo produzido para agradar um público. Mas o que pode agradar uma audiência pode não agradar a outra. Assim, não se pode especificar exatamente o que constitui entretenimento - exceto para dizer que quase todas as performances se esforçam, em algum grau ou outro, para entreter (SCHECHNER, 2013, p. 48, tradução nossa).

Para Zumthor (2007), a *performance* e a transmissão do conhecimento estão associadas, visto que a primeira altera o conhecimento em vez de só comunicar, pois comunica e marca

ao mesmo tempo, portanto, como defende Stam (2003), os meios de comunicação de massa formam uma rede de signos em ambientes múltiplos, como ambientes ideológicos e socioeconômicos:

A televisão, nesse sentido, constitui um microcosmo eletrônico que reflete e transmite, distorce e amplifica a heteroglosia ambiente. A heteroglosia da televisão é, com certeza, seriamente comprometida e truncada em alguns aspectos; muitas vozes sociais jamais são ouvidas ou são seriamente distorcidas. [...] Existem padrões de propriedade e claras tendências ideológicas, mas a dominação não é nunca completa, porque a televisão não se limita a seus proprietários e gerentes industriais, ela inclui seus participantes criativos, seus trabalhadores e a audiência, que têm capacidade de resistir, pressionar e decodificar. [...] Nessa abordagem, não encontramos um texto unitário, um produtor unitário ou um espectador unitário, mas, sim, uma heteroglosia conflituosa que incorpora o produtor, o texto, o contexto e o leitor/expectador (STAM, 2003, p. 340).

A televisão é dialogicamente multidimensional e interdisciplinar como mencionado anteriormente, assim como a *performance*, por isso, pode ser analisada como atividade performática. As telenovelas não são apenas uma montagem de cenas e sequências, como também estão conectadas a um contexto, uma visão de mundo de diversas pessoas ligadas diretamente ou não à telenovela e que trazem suas influências ideológicas, históricas e socioculturais. Forma-se uma relação entre “texto” verbal e não verbal, entre audiência (espectadores), *performer* (instituição ou sujeito) e o ambiente cultural (contexto sociocultural). Goffman (2006) define que a vida refere-se a uma junção de dramas variados, nos quais ao mesmo tempo em que se atua também se é espectador, representa-se uma *performance* para cada grupo. O autor afirma que o comportamento cotidiano pode ser comparado ao de atores, pois, constantemente, a pessoa representa para os outros, para o seu público.

Em conformidade com Dawsey (2009), a interrupção do teatro dramático apenas acontece quando há presença do passado no presente, juntamente com algo camuflado. Faz-se isto através da justaposição das imagens do presente e do passado, denominado pelo autor como “imagens dialéticas”, provocando o reconhecimento: “Esperanças e promessas soterradas sobem à superfície rachando a crosta de um presente petrificado. O que estava escondido não apenas vem à luz do dia, mas abre as fendas por onde [sic] chegam novas fontes de luminosidade” (DAWSEY, 2009, p. 367). Entende-se que há algo familiar nas telenovelas. Apesar de temas diferentes, há sempre uma imensa semelhança entre todas as novelas, pois as histórias são compiladas do cotidiano e do passado e, assim, há sempre por parte do telespectador brasileiro um reconhecimento. Dawsey (2007), em uma analogia ao espelho mágico da *performance*² de

2 Para Victor Turner (1988), os inventores das *performances* culturais podem ser indivíduos ou representantes de uma tradição coletiva, pois “mantêm o espelho na natureza”, fazem isso através dos “espelhos mágicos”. Os chamados *magic mirrors*, os espelhos mágicos, refletem a consciência e os produtos de consciências organizadas por vocabulários e regras, como em gramáticas metalinguísticas, através das quais novas *performances* sem

Turner, explica que:

A questão talvez seja essa: o espelho mágico dos rituais se partiu. Em lugar de um “espelhão” mágico, poderíamos dizer, surge uma multiplicidade de fragmentos e estilhaços de espelhos, com efeitos caleidoscópicos, produzindo uma imensa variedade de cambiantes, irrequietas e luminosas imagens. Espelhos mágicos têm suas oficinas. E viram estilhaços. Ao mesmo tempo, porém, desses mesmos estilhaços se fazem tais espelhos (DAWSEY, 2007, p. 10).

A cultura é onde a subjetividade é construída por meio de sua relação com a história. Já a ação é de natureza sociocultural e, portanto, tem um significado geral. Segundo Bronckart: “É possível distinguir entre as atividades olhando as motivações das espécies as quais elas estão ligadas” (BRONCKART, 1998, p. 73). A ação comunicativa compreende a base da ação significativa. A linguagem é como um autor do mundo, depende socialmente e se desenvolve com o tempo, ao passo que o discurso aparece na forma de diversas linguagens naturais relacionadas com a história e a sociedade. Os discursos podem ser adaptados conforme o contexto e direcionam a ação de acordo com o necessário. Nas formas de expressão cultural, o passado aparece de alguma forma, entra na sua composição. De acordo com o historiador Rüsen:

O pensamento histórico deixa transparecer, por força da memória, no *status quo* das condições e circunstâncias dadas da vida, uma imagem de sua transformação no passado, com a qual se rompe a trilha do seu ser-assim-e-não-de-outro-jeito. A pressão da facticidade das circunstâncias atuais, na medida em que trava o agir com a neutralização do superávit intencional, é captada pelo pensamento histórico e canalizada pela memória para as representações do ser-outro, no tempo, que possibilitam o agir. [...] Alteridade é a melodia do passado, tocada pela consciência histórica para as circunstâncias presentes da vida, a fim de as pôr para dançar. Elas precisam ser postas para dançar, para que seus movimentos sejam reconhecidos pelos participantes justamente como seus próprios, aqueles mesmos para além dos quais desejam ir (RÜSEN, 2007, p.143).

Portanto, a telenovela pode estar carregada de ideologia, olhando a partir de um contexto histórico e sociocultural. O passado é também parte deste processo performático, visto que já foi experienciado e se repete ao longo dos tempos. Estas representações é que permitem a ação. Para Dawsey (2009), a palavra *performance* remete ao francês *parfournir*, completar ou realizar totalmente, sendo assim, o processo criativo poderia gerar, por meio do método da experiência, uma expressão ou *performance* completa. Segundo o autor e suas constatações a partir do estudo de Turner, as imagens do passado se articulam com o presente,

precedentes podem ser geradas.

propiciando uma criação de significados: “Considerando-se a metáfora de Turner (via Dilthey) referente ao momento em que imagens do passado se articulam ao presente — ‘numa relação musical’ — o que dizer de paisagens sonoras carregadas de ruídos?” (DAWSEY, 2009, p. 352). Em suma, para Dawsey, (2009) o risco, a estranheza com que se depara é justamente o local de onde se compreende e se reconstitui o todo. O estranhamento constitui uma parte fundamental da experiência, em que o suprimido também faz parte do todo, o ruído possui relação com a audição do todo.

A literatura, as artes plásticas, as artes cênicas, a música, o cinema, a TV e todos os tipos de atividades culturais e performáticas contribuem para a invenção da identidade de determinado povo, pois nenhuma sociedade consegue recordar todo o seu passado, já que mesmo que as crenças, lendas e costumes ainda estejam vivos, existem lacunas que não conseguem ser preenchidas. Muitos governos por vezes usaram desse artifício da invenção de uma continuidade histórica. Hobsbawn (1997, p.15), por exemplo, abordou o assunto: “Naturalmente, muitas instituições políticas, movimentos ideológicos e grupos, inclusive o nacionalismo, sem antecessores tornaram necessária a invenção de uma continuidade histórica, por exemplo, mediante a criação de um passado antigo que extrapole a continuidade histórica real. Seja pela lenda [...] ou pela invenção”. Segundo Bucci (1996), a televisão no Brasil ajudou a unificá-lo no plano do imaginário e conseguiu que um país de pessoas desunidas pelas diferenças sociais no plano da “realidade” se vissem ou se imaginassem unidas no plano “fictício”.

Werstch (1999) considera a ação humana individual e socialmente mediada por instrumentos e signos. Num contexto sociocultural específico, isso ocorre devido ao fato do indivíduo muitas vezes servir como agente e ferramenta cultural, sendo que a habilidade gerada pela experiência do agente com a ferramenta é específica. Esta visão de Werstch (1999) é consoante com a de Langdon (2006), ao defender que o espaço das *performances* culturais refere-se a um campo para o entendimento dos gêneros de ação simbólica. Neste sentido, a telenovela como ação simbólica é mediada por instrumentos e signos.

A *performance* intensifica a experiência através da manipulação das formas significativas, pois padrões de expectativas entre o público e o *performer* são estabelecidos. Para Bauman e Briggs (2006), o envolvimento do público compreende um processo recíproco, pois, ao executar a *performance*, o executor convida os espectadores a se tornarem participantes se alinhando a esta. Portanto, no caso das telenovelas, o ator pode interferir em como o espectador percebe o mundo e este, por sua vez, pode intervir em como o ator faz a interpretação de um sujeito que poderia ser real. Esta situação fica clara, principalmente, tendo em vista que as telenovelas dependem da audiência, e seus roteiros, muitas vezes, recebem modificações ao longo da exibição de acordo com a aceitação do público de determinados personagens ou de suas ações dentro da “*performance* telenovelistica”.

Nas palavras de Singer (1959), uma *performance* deve conter elementos como: as formas de transmissão que não são apenas pela linguagem, as trocas sociais e culturais

e os “mestres” da cultura que manterão as *performance* vivas. Bakhtin (2011) ressalta que o enunciado consiste em uma unidade de comunicação verbal que possui conteúdo ideológico, faz referência a um sujeito, é dialógica, tem reconhecimento de si pelo outro e relação entre os interlocutores socialmente organizados. Fato idêntico ocorre nas *performances* culturais, pois há uma interação entre o *performer* e a audiência, os quais, muitas vezes, misturam-se, reconhecem-se e se transformam ou transportam, da mesma maneira que o falante pode se tornar o que responde e o que fala, havendo um fluxo no diálogo. Segundo Bakhtin (2011), o enunciado inicial se transforma em enunciado de outros, a ação responsiva é baseada na compreensão, e esta, em seguida, passa a palavra para o outro. Há, portanto, uma alternância dos falantes, dos sujeitos do discurso, o que dá origem aos enunciados concretos, que é a unidade real da alternância da comunicação discursiva. Na concepção de Pallottini (2012), é essencial que a telenovela cause interesse e agrade a audiência ou o público e, por isto, deve ser dinâmica.

Berger (1979) cunhou a expressão “tele-alimentação”, que fixa as relações humanas e sociais, pois a televisão se torna, assim como o alimento para o homem, uma espécie de suporte da vida cotidiana e da vida social:

Mais do que uma língua, mais até do que uma linguagem, a televisão torna-se, até no Terceiro Mundo (mas sabe lá se há um Terceiro Mundo para os meios de comunicação de massa?), o alimento ritual, abastecido pela máquina cujo botão basta girar (BERGER, 1979, p. 60).

Ainda para este autor, a cultura possui uma condição adjetiva, pois só pode ser tratada em termos da ação, trata-se de fenômenos dinâmicos que só podem ser conduzidos por intermédio de uma reflexão irrequieta da situação de movimento desta. Como o conceito de *performance* está ligado à ação, movimento e forma, as performances culturais juntam linguagens diferentes. A *performance* é experiencial, multidisciplinar e interdisciplinar. Portanto, não só é ação, é ação no tempo: “a estrutura e o movimento da cultura no espaço-tempo e em suas relações históricas em si para si, dialógicas e dialéticas, o ser e vir-a-ser” (CAMARGO, 2015, p. 2).

2 TELENOVELA COMO OBJETO DE PERFORMANCE E LIMINARIDADE

Para Turner (1974), toda sociedade possui sujeitos liminares e, por consequência, possui *communitas*. Estes sujeitos temporariamente fora da estrutura dão origem à *communitas*, que seria uma comunidade formada por sujeitos em uma mesma situação liminar, uma antiestrutura constituída por vínculos temporários entre pessoas em grupos sociais que compartilham esta mesma experiência liminar em determinada situação, este caso pode ser

empregado tanto em termos de personagens quanto de atores. Os personagens passam dentro da trama, na narrativa, por momentos liminares e formam *communitas* através dos núcleos de personagens das novelas, assim, todos os personagens de um mesmo núcleo estão unidos pelas mesmas experiências. Os atores também estão em um estado liminar, pois as pessoas liminares não possuem lugar, estão em um momento de transição, não possuem posição ou *status*, pois para alguns é como uma morte momentânea. Nesse viés, seria como estar em um útero sendo gestado ou em um momento de eclipse, é transição, igualdade entre os membros (uniformidade), ausência, falta de classificação, obediência, sacralidade e suspensão de direitos e obrigações. O ator está em um momento de “entrefecção”, seu próprio eu fica suspenso. Não poderíamos tratar este espaço de liminaridade como um lugar? Mesmo sendo um ambiente de transição, um limbo, ele existe e está localizado no tempo. Isto fica bem claro, uma vez que as pessoas chegam a estabelecer laços quando se encontram na mesma situação, além de se tratar de um momento em que todos experimentam semelhante parâmetro social e cultural independente de um *status*. A “entrefecção” seria quando o *performer* fica no espaço do “não eu” e “não personagem” simultaneamente: “colocar a máscara de cervo fazia do homem ‘não homem’ e ‘não cervo’, mas algum lugar entre” (SCHECHNER, 2011, p. 214). O *performer* chega à liminaridade quando a sua identidade e a do personagem não são mais facilmente identificáveis fora da caracterização, representação, imitação, transporte e transformação.

Segundo Pallottini (2012), há diferentes tipos de tempos na ficção televisiva, no entanto, para o caso das telenovelas e das minisséries, a programação é quase diária e os problemas de tempo geralmente são resolvidos em cada capítulo, pois raramente se faz a passagem de tempo de um capítulo a outro. Caso um capítulo termine em um momento de crise, a solução virá no próximo capítulo. A passagem de um dia para o outro é mais marcada em novelas e minisséries rurais. Este momento de crise de um capítulo para o outro constitui um momento liminar, mais do que a transição de tempo dentro dos capítulos, pois é a margem, um instante de indeterminação e transição que é seguido de uma reintegração ao sistema no capítulo seguinte.

Este conceito de transformação da sociedade, do tema, da linguagem faz pensar que as práticas do cotidiano são deslocadas na reelaboração de *performances* culturais. Portanto, estes temas relacionados aos gêneros do discurso e à enunciação são utilizados como intervenções nos seus contextos socioculturais. A linguagem e a sua natureza interacionista criam códigos culturais de características intrínsecas ao meio.

Cabe enfatizar que não há como separar a representação do conteúdo durante uma análise cultural, por isso é importante esclarecer o que ocorre e não fazer uma descrição fiel, até porque isso se revela impossível, pois haverá sempre interferência de quem relata mesmo inconscientemente:

A análise cultural é (ou deveria ser) uma adivinhação dos significados, uma avaliação de conjeturas, um traçar de conclusões explanatórias [...] e não a descoberta do Continente dos Significados e o mapeamento da sua paisagem incorpórea (GEERTZ, 1989, p. 14).

Geertz (1989) ainda ressalta a importância da ação social e do comportamento, pois a cultura se articula através destes e de seus usos. Assim, para se identificar um sistema de símbolos é preciso se basear na experiência e nos acontecimentos, portanto, na ação. De acordo com Turner (1985), os antropólogos buscam na maioria das vezes apenas ouvir e ver sem interferir na cultura que estudam. O autor informa que teria aprendido com Schechner a prestar atenção não apenas nas *performances* ligadas a rituais e cerimônias, bem como nas *performances* cotidianas, na colocação do próprio Schechner:

Performance é o termo inclusivo. Teatro é somente um ponto num *continuum* que vai desde as ritualizações dos animais (incluindo humanos) às *performances* na vida cotidiana - celebrações, demonstrações de emoções, cenas familiares, papéis profissionais e outros, por meio do jogo, esportes, teatro, dança, cerimônias, ritos - e as apresentações espetaculares (SCHECHNER, 2012, p.18).

Em relação à junção da antropologia e do teatro, o referido autor esclarece:

Há pontos de contato entre a antropologia e o teatro: e provavelmente há mais pontos surgindo. Estes pontos de contato são até o momento seletivos - apenas um pouco da antropologia toca um pouco do teatro (SCHECHNER, 2011, p. 213).

Cabe salientar também que Turner, em estudos referentes às *performances* culturais, percebeu que o conflito social se assemelhava ao drama e criou, assim, o drama social, o qual subdividiu em quatro níveis: ruptura, crise, ação reparadora e reintegração: “Não só as narrativas, mas também as ações corporais dramáticas expressam crises, separações e conflitos” (SCHECHNER, 2012, p. 19).

3 CONCLUSÃO

Observa-se que na *performance* cada espectador possui um enunciado. Apesar das trocas serem vivas e, portanto, nem sempre individuais, o enunciado reflete a individualidade do ator. O processo de interação dialógica demonstra-se primordial, uma vez que há uma interação coletiva em um processo de interação entre sujeitos, um entrecruzamento de vozes no discurso. As telenovelas, portanto, no âmbito geral reproduzem a individualidade e também o coletivo. Para Beeman (2002), uma *performance* bem-sucedida propicia uma representação cultural capaz de resultar em transformações na sociedade, as quais podem ser pequenas ou catastróficas. De acordo com Schechner (1988), há todo tipo de *performance*, desde as que se apresentam em teatros ou igrejas, até a ritos de passagem, esportes e exibições oficiais de poder, e isso tudo acontece em um nível microsocial como um jogo e rotinas diárias.

As *performances* culturais ampliaram a esfera de atuação além do teatro, enquadrando desse modo uma grande variedade de outros gêneros. A telenovela representa uma *performance* cultural, trata-se de um entretenimento popular que possui audiência, é dialógica, cujo enunciado reflete a individualidade do ator e os desejos de uma coletividade, faz parte da ação humana individualmente e socialmente e é mediada por instrumentos e signos. A performance cultural é composta por comportamentos previamente experienciados e rearranjados, como “comportamentos restaurados”, e seu ineditismo está ligado ao contexto, pois aquele evento nunca mais ocorrerá naquele espaço e tempo em que aconteceu. Além disso, apesar das performances serem constituídas desses “comportamentos restaurados”, criam combinações e variações diferentes umas das outras.

A telenovela como performance pode funcionar como jogo, que também é uma das definições dadas à performance segundo Schechner (2012). A telenovela é jogo porque não é real, pode ser permeada de humor e é sobretudo um “comportamento restaurado”. Para o próprio Schechner (2012), os acontecimentos são: imediatos, mediados e receptivos, e a TV é interativa, de forma que “as milhões de telas funcionam como um fórum coletivo (embora não seja um fórum livre)” (Schechner, 2012, p.194). A importância da audiência para a telenovela provavelmente se dá em função dessa interatividade da mesma. O público traz aprovação ou desaprovação, traz o sucesso ou a derrocada de uma telenovela, que está sempre contextualizada com a realidade atual ou histórica, captando características do meio sociocultural. Para Schechner (2012), a televisão produz e reproduz o drama popular, mostrando repetidamente recortes específicos altamente teatrais. Ainda em conformidade com o autor, as edições de um programa de TV não são apenas constituídas pela montagem não linear das cenas feita em estúdio, mas também através do modo como a câmera é posicionada, da interpretação dos atores, pelos rebeldes, porta-vozes do governo, comentaristas de TV, especialistas acadêmicos e, por último, pela opinião pública, que, através de sua interpretação, acrescenta as últimas camadas da tal edição: há uma polifonia.

Sabemos que a linguagem é o que nos torna humanos, o que nos distingue dos animais, pois o ser humano utiliza o material e o simbólico para se comunicar. A linguagem necessita desta função simbólica. A telenovela, por sua vez, é uma performance, uma metáfora que tenta entender o mundo através da função simbólica. A performance cultural é híbrida, possui relação com a natureza, linguagem, drama social e os simbolismos.

O cinema, a telenovela, ou seja, o audiovisual de forma geral, funcionam como meio de comunicação aberto a vários tipos de representações coletivas, ideológicas e estéticas. Na arte assim como na vida, cada agente ou sujeito internaliza os aspectos socioculturais (externo) a fim de transmitir a sua mensagem por meio de relações interpessoais, mas, mesmo assim, há uma apropriação. As informações difundidas pela televisão são acessíveis a todos sem distinção social, classe ou região, fazendo com que repertórios anteriormente acessíveis apenas através de instituições socializadoras passassem a ser também disseminados através da televisão, que pode orientar o consumo e inspirar a formação de identidades.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. Gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. Poética e performance como perspectiva crítica sobre a linguagem e a Vida Social. Trad. Vania Cardoso. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 8, n. 1,2, p. 185-229, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18230/17095>>. Acesso em: 21 set. 2017
- BEEMAN, William O. Performance Theory in an Anthropology Program. In: STUCKY, Nathan; WIMMER, Cynthia (Ed.). **Teaching performance studies**. Illinois: Illinois University Press, 2002.
- BERGER, René. **A tele-fissão alerta à televisão**. São Paulo: Edições Loyola, 1979.
- BRONCKART, Jean-Paul. Teorias da ação, da fala, da linguagem natural e do discurso. In: BRONCKART, Jean-Paul. **Estudos Socioculturais da Mente**. Porto Alegre: ArtMed, 1998.
- BUCCI, Eugênio. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Bomtempo, 1996.
- CAMARGO, Robson. **Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**. Revista Karpa, Los Angeles, v. 6, p.1-15, 2013. Disponível em: <<http://www.calstatela.edu/misc/karpa//KARPA6.1/Site%20Folder/robson1.html>>. Acesso em: 01 set. 2017.
- _____, Robson (org). **Performances da Cultura: Ensaios e Diálogos**. Goiânia: Kelps, 2015. p. 19-30.
- _____, Robson. Per-formance e Performance Arte: superar as velhas traições. In: CAMARGO, Robson. **Performances da Cultura: Ensaios e Diálogos**. Santa Catarina: Kelps, 2015.
- CANNITO, Newton. Menos periferia e mais subúrbio. In: CANNITO, Newton. **Choque de tropicalismo: cinema e TV**. São Paulo: Versos, 2013.
- DAWSEY, John C. Por uma antropologia benjaminiana - repensando paradigmas do teatro dramático. **Mana**, v.15, n. 2, 2009. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132009000200002>>. Acesso em: 01 set. 2017.
- _____, John C. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 50, n. 2, p. 527-570, 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27271>>. Acesso em: 21 set. 2017.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Culture as performance - Theatre history as cultural history**. Berlin: Actas História do Teatro e Novas Tecnologias, 2004.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GOFFMAN, E. **Representação do Eu na Vida Cotidiana**. São Paulo: Vozes, 2006.
- HOBBSAWM, E.; RANGER, T. (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- LANGDON, Esther Jean. **Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs**. Ilha Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 8, n. 1,2, p. 162-183, jan. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18229>>. Acesso em: 24 set. 2017.
- MATTOS, Sérgio Augusto Soares. **História da televisão Brasileira - Uma visão econômica, social e política**. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RÜSEN, Jörn. **História viva** - teoria da história: formas e funções do conhecimento histórico. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007, p. 135-150.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. Nova York e Londres: Routledge, 2013.

_____, Richard. Performers e espectadores: transportados e transformados. **Revista Moringa**, João Pessoa: v. 2, n. 1, p.155-185, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/9993/5473>>. Acesso em: 02 sep. 2017.

_____, Richard. Pontos de Contato entre o pensamento Antropológico e o Teatral. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 20, n. 20, p. 213-236, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/36807/39529>>. Acesso em: 11 ago. 2017.

_____, Richard. **Performance Theory**. Londres: Routledge, 1988.

_____, Richard. Ritual. **Performance e antropologia**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

SINGER, Milton. **Traditional India: Structure and Change**. Philadelphia: American Folklore Society, 1959.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

_____, Robert. Marxismo e filosofia da linguagem. In: STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.

TOMPKINS, Joanne. **Theatre's Heterotopias - Performance and the Cultural Politics of Space**. Londres: Palgrave Macmillan, 2014.

TURNER, Victor. **Between Theatre and Anthropology**. Philadelphia: UPP, 1985.

_____, Victor. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis, Vozes, 1974.

_____, Victor. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

WERTSCH, James V. La acción mediada em el espaço social. In: WERTSCH, J. V. **La mente en acción**. Buenos Aires: Aique Grupo Editor S/A, 1999.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

RECEBIDO EM 10 DE ABRIL DE 2017
APROVADO EM 29 DE NOVEMBRO DE 2017

>SOCIOCULTURAL PERFORMANCES AND BRAZILIAN SOAP OPERA

Abstract

This work presents, through a bibliographical review, systematized critical evaluations of the constituents that make the Brazilian soap opera (telenovela) a cultural performance, through elements mainly related to its social, historical and cultural context. Performance happens as action, interaction and inter-relationship. Thus, knowing that cultural performances are not just formal language, because everything can be converted into codes and other types of communication, I analyze here the soap opera (telenovela) through this prism.

Keywords: Telefiction; Historical culture; Brazilian socioculture; Cultural Performances.