



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MARIELY GRIGOLETTO TESSAROLI

LEITURA E CULTURA DE MASSA:
AS FOTONOVELAS DA REVISTA *CAPRICHIO*

Londrina
2013

MARIELY GRIGOLETTO TESSAROLI

LEITURA E CULTURA DE MASSA:
AS FOTONOVELAS DA REVISTA *CAPRICHIO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Dr. André Luiz Joasilho.

Londrina
2013

MARIELY GRIGOLETTO TESSAROLI

**LEITURA E CULTURA DE MASSA:
AS FOTONOVELAS DA REVISTA *CAPRICH*O**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Luiz Joaquinho
UEL – Londrina

Prof.^a Dr.^a Mariângela Peccioli Galli Joaquinho
UEL- Londrina

Prof.^a Dr.^a Regina Célia dos Santos Alves
UEL- Londrina

Londrina, 11 de março de 2013.

Para

Bete, Ritas, Kami e Jú, Manoelina e Sil, tia Júlia, Vi e Rê, Flá, Ci e The.

Neusa e Laércio, má e pá, que sempre apareciam para acender a luz enquanto eu esquecia do tempo lendo.

Sérgio, o titi, das loucas, loucas estórias.

AGRADECIMENTOS

À CAPES e a Comissão de Bolsas do Programa de Pós-Graduação da UEL pelo auxílio financeiro à pesquisa.

Ao professor André Luiz Joanilho, pela orientação segura, pela preservação e manutenção do arquivo de revistas – objeto desta dissertação - e pelas leituras assertivas dos meus textos.

Às professoras que concederam as entrevistas: Esther Gomes de Oliveira, Ana Cleide Cesário e Corina Maria Tedeschi e às pesquisadoras do projeto “Representações e Poder”: Márcia e Taís.

Às professoras Regina Célia dos Santos Alves, Mariângela Peccioli Joanilho e Maria Carolina de Godoy, pelas valiosas correções e sugestões.

Aos companheiros e professores do curso de Mestrado em “Estudos Literários” da UEL.

À Bete e às famílias Grigoletto e Tessaroli pelas paixões, apoio e carinho à moda italiana do centro-oeste de São Paulo.

À Arleth, Higor, pela disponibilidade física e emocional. Gabe, Arthur, Nica e Gus que dedicaram tempo para a leitura do trabalho e ajudaram a orientar as discussões da investigação.

À Estela pela diagramação, tratamento das imagens e pelo apoio incondicional.

TESSAROLI, Mariely Grigoletto. **Leitura e cultura de massa**: as fotonovelas da revista *Capricho*. 2013. 119 f. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

RESUMO

O objetivo geral desta dissertação é afirmar que a leitura e os diferentes processos que os leitores executam ao se apropriar dos códigos textuais são ações, produções em que são atribuídos sentidos diferentes daqueles estabelecidos pelos veículos de comunicação como a revista *Capricho* de fotonovelas. Para chegarmos a esta afirmação baseamo-nos nos conceitos da Estética da Recepção, importante ruptura no campo literário com a ideia de leitores e leituras ideais; na concepção de apropriação da história das mentalidades, produzida pela chamada “Escola dos Anais” e nos estudos de Michel de Certeau que considera a leitura como uma produção nas práticas cotidianas, inclusive no consumo.

Palavras-chave: Fotonovelas. Práticas de leitura. Apropriação. Consumo. Produção.

TESSAROLI, Mariely Grigoletto. **Reading and mass culture: the photonovels magazine Capricho** *Capricho*. 2013, 119 f. Dissertation (Master's Degree in Language Studies) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

ABSTRACT

This thesis aims to understand the reading and other various processes where readers appropriated textual codes as actions, productions in which they assign meanings different from those provided by the media as *Capricho* magazine photo novels. To get to this statement we rely on the concepts of *Aesthetic Reception*, significant break in the fields of literature with the idea of readers and ideal readings, on the concept of *appropriation* issue from the history of mentalities, produced by the École des Annales and the studies of Michel de Certeau, who considers reading as a daily production practice.

Key-words: Photonovels. Reading. Reading Practices. Appropriation. Production. *Capricho* magazine.

TESSAROLI, Mariely Grigoletto. **Leitura e cultura de massa**: as fotonovelas da revista *Capricho*. 2013, 119 f. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

RESUMÉE

L'objectif général de cette thèse est affirmer que la lecture et les différents processus par lesquels les lecteurs s'approprient des codes textuels sont des actions, des productions des lecteurs où sont attribuées des significations différentes de celles prévues par les médias comme des magazines *Capricho* de photo-roman. Pour arriver à cette affirmation nous nous appuyons sur les concepts de l'Esthétique de la Réception, rupture importante dans le champs de la littérature avec l'idée de lecteurs et des lectures idéaux; la conception d'appropriation de l'Histoire des Mentalités, produite par l'École des Annales et dans les études de Michel de Certeau, qui considère la lecture comme une production dans les pratiques quotidiennes, y compris la consommation.

Mots-Clés: Photo-roman. Lecture. Pratiques de lecture. Appropriation. Consommation. Production.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A LEGITIMAÇÃO DOS BENS CULTURAIS E AS INTERPRETAÇÕES DA LEITURA E DA ESCRITA	16
1.1 A AUTORIA DE FOTONOVelas NO CONTO CORAÇÕES SOLITÁRIOS, DE RUBEM FONSECA	21
1.2 TEORIAS DA CULTURA DE MASSA	27
1.3 A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO ORIGENS DA INTERPRETAÇÃO DA RECEPÇÃO DA LITERATURA	32
1.4 AS PRÁTICAS DE LEITURA	38
2 RECURSOS ESTÉTICOS DAS FOTONOVelas	47
2.1 NARRAÇÃO – A EXPRESSÃO DO SENSO COMUM	50
2.2 A FOTOGRAFIA – LEITURA DE IMAGENS E <i>PERSONAS</i>	55
3 PERSPECTIVAS CONCRETAS DOS LEITORES	64
3.1 ENTREVISTAS	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	75
ANEXOS	79

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo apresentar a recepção de fotonovelas no Brasil a partir da análise dos suportes físicos, ou seja, das revistas que veiculavam tais enredos e de entrevistas que visam analisar as relações estabelecidas em relação às práticas de leitura de fotonovelas.

As revistas *Capricho* das décadas de 1960 e 1970 são entendidas como uma classe particular de objetos impressos, revistas femininas, e a leitura, como uma operação de construção de sentidos, nos modos e modelos do ato de leitura que varia conforme o lugar, o tempo e a comunidade que se pretende analisar.

Assim, a metodologia de pesquisa incluiu a realização, transcrição e análise de entrevistas guiadas por questionários para leitores e não leitores de fotonovelas (Anexo Q, p.113-4) elaborados dentro do projeto de pesquisa “Representações e Poder”, sob orientação do professor André Joanilho. O roteiro é fundamentado pelo estudo da relação entre os impressos e os leitores, de Roger Chartier, desta maneira, as questões visam “[a]o reconhecimento de paradigmas de leitura válidos para uma comunidade de leitores, num momento e num lugar determinados.” (2002, p.131).

São apresentadas três entrevistas (Anexos R a T, p. 116-129) com as professoras Ana Cleide C. Cesário, Esther Gomes de Oliveira e Corina M. Tedesco Busnardo que conviveram, em sua juventude, com a grande circulação de fotonovelas. Além disso, possuem em comum a formação de pós-graduação (uma na área de Ciências Sociais e duas na área de Letras) e o exercício de docência e pesquisa no Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina. O perfil de entrevistas foi negociado com o orientador por diferir dos recentes trabalhos que utilizam a entrevista como fonte de informação às práticas de leituras de fotonovelas (Sampaio, 2008 e Miguel, 2009). As entrevistas trataram das condições concretas em que se dava ou não a leitura dos enredos de fotonovelas e algumas regras e convenções da época para o exercício de tal leitura: o que ela representava para pais e colegas, quais seções eram mais atrativas, se algum conteúdo era incorporado nas práticas cotidianas, quais assuntos estavam presentes nas conversas com amigos, etc. Identificando os usos divergentes e

comuns buscamos contribuir com uma história dos usos e empregos das fotonovelas.

As professoras apontam que o formato era o principal atrativo dos enredos de fotonovelas:

[...] era aquela curiosidade adolescente, eu acho que a linguagem que era diferente porque uma coisa era você ler um romance, uma literatura que você não tinha imagem, essas revistas traziam a imagem, por isso que eu digo... então, você tinha o texto que era muito simples, muito simples mesmo, se não me engano era na forma de balãozinho, como são os gibis, se não me engano se é que estou bem lembrada. Então, era muito mais diálogo; a narrativa era muito curta, parece que ela vinha em, assim, uma faixa embaixo ou em cima da foto. Então, eu acho que o que mais atraía era isso. (Prof. Ana Cleide C. Cesário, Anexo T, p.126, grifo nosso)

A estrutura das narrativas denominadas fotonovelas ficou consagrada, assim como os quadrinhos, as charges e as *graphics novels*, por utilizar uma composição em quadros de dois “dispositivos comunicativos” (EISNER, 1999, p.13): os textos inseridos em balões, que indicam a narração em terceira pessoa e os diálogos entre as personagens, e as imagens, neste caso, as séries de fotografias. As fotonovelas foram, no início, elaboradas a partir de uma seleção de fotogramas cortados na edição dos filmes a fim de produzir uma espécie de resumo dos lançamentos cinematográficos do período após a Segunda Guerra Mundial, na Itália. Estes folhetos de divulgação cativaram tanto o público que, em março de 1947, as revistas italianas *Sogno*, da editora Rizzoli, e *Bolero*, da editora Mondadori, publicaram as primeiras fotonovelas independentes dos lançamentos do cinema.

As equipes fotográficas, iluminadores e demais técnicos, assim como os atores eram, no entanto, os mesmos do cinema. Desta maneira, “as fotonovelas passaram a ser um novo mercado para esses profissionais e uma forma de otimizar o uso de instalações, cenários, figurinos e locações externas.” (SAMPAIO, 2008, p.21).

A partir da rápida disseminação na Itália, o produtor de cinema e criador de fotonovelas designado como “magnata das revistas sentimentais”, Cino Del Duca, passou a publicar as fotonovelas também na França, que se tornou o segundo principal produtor mundial neste segmento, em Luxemburgo e na Bélgica. A expansão da venda dos enredos para os países da América Latina e da África,

impulsionou a criação de um local de concentração dos estúdios de cinema em Milão, a “Cinecittá do fotorromance” (SAMPAIO, 2008, p.22). Na América Latina, o Brasil, a Argentina e o México foram os primeiros países a publicar as fotonovelas a partir do final da década de 1940.

Os enredos, importados da Itália, foram veiculados no Brasil por revistas como *Grande Hotel*, *Ilusão*, *Sétimo Céu* e *Capricho* a partir de 1947 até meados de 1985. Em nosso país, a tiragem quinzenal das revistas no período de 1967 a 1971, coletada segundo os dados do IVC (Instituto Verificador de Circulação), por Angeluccia Habert (1974), foi de 211.400 exemplares, no caso da Revista *Capricho*, da editora Abril, em São Paulo. Os dados de tiragem do segundo e terceiro trimestres de 1970, ainda de acordo com o IVC, mostram que juntos os principais títulos de fotonovelas ultrapassaram três milhões de exemplares. (SAMPAIO, 2008, p.18)

Tendo em conta que a editora Abril, conforme os dados de Raquel Miguel (2009), Isabel Sampaio (2008), Maria Celeste Mira (1997) e Habert (1974), assume um papel importante na história nacional de veiculação das fotonovelas, escolhemos, nesta dissertação, abordar as fotonovelas veiculadas na revista *Capricho*. As edições de maio de 1960 (Anexo C), agosto de 1962 (Anexo A), março de 1966 (Anexo D) e junho de 1973 (Anexo B) foram escolhidas aleatoriamente do acervo de revistas mantido pelo professor André Joanilho. A análise das capas dessas edições, no entanto, já mostra uma mudança nas cores, no tamanho da letra impressa para o nome da revista e no abandono do subtítulo “A revista mensal da mulher moderna” (Anexo A, Anexo C) permanecendo a designação “A maior revista feminina da América do Sul” (Anexo B, Anexo D) provavelmente decorrente de um maior investimento nas máquinas de impressão da editora, como veremos mais adiante nas informações sobre a impressão em rotogravura. Ainda podemos relatar a modernização da impressão de cores nos anúncios, antes limitada a uma cor por página (Anexos E, p.92 e 6, p.93) e a posterior impressão de várias cores em uma mesma página (Anexo H, p.95).

A revista *Capricho* foi criada em 1952 pela Editora Abril, fundada em São Paulo por Victor Civita apenas dois anos antes. Seu conteúdo principal no início eram as fotonovelas italianas, ainda no formato de “aguadas”, desenhadas com ilustrações em tinta nanquim misturada com água. *Capricho*, no entanto, trazia os enredos completos em uma mesma edição concorrendo diretamente com as

fotonovelas seriadas veiculadas pela maior revista de fotonovelas em nosso país naquela época, *Grande Hotel*, da editora Vecchi, em circulação desde 1947.

Além das fotonovelas, que apareceram nesta revista até o ano de 1982, *Capricho* era composta por contos, variedades especialmente relacionadas às celebridades e reportagens diversas sobre moda, comportamento e beleza que contemplavam técnicas para cuidar da casa e da família e para a conquista do amor. *Capricho* é a segunda revista bem sucedida mais antiga da editora Abril e um veículo muito importante na história das fotonovelas no Brasil:

A força comunicativa do mundo encantado de Disney começou a se espalhar pelos continentes através do cinema. Igualmente provém do cinema o segundo produto que a Abril explorou com sucesso no Brasil: a fotonovela. [...] até o final dos anos 50, precisamente em 1959 quando é lançada a revista *Manequim*, a Abril investe unicamente nestes dois mercados. Exatamente os dois produtos que já tinham alguma tradição no Brasil. No caso dos quadrinhos, outras editoras já os publicavam desde os anos 30, enquanto que a fotonovela constituirá uma tradição que a própria Abril ajudará a consolidar. (MIRA, 1997 p.44, grifo da autora)

De acordo com Raquel Miguel (2009), *Capricho* foi a revista mais citada pelas entrevistadas no trabalho de Ecléa Bosi (1970) sobre a leitura de mulheres operárias na década de 70, sendo, portanto, apresentada como a publicação de mais destaque entre estas leitoras, além disso, a maioria dos dados apresentados por Angeluccia Habert, (1974) na primeira pesquisa sobre o gênero fotonovelas refere-se à revista *Capricho*, que está há 60 anos em circulação em nosso país. As revistas das décadas de 50 e 60 foram objeto de pesquisa da tese de doutorado de Raquel Miguel, em 2009, que pontua que a publicação incorporou em seu formato diversas alterações até chegar ao atual, que pode ser definido como uma versão para o público adolescente:

O lançamento da *Capricho* contou com uma grande campanha publicitária, com investimento em *jingles* e *slogans* no rádio, jornais e em outras revistas. De uma maneira mais ostensiva, a campanha publicitária lançou mão ainda de enviar, a um certo número de pessoas selecionadas na lista de endereços, uma revista e uma carta, que continha o seguinte texto: "(...) Rica leitura para o lar, presente magnífico para a mãe, para a esposa e para a filha. (...) É que *Capricho* é a revista ideal para a mulher. Primorosamente impressa apresenta em cada número uma fotonovela completa, contos românticos, conselhos de beleza e modas, além de uma

enorme variedade e temas de grande interesse feminino.” (HABERT, 1974, p.34 apud MIGUEL, 2009, p.100)

O recurso técnico da impressão de fotonovelas anunciado na edição de *Capricho*¹ de agosto de 1962 permanece o mesmo nas revistas de grande circulação atuais da editora Abril. A impressão em baixo relevo ou rotogravura, assim chamada “porque a imagem na matriz é um baixo relevo em relação ao cilindro” é majoritariamente utilizada na impressão de imagens.

O baixo relevo foi desenvolvido durante a renascença italiana, com gravuras e entalhes feitos à mão em placas de cobre. A impressora de rotogravura moderna resultou da invenção da fotografia e da adoção de cilindros de impressão rotativa.² De acordo com Will Eisner, (1999, p.150) foi o recurso de impressão em *off-set*, ao contrário dos formatos que utilizam fotografias, que permitiu que as histórias em quadrinhos incorporassem traços mais finos, inviáveis nas primeiras reproduções de impressão tipográfica e a rotogravura não representou grande transformação para a arte dos quadrinhos na indústria editorial americana.

No Brasil, o jornal *O Cruzeiro* foi o pioneiro na utilização da rotogravura e, atualmente, o Grupo Abril é o único da América Latina a utilizar este recurso no mercado editorial. A gráfica do Grupo Abril anuncia em sua página na internet uma produção de 568 milhões de exemplares impressos por ano³.

O processo de criação, publicação e circulação das primeiras fotonovelas é designado como subprodução do cinema devido à íntima relação com os recursos humanos, materiais e financeiros das produções cinematográficas. Posteriormente, a peculiaridade de serem veiculadas em revistas femininas populares passa a relacionar as fotonovelas ao estereótipo de “prima pobre dos subgêneros literários” (JOANILHO; JOANILHO, 2008, p.531), e neste estereótipo identifica-se, entre produtores e consumidores de bens literários, uma derrisão da revista feminina em oposição à revista especializada como suporte de enredos literários. Assim, as fotonovelas, como o romance sentimental, são representadas tanto pela crítica quanto pelos autores literários como um objeto de alienação da consciência crítica, tal qual a leitura de romances sentimentais aliena a consciência da personagem Emma Bovary, de Gustave Flaubert (2011).

1 Anúncio na revista *Capricho*- Ano XI, nº 126, ago 1962, da técnica de rotogravura, Anexo O, p.102.

2 Informação disponível no site: http://www.rotogravura.com/origem_da_rotogravura.html, contato para o livro SCARPETTA, Eudes. Manual de rotogravura. Editora Scortecci. s/d.

3 Informação consultada em :http://grafica.abril.com.br/abril_grafica.php, em 02/02/2012.

Na verdade, não sei te dizer exatamente como [os homens viam a revista]... mas, pelo que me parece, eles achavam que aquilo era “bobaginha” e que só mulher que lia aquilo ali. E que era só coisinha boba, tudo coisinha de mulher mesmo. Não davam importância nenhuma...até ridicularizavam. Vamos dizer... eu diria hoje, hm... que eles chamariam isso de literatura barata. (Prof. Corina M T Busnardo, Anexo S, p.122)

As revistas, assim como os enredos de fotonovelas enfatizavam, geralmente, assuntos como o amor e o casamento, o que não quer dizer que as leitoras pensavam dessa forma, ao ser questionada sobre seu interesse pela seção de aconselhamento amoroso (no caso da *Capricho*, a coluna *O coração pergunta*, Anexo L, p.99) a entrevistada cita a influência de sua mãe feminista ainda que a sociedade só reconhecesse dois destinos para uma mulher:

Às vezes eu lia porque eu achava tão brega. Não era brega, era tonto. Tonto... Umas mulheres tontas querendo conselho e a outra dava conselho mais tonto ainda. Eu achava, porque minha mãe sempre foi pra frente. Naquela época ela já era feminista desde os dezoito anos, sempre falava: “Vocês não precisam se casar, vocês precisam ser felizes.” Tanto que eu e minha irmã somos solteiras. Porque ou a gente arranjava um bom casamento ou ficávamos solteiras. E ficamos solteiras... E estamos felizes. (Prof. Esther G Oliveira, Anexo R, p.117)

Havia ainda certos serviços que a revista prestava, o tratamento de assuntos variados como cuidados com a saúde - de si e da família (Anexo F, p.93) e receitas ou truques de culinária (Anexo E, p.92) que tratavam tanto de termos gastronômicos quanto alertavam para a necessidade de diferenciar cogumelos comestíveis e venenosos. Este tipo de conteúdo da revista, assim como as histórias dos enredos de fotonovelas foram relatados pelas entrevistadas como leituras que não saíram do espaço da leitura solitária, não eram assunto das conversas em turma ou até que pouco marcaram sua formação cultural:

A gente comentava, mas, era mais assim, a gente comentava “tal artista é bonito, tal artista, também, é bonita, assim... né?”. No fundo mesmo eu não me lembro do que a gente conversava a respeito da história, da profunda [ênfase] história [risos]. (Prof. Esther G Oliveira, Anexo R, p.116)

O trecho acima destaca a ênfase no uso do adjetivo profundo para designar histórias relatadas como pouco marcantes e que não puderam ser

relembrados pela professora Esther. O adjetivo, empregado com intenção de ironia, permite inferir que apesar de ter tido um contato efetivo, ter feito uma leitura das histórias, a professora não relaciona essa ação a um interesse pelos temas destes enredos. A professora Corina também não relata nenhuma lembrança específica, mas aponta que os temas variavam pouco entre os enredos, todos assumindo um caráter romântico que seria o do final feliz para os mocinhos:

a nossa geração talvez tenha sido mais romântica do que a geração atual, né?...sempre sonhando com um príncipe encantado...então você gostava de ler as fotonovelas, que tudo acabava bem... o mocinho, a mocinha... a gente gostava de ver isso sim. As fotonovelas interessavam... (Prof. Corina M T Busnardo, Anexo S, p.121)

As entrevistas, como no trabalho de Isabel Sampaio (2008), revelaram que as revistas eram lidas mesmo que não fossem compradas pois muitas vezes eram emprestadas de primas mais velhas, tias e das próprias mães. O empréstimo e a disponibilidade das revistas em ambientes comerciais como salões de beleza ou consultórios odontológicos ampliou a recepção das revistas e repercutiu no pensamento e criação literários como podemos assinalar na análise do conto *Corações Solitários*, título que faz referência ao romance *Miss Lonely Hearts*, *Senhora Corações Solitários*, do autor estadunidense Nathanael West.

A associação da ficcionalização da autoria de fotonovelas em um conto contemporâneo e da afirmação das professoras quanto ao caráter pouco marcante dos enredos tem por objetivo elucidar que a prática de leitura é uma atividade em que os textos estão sujeitos e passíveis de ganhar interpretações bastante diferentes, dependentes da apropriação dos leitores que reformulam, transformam e subvertem os sentidos pretendidos pela estrutura do texto ou pelas intenções de autores e produtores.

1 A LEGITIMAÇÃO DOS BENS CULTURAIS E AS INTERPRETAÇÕES DA LEITURA E ESCRITA

A definição de fotonovela presente no E-dicionário de Termos Literários, editado e organizado por Carlos Ceia⁴, como subgênero literário elucida uma oposição desses enredos aos textos da literatura legítima. A utilização dos termos como subgênero da literatura, subliteratura e paraliteratura demonstra a maneira eufemística de alguns críticos literários atribuírem à prática de leitura de fotonovelas uma função que pouco contribuirá com a formação cultural do leitor. Assim, entende que as fotonovelas não podem oferecer qualquer tipo de conhecimento válido e, portanto, nega que são os leitores quem atribuem significados àquilo que leem:

Considerada um subgênero da literatura, a fotonovela é uma narrativa mais ou menos longa que conjuga texto verbal e fotografia. A história é narrada numa sequência de quadradinhos (como a banda desenhada) e a cada quadradinho corresponde uma fotografia acompanhada por uma mensagem textual.

Mais tarde a fotonovela torna-se independente do cinema e caracteriza-se pelas suas intrigas sentimentais (a heroína é quase sempre uma rapariga de origem modesta que sonha com um amor cheio de obstáculos e dificuldades mas no final consegue o seu objectivo), as personagens não demonstram um grande desenvolvimento psicológico e são sempre estereotipadas (os bons são sempre bons e os maus arrependem-se no final ou sofrem as consequências), predomina o imaginário exótico, e, mais tarde o 'suspense' e o sexo, os temas variam entre problemas afectivos, sociais, a procura de sucesso numa carreira, a justiça na sociedade, a ascensão social, a marginalidade, etc.

O público da fotonovela é um público majoritariamente feminino e culturalmente pouco exigente, com pouca formação e com um baixo poder económico. As revistas de fotonovela têm como finalidade a transmissão dos princípios éticos, morais e sociais concordantes com o sistema de valores da ideologia dominante através da integração da mulher na sociedade urbana.

O trecho final da definição associa diretamente o consumo dos produtos da cultura de massa à desqualificação cultural de seus leitores, aos quais é atribuído menor juízo crítico e baixa formação cultural em relação aos leitores 'cultivados'.

4 Disponível em www.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm, 22.01.2008, s.n.p.

É neste aspecto que a presente investigação dialoga com as legitimações, exclusões e distinções entre o que é aceito como boa literatura e a má literatura, a literatura média ou ordinária, feita para a massa.

A oposição entre 'boa' e 'má' literatura é dada conforme é atribuído um valor literário que constrói uma representação social da literatura sujeita aos parâmetros das suas instituições julgadoras, comumente pensadas como avaliadoras das características intrínsecas da obra de arte. Assim, a atribuição de valor traz implicitamente a expectativa de que o autor dos romances, contos e crônicas possua as qualidades do bom artista e domine as técnicas de escrita para compor a trama usando sabiamente as palavras. E, da mesma forma, que o texto em si contenha as características que o tornem literário, relacionadas à criatividade e originalidade da intenção do autor. (JOANILHO; JOANILHO, 2008, p.530)

O conhecimento e o reconhecimento das regras da literatura envolve um longo aprendizado dessas regras implícitas, com as quais tanto produtores quanto receptores são instrumentalizados ao longo de sua formação. Uma revista especializada, por exemplo, supõe leitores especialistas. Já as obras dirigidas à massa não supõem um conhecimento e um aprendizado prévios por parte dos leitores, assim, não possuem nenhuma característica que alcance o *status* literário, ao contrário, seu valor de cultura de massa é definido com base no uso de técnicas de produção em larga escala.

Esta diferença de classificação indica que a cultura é o espaço de distinção, de classificação do gosto erudito ou do gosto popular. Neste contexto, as simbologias do campo literário são definidas pelos valores reconhecidos pela cultura superior, que dita as regras sobre o que é e o que não é uma literatura "válida". A literatura de massa é considerada heterônoma em relação à cultura legítima porque ela não tem autonomia diante da legitimidade cultural.

A leitura de fotonovelas, conforme Isabel Sampaio, (2008) nunca foi vista como uma leitura séria. A autora cita o episódio relatado por Angeluccia Habert, (1974), durante uma visita à Editora Abril para recolher dados de sua dissertação de mestrado, em que os próprios produtores da revista estranharam que as fotonovelas merecessem uma pesquisa de âmbito acadêmico. O formato revista é já indicação de uma distinção porque portar uma revista repleta de imagens e textos que propõem maneiras de agir e de se comportar não é o mesmo que portar um livro.

Os consumidores da cultura de massa figuram, portanto, como uma maioria marginal para a investigação literária pois tanto os leitores como o mercado editorial são desconsiderados na tradição de academias, escolas e editoras de manter os artefatos eruditos restritos aos limites da legitimidade cultural. Conforme Bourdieu:

O reconhecimento implícito da legitimidade cultural transparece, sobretudo, através de dois tipos de conduta aparentemente opostas: a distância respeitosa dos consumos mais legítimos (um bom testemunho nos é dado pela atitude dos visitantes das classes populares nos museus) e a negação envergonhada das práticas heterodoxas. (BOURDIEU, 2002, p.132)

Pierre Bourdieu (1987) assinala que sempre há oposição de classes nos círculos de legitimação e, portanto, as distinções podem ser visualizadas nas escolhas e na ética que rege os modos de vida:

O campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes. (BOURDIEU, 1987, p.105)

As distinções estão, portanto, nas práticas e propriedades que constituem “uma expressão sistemática das condições de existência” designadas também como estilos de vida por Pierre Bourdieu (1983, p.82). Ao propor que estes aspectos sejam incluídos na análise sociológica da literatura o autor relaciona os estilos de vida às propriedades, que são os bens de que os indivíduos ou grupos se cercam: livros, quadros, casas, móveis, roupas... e às práticas: atividades culturais, jogos, esportes..., que são as maneiras de exercer distinção.

O movimento de justaposição das práticas e propriedades proposto por Bourdieu, (1983), revela uma relação de dependência das condições sociais e econômicas para a disposição estética. Assim a abordagem sociológica da literatura analisa quem lê o quê, em que momento, sob quais condições e com quais resultados, ou seja, considera que para exercer uma atividade criativa é preciso despendar dinheiro e tempo aprendendo a escrever um livro, tocar um instrumento, pintar um quadro, fotografar, etc que rompe as proteções ou hierarquizações das

práticas “legítimas”, i.é: deixa transparecer as hierarquias econômicas e sociais que elas exprimem porque:

O gosto, propensão e aptidão à apropriação (material e/ou simbólica) de uma determinada categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras, é a fórmula generativa que está no princípio do estilo de vida. O estilo de vida é um conjunto unitário de preferências distintas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos, mobília, vestimentas, linguagem ou *hélix* corporal, a mesma intenção expressiva, princípio da *unidade de estilo* que se entrega diretamente à intuição e que a análise destrói ao recortá-lo em universos separados (BOURDIEU, In: ORTIZ (Org.), 1983, p.83-4).

Para estabelecer as relações de interdependência entre os fatores sociais e econômicos e as práticas e propriedades, Bourdieu utiliza conceitos como: campo, *habitus*, capital cultural, capital simbólico, capital social e reprodução cultural relacionando, assim, a produção de bens culturais às noções de bens e mercado, investimento e produção.

Os campos sociais definem os grupos e os agentes em posições relativas à produção erudita e à popular, envolvidos na disputa no próprio grupo e entre grupos. As competências, maneiras de pensar, agir e perceber incorporadas pelos agentes são abordadas no conceito de *habitus* – a postura diante dos bens simbólicos e *hexis*, “[...] o *habitus*, como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um haver, um capital [...] a *hexis* indica a disposição incorporada, quase postural”. (BOURDIEU, 2002, p. 61)

O *habitus* e a *hexis* referem-se, portanto, às posturas diante do pertencimento ao grupo, que são um exercício de poder, de dominação simbólica e econômica dos códigos. A análise dos *habitus* no campo literário não pretende separar os indivíduos e grupos por seus rendimentos, mas compreender que o “*gosto modesto* ou *gosto de luxo*” (BOURDIEU, 1983, p.82) comandam essas práticas.

Luiz Costa Lima (2011) aborda a heteronomia da cultura de massa apontando que as camadas de heterogeneidade supostas nos objetos da cultura de massa estão dadas a partir de regras externas e alheias às lógicas internas do campo literário da cultura superior, por exemplo, a utilização de expressões como “o livro mais vendido” ou “mais de cinco mil cópias vendidas” não denota um valor

literário às obras mas, atribui valor aos livros da cultura de massa designados como *best sellers*:

[...] a cultura de massa supõe camadas e camadas de heterogeneidade. Heterogeneidade interna de seus produtos – quer considerando os formulados e/ou transmitidos por um mesmo veículo, quer considerando os que, tratando de um mesmo tema ou evento, se diferenciam ao serem “tocados” pela distinta materialidade da linguagem de veículos diversos (um crime abordado em página policial de jornal, num curta-metragem ou numa história em quadrinhos adquire tonalidades diferenciadas de “realismo”). Heterogeneidade externa, mais bem dita, por comparação com seu polo de correlação, resultante da análise de sua temática/formulação/linguagem em face da temática/formulação/linguagem dos produtos da “cultura superior”, tomados quer de veículo a veículo correspondente –quando tal correspondência seja possível – por exemplo, revista de atualidade e revista especializada, jornal e livro, quer de bloco em bloco. (LIMA, 2011, p.68-9, grifos do autor)

Assim é que entendemos que o campo da cultura de massa é aquele que não tem autonomia, ou capacidade de ditar suas próprias regras, sempre dependente das fórmulas ditadas pelos *experts*. Conforme apontam Mariângela e André Joanilho, (2008): “A fotonovela é a contraprova da obra de arte. Definida pelo negativo, ela nos aponta qual literatura não deve ser consumida, quer dizer, ela própria. Uma verdadeira anti-arte.” (JOANILHO; JOANILHO, 2008, p. 533). As publicações, portanto, estão encerradas em um paradoxo: foram amplamente consumidas apesar das críticas indicarem que elas não deveriam ser lidas.

As fotonovelas são associadas a um tipo de entretenimento que pode ser facilmente interrompido, como as novelas transmitidas pelo rádio ou televisão, que pode ser associado com a execução dos afazeres domésticos, como aponta a professora Ana Cleide Cesário:

Eu acho que havia um público, assim, em disponibilidade de leitores, eu acredito que entrava mais no universo feminino, evidente, porque você não tinha televisão na época. Eu me lembro da minha avó fazendo crochê ouvindo novelas pelo rádio, nessa época a gente frequentava muito cinema, eu tinha preferência por cinema. (Prof. Ana Cleide C. Cesário, Anexo T, p.124)

A combinação de textos e imagens, ou melhor, de fotogramas cortados no processo de edição dos filmes italianos e franceses, nas décadas de 50

e 60 e, posteriormente, quando a produção de fotonovelas tornou-se independente do cinema, das séries de fotografias, adapta textos diversos ao formato de fotonovela. A leitura das imagens auxilia a interpretar o texto e pode, inclusive, substituí-la. Desta forma, os textos das fotonovelas, mesmo quando trazem títulos da literatura canônica como “Anna Karenina”, “O primo Basílio”, “Tristão e Isolda”, não reproduzem a legitimidade destes títulos porque os textos são modificados a fim de ajustar-se à sequência imagética.

Os enredos melodramáticos, conforme aponta Edgar Morin (1997), elegem temas presentes nos folhetins do século XIX como o desencontro de amantes causado por cartas extraviadas ou a troca de crianças, tais temas também eram preferidos para as primeiras produções cinematográficas ao invés das tramas psicológicas dos romances burgueses.

Podemos ainda acrescentar que a narração das fotonovelas se assemelha à vida dos santos pois as personagens transmitem os modelos de virtude, os *exempla*. A narração assemelha as fotonovelas a uma adaptação laica da hagiografia porque a trajetória do herói será abalada, unicamente, pelo amor, o sentimento superior e objeto final de todas as histórias. E o amor é sempre o fator decisivo na resolução da trama que é encaminhada para a superação dos desentendimentos, das falsas acusações e tentações. Neste contexto, conforme André e Mariângela Joaquinho (2008, p. 545), “A morte, prisão ou loucura do oponente malvado liberta o herói de suas dúvidas e o insere no paraíso secular do final feliz”.

1.1 A AUTORIA DE FOTONOVELAS NO CONTO CORAÇÕES SOLITÁRIOS, DE RUBEM FONSECA

A escolha por explorar o conto *Corações Solitários*⁵, escrito por Rubem Fonseca e publicado em 1975, na obra *Feliz Ano Novo*, contemporâneo, portanto, às revistas analisadas, tem por objetivo apontar a representação das distinções entre a cultura superior e a cultura de massa no discurso literário de Rubem Fonseca. Conforme Roger Chartier, (2002): “o lugar da produção literária é o quadro onde se inscrevem as normas, os valores e a linguagem, com os quais um

5 Anexo P, p.103.

grupo social, legitimado pelo estatuto intelectual, faz uma representação de si e da sociedade.”(CHARTIER, p.13).

O narrador-personagem é um recém-contratado redator de cartas de aconselhamento das leitoras e de enredos de fotonovelas para o jornal *Mulher*. A narração em primeira pessoa e os diálogos com as demais personagens, profissionais do jornal, é mesclada com as cartas das leitoras e os roteiros que ele elabora para as fotonovelas.

Na entrevista de emprego o narrador já aponta seu desinteresse por publicações femininas tornando possível reconhecer uma distinção, na narrativa, entre a literatura erudita e a literatura de massa: “Você já leu *Mulher?*, Peçanha perguntou. Admiti que não. Gosto mais de ler livros.” (FONSECA, 1999, p.372, grifo nosso)⁶

O narrador, um repórter policial desempregado, será contratado pelo editor do jornal *Mulher* para atuar como consultor da coluna de cartas e como autor das ficções de fotonovelas e conduzido, conforme os diferentes papéis que ocupa no jornal *Mulher*, a adotar novas perspectivas quanto à criação e a autoria, pois, ao mesmo tempo em que ele afirma sua apropriação das obras literárias eruditas – os dramas clássicos desde a tragédia até os autores do século XX - está sujeito ao trabalho limitado pelo tempo e pelos assuntos que o editor impõe como interesses do público-alvo do jornal.

Além disso, a relação revista feminina- assunto de mulher é trazida à tona durante sua contratação, uma negociação típica entre homens - envolvendo charutos ordinários – cujo assunto é a escolha de um pseudônimo feminino, já que a regra do jornal é que todas as seções sejam de autoria feminina: “Aqui elas se sentem donas do seu nariz, confiam na gente como se fôssemos todas comadres” (FONSECA, p. 373).

Desta maneira, um homem habituado a trabalhar com a linguagem objetiva de notícias policiais e que, além disso, é um leitor da tragédia grega, de Shakespeare, de Ibsen e de Tchekhov, deve adotar um pseudônimo feminino para atuar em um jornal típico da cultura de massa, voltado ao público feminino. “Formato tabloide, manchetes em azul, algumas fotos fora de foco. Fotonovela; horóscopo entrevista com artistas da televisão, corte e costura” (FONSECA, p. 373).

⁶ Doravante a obra *Feliz Ano Novo* edição do ano de 1999 da Companhia das Letras será referido apenas pelo nome do autor e número da página citada.

De cada situação emergem aspectos da realidade econômica e social: o impasse com o editor por causa da escolha do pseudônimo masculino, Nathanael Lessa, só será resolvido porque o narrador tem vínculo familiar com um funcionário do banco credor do jornal. Ao iniciar a produção da seção de cartas *De mulher pra mulher*, ele descobre que a produção nunca recebeu tais missivas, cabe a ele concebê-las e adaptar sua escritura para a linguagem que seria própria dessas mulheres/leitoras-alvo. As cartas são submetidas à aprovação do editor, que é a personagem que representa o *expert* no segmento feminino de publicações:

Que tal a carta da ceguinha?, perguntei.

Peçanha pegou a carta da ceguinha e a minha resposta e leu em voz alta: Querido Nathanael. Eu não posso ler o que você escreve. Minha avozinha adorada lê para mim. Mas não pense que eu sou analfabeta. Eu sou é ceguinha. Minha querida avozinha está escrevendo a carta para mim, mas as palavras são minhas. Quero enviar uma palavra de conforto aos seus leitores, para que eles, que sofrem tanto com pequenas desgraças, se mirem no meu espelho. Sou cega mas sou feliz, estou em paz, com Deus e com os meus semelhantes. Felicidades para todos. Viva o Brasil e o seu Povo. Ceguinha Feliz, Estrada do Unicórnio, Nova Iguaçu. P.S. Esqueci de dizer que também sou paralítica.

Peçanha acendeu um charuto. Comovente, mas Estrada do Unicórnio soa falso. Acho melhor você colocar Estrada do Catavento, ou coisa assim. Vejamos agora sua resposta. Ceguinha Feliz, parabéns por sua força moral, por sua fé inquebrantável na felicidade, no bem, no povo e no Brasil. As almas daqueles que se desesperam na adversidade deviam se nutrir do seu edificante exemplo, um fecho de luz nas noites de tormenta.

Peçanha me devolveu os papéis. Você tem futuro na literatura. Isto aqui é uma grande escola. Aprenda, aprenda, seja dedicado, não esmoreça, sue a camisa. (FONSECA, p.379-80)

O horizonte de expectativas do público também é explorado durante a visita do consultor de *marketing*, Dr. Pontecorvo, um profissional que realiza pesquisas estatísticas semelhantes aos indicativos de intenção de votos eleitorais e de audiência televisiva e revela que o jornal *Mulher*, ao contrário do que se pensava, é consumido por homens da classe B.

Angeluccia Habert, (1974), afirma em sua pesquisa que as editoras não se interessam em ver o público no contexto das lutas de classes e adotam posturas semelhantes às agências de pesquisa de mercado elegendo um “conceito de público operacional, no sentido de observar uma possibilidade de compra.” (HABERT apud SAMPAIO, 2008, p.77).

A ficcionalização da autoria de cartas de leitoras ironiza a pressão do editor para que todos os textos transmitam os valores como a felicidade e o bem-estar enquanto é narrado a insatisfação e o mal-estar dos funcionários em relação ao trabalho no jornal *Mulher*:

Minha mesa ficava perto da mesa de Sandra Marina, que assinava o horóscopo. Sandra era também conhecida como Marlene Kátia, ao fazer entrevistas. Era um rapaz pálido, de longos e ralos bigodes, também conhecido como João Albergaria Duval. Saíra havia pouco tempo da escola de comunicação e vivia se lamentando, por que não estudei odontologia, por quê?

Perguntei a ele se alguém trazia as cartas dos leitores na minha mesa. Ele me disse para falar com Jacqueline, na expedição. Jacqueline era um crioulo grande de dentes muito brancos.

Pega mal eu ser o único aqui dentro que não tem nome de mulher, vão pensar que eu sou bicha. As cartas? Não tem carta nenhuma. Você acha que mulher da classe C escreve cartas? A Elisa inventava todas. (FONSECA, p. 374, grifo nosso).

No conto, os enredos das fotonovelas são criados a partir de uma mistura de elementos dos textos canônicos, em que o autor “tempera” os enredos: “Uma pitada de Romeu e Julieta, uma colherzinha de Édipo Rei, eu disse modestamente.” (FONSECA, p.377) O narrador tem necessidade de demonstrar seu conhecimento erudito:

Qual o tempero aqui? perguntou Mônica Tutsi.

Eurípides, pecado e morte. Vou te contar uma coisa: eu conheço a alma humana e não preciso de nenhum grego velho para me inspirar. Para um homem da minha inteligência e sensibilidade basta olhar em volta. Olhe bem para os meus olhos. Você já viu pessoa mais alerta, mais acordada?

Mônica Tutsi olhou bem para os meus olhos e disse

Acho que você está é maluco.

Continuei:

Cito os clássicos apenas para mostrar o meu conhecimento. Como fui repórter de polícia, se não fizer isso os cretinos não me respeitam. Li milhares de livros. Quantos livros você acha que Peçanha já leu? (FONSECA, p. 380, grifo nosso)

As tramas de fotonovelas sofrem intervenção, ainda, dos diálogos do narrador com Mônica Tutsi, o fotógrafo, que na realidade se chama Aguinaldo. Mônica Tutsi negocia as condições práticas de produção dos enredos e expõe uma realidade muito mais condizente com o cotidiano brasileiro, que é bastante contrastante com os atores que foram retratados pelas revistas femininas, a

produção do jornal *Mulher* só conta com atores mulatos ou negros. Tais intervenções obrigam o narrador a reelaborar as histórias sem os requintes idílicos que parecem ser, em sua opinião, o traço sedutor dos folhetins:

Um menino rico é roubado pelos ciganos e dado por morto. O menino cresce pensando que é um cigano verdadeiro. Um dia ele encontra uma moça riquíssima e os dois se apaixonam. Ela mora numa rica mansão e tem muitos automóveis. O ciganinho mora numa carroça. As duas famílias não querem que eles se casem. Surgem conflitos. Os milionários mandam a polícia prender os ciganos. Um dos ciganos é morto pela polícia. Um primo rico da moça é assassinado pelos ciganos. Mas o amor dos dois jovens apaixonados é maior do que todas essas vicissitudes. Eles resolvem fugir, romper com as famílias. Na fuga encontram um monge piedoso e sábio que sacramenta a união dos dois em um antigo, pitoresco e romântico convento no meio de um bosque florido. Os dois jovens se retiram para a câmara nupcial. Eles são lindos, esbeltos, louros de olhos azuis. Tiram a roupa. Oh, diz a moça, que cordão de ouro com medalha cravejada de brilhantes é esse que tens no peito? Ela tem uma medalha igual! Eles são irmãos! Tu és o meu irmão desaparecido! grita a moça. Os dois se abraçam. (Atenção, Mônica Tutsi: que tal um final ambíguo? fazendo aparecer na cara dos dois um êxtase não-fraternal, hein? Posso também mudar o final e torná-lo mais sofocliano: os dois só descobrem que são irmãos depois do fato consumado; desesperada, a moça pula da janela do convento se arrebatando lá em baixo.)

Gostei da tua história, disse Mônica Tutsi.

Uma pitada de Romeu e Julieta, uma colherzinha de Édipo Rei, eu disse modestamente.

Mas não dá pra eu fotografar, garoto. Tenho que fazer tudo em duas horas. Onde vou arranjar a mansão rica? Os automóveis? O convento pitoresco? O bosque florido?

Esse problema é seu.

Onde vou arranjar, continuou Mônica Tutsi, como se não tivesse me ouvido, os dois jovens louros esbeltos de olhos azuis? Nossos artistas são todos meio para o mulato. Onde vou arranjar a carroça? Faz outra, garoto. Volto daqui a quinze minutos. E o que é sofocliano? (FONSECA, p.376-7)

Conforme aponta Raquel Miguel, (2009), poucas vezes as fotonovelas tiveram a autoria como elemento constitutivo de seus enredos, como podemos verificar na ficha técnica que nem sempre apresenta o crédito do argumetista. No Brasil, os enredos eram majoritariamente comprados da Itália e da França e traduzidos e editados em língua portuguesa.

A grande maioria das fotonovelas publicadas nas revistas brasileiras era italiana ou francesa. A produção de uma fotonovela era bastante onerosa, por este motivo as editoras brasileiras preferiam importá-las a produzi-las. Apenas a editora Bloch (Sétimo Céu) produzia com regularidade suas próprias fotonovelas. Para tornar tal empreendimento economicamente viável, a revista contava com a participação de ídolos da televisão em suas histórias, assim como utilizava hotéis e restaurantes como cenário, fazendo merchandising, mesmo que discreto, destes. (MIGUEL, 2009, p.101)

A maneira pela qual o trabalho criativo do escritor, neste conto, está subordinado ao editor-especialista e ao ritmo maciço que caracteriza a indústria de massa encaixa as leitoras em uma classe generalizante e homogênea e afirma que existe uma imposição da visão de mundo dos produtores sobre as leitoras dos produtos de massa.

Assim, a personagem narra o conhecimento e também o reconhecimento das regras que regem as publicações que visam atender a uma demanda do mercado em relação à criação e originalidade previstas na produção canônica.

A autoria das fotonovelas era uma produção coletiva, indicada na ficha técnica inscrita na primeira página de cada enredo. A ficha técnica não configurava uma hierarquização, como acontece com as produções cinematográficas, os nomes mais destacados eram, geralmente, o dos atores que representavam as personagens principais e os demais créditos podiam ser do argumentista, do diretor, do fotógrafo, não havendo regularidade de menções.

As tensões apresentadas por Fonseca no processo de criação do “intelectual marginal”⁷ que é o narrador de *Corações Solitários* ironizam a noção de público-alvo que ganhou algum crédito graças aos objetos de massa e, também os valores individuais da autoria: a criatividade e a originalidade. Desta maneira, a ficção dialoga com a circulação das fotonovelas e conduz a considerar as representações na própria cultura letrada das práticas de produção em larga escala.

7 Bourdieu afirma que os autores das produções de grande circulação são “intelectuais marginais” porque visam criar artefatos com fins comerciais e para um público diversificado.

1.2 TEORIAS DA CULTURA DE MASSA

Para Edgar Morin (1997), a cultura de massa deveria ser definida como terceira cultura porque aglutinou as culturas clássica e nacional, na segunda metade do século XX. Conforme o autor, a cultura de massa possui uma natureza tecnicista, cuja produção almeja o consumo e tem como veículo principal o apelo ao lazer, graças ao alívio da carga de trabalho doméstico: a casa podia ser limpa com ajuda dos eletrodomésticos, o carro transporta para os locais onde são oferecidas diversas opções para o fim de semana ou para, ao menos, um dia de lazer.

Os produtos de grande circulação estão, assim, inseridos no novo modo de organizar o espaço urbano que recebeu grupos cada vez maiores da classe operária, cujo tempo de lazer representa o momento em que o indivíduo é livre para decidir e escolher um entretenimento que não depende mais do folclore ou da tradição da comunidade local.

Na direção contrária à teoria da Indústria Cultural que se originou, justamente, do distanciamento entre os produtos de larga circulação e a cultura popular, Edgar Morin defende que a estética da cultura de massa engloba a alta cultura e a cultura popular:

Simplificação, maniqueização, atualização, modernização concorrem para aclimatar as obras de “alta cultura” na cultura de massa. Essa aclimatação por retiradas e acréscimos visa a torná-las facilmente consumíveis, deixa mesmo que se introduzam nelas temas específicos da cultura de massa, ausentes da obra original como, por exemplo, o *happy end*. A aclimatação cria híbridos culturais. A *intelligentsia* humanista vê com bons olhos a democratização, com horror, a hibridação. (MORIN, 1997, p.55)

A cultura de lazer e espetáculo das produções em larga escala representa, para Edgar Morin, a arte média feita para o homem médio que dá o status de audiência ao leitor e espectador e “é através dos espetáculos que seus conteúdos se manifestam. Em outras palavras, é por meio do *estético* que se estabelece a relação de consumo imaginário.” (MORIN, 1997, p.77).

A oscilação, nos produtos culturais, do real e do fantástico gerariam afinidades com a vida cotidiana e com as maneiras de contar sua própria história, de criar uma identificação e uma projeção social com os famosos que, além de

estrelarem personagens nos familiarizam nos meios de comunicação não ficcionais – jornais, entrevistas - continuamente com seus hábitos e valores na vida real:

A cultura de massa é, sem dúvida, a primeira cultura da história mundial a ser também plenamente estética isso significa que apesar de seus mitos e seus engodos religiosos (como o culto das estrelas de cinema), é uma cultura fundamentalmente profana. (MORIN, 1997, p.79)

Edgar Morin apresenta a experiência estética como “participação ao mesmo tempo intensa e desligada, uma dupla consciência” (MORIN, 1997, p.81) em que o leitor/espectador sabe que está no território do *como se fosse*. A fruição estética é definida como um movimento dado a partir dos desdobramentos do leitor ou espectador sobre as personagens e da interiorização destas personagens pelo leitor, “de forma simultânea e complementar” (Idem, ibidem).

A interação com os produtos culturais é definida de maneira análoga às relações humanas: o leitor executa trocas entre aquilo que ele conhece o real, e aquilo que a ficção propõe vivenciando uma participação estética híbrida, que combina prática e técnica. As escolhas e consumos, por exemplo, são feitas com base em sua utilidade, mas, também, em sua beleza. Assim, também a leitura tem seu apelo afetivo como enuncia Vincent Jouve:

O charme da leitura provém em grande parte das emoções que ela suscita. Se a recepção do texto recorre às capacidades reflexivas do leitor, influi igualmente – talvez, sobretudo – sobre sua afetividade. As emoções estão de fato na base do princípio de identificação, motor essencial da leitura de ficção. (JOUVE, 2002, p.19)

A estética da cultura de massa é paradoxal, para Edgar Morin, (1997) ela se apresenta abstrata e concreta, objetivada e subjetivada, industrial e individualista, “fundamentada no próprio fundamento da técnica” (MORIN, 1997, p.55). Desta maneira, o autor aponta que os grandes valores, aqueles que transcendem a existência, são transmitidos pela *ética do lazer* da cultura de massa. Assim, são centrados no indivíduo moderno em constante férias de si e propõem o bem-estar segundo uma afirmação íntima, individual, acima das tradições e do bem comum.

O processo de individualização proposto na ética da cultura das massas teria, assim como a teoria estética erudita, lançado normas que afirmaram o deleite subjetivo e individual. “As massas têm acesso, no quadro de um lazer determinado pelos desenvolvimentos técnicos, aos níveis de individualidade já atingidos pelas classes médias.” (MORIN, 1997, p.69)

O subtítulo da obra *Cultura de massas no século XX* é o termo “neurose”. Podemos compreender assim que o ponto de partida para a abordagem da cultura de massa é explicitar de que maneira o questionamento quanto aos problemas de uma cultura presente na imprensa, no cinema, no rádio e na televisão criou termos que representavam a produção segundo normas e técnicas cada vez mais eficientes e situavam os destinatários aquém e além da organização da sociedade:

Os aspectos negativos de divertimento, de evasão, de passividade impressionaram sobretudo os moralistas dessa confederação helvética do espírito que são as letras e a universidade. No entanto, é preciso também indicar que através do lazer moderno toda uma fração da humanidade de modo obscuro e grosseiro, adere a uma espécie de jogo onde não se sabe quem joga e o que é jogado, encara o problema do destino singular e pessoal, isto é, encara sem o saber, mas concreta e experimentalmente, os problemas colocados no século passado por Steiner, Marx, Nietzsche. É o esboço informe de uma busca de sentido de assumir a condição humana. (Idem, p.76)

O ataque às neuroses intelectuais por Edgar Morin não deixa de observar que as produções da cultura de massa seguem regras próprias de produção como a simplificação da estrutura da trama que facilita o reconhecimento e amplia as possibilidades de leitura. A escolha pelos temas melodramáticos, por exemplo, é herdada dos folhetins no século XIX e foi retomada já nas primeiras produções cinematográficas:

Diversamente da tendência burguesa (que vai em direção ao psicologismo, aos conflitos de sentimentos e de caracteres, dramas ou comédias triangulares do esposo, do amante e da mulher adúltera) a corrente popular permanece fiel aos temas melodramáticos (mistério do nascimento, substituição de crianças, identidades falsas, disfarces, sócias, gêmeos, rechaços extraordinários, falsas mortes, perseguição da inocência) herdeiros da mais antiga e universal tradição do imaginário (a tragédia grega, o drama elisabetano), mas adaptado ao quadro urbano moderno. No começo do século XX, a diferenciação entre as duas correntes

(literatura burguesa e literatura popular) se precisa, tanto mais que, durante os trinta primeiros anos do século a corrente popular é que será integrada no cinema e no folhetim barato. (Ibidem, p.64)

Para Luiz Costa Lima, (2011) a ideia de uma cultura de massa procura definir a recepção diante do aprimoramento das técnicas e do novo envolvimento do espectador com a história narrada:

Enquanto a cultura das épocas proximamente anteriores era enfaticamente verbal, privilegiando assim a língua entre as linguagens possíveis, escrita, literária, linear e unidirecionada, da cultura de massa resulta, utilizando a passagem de McLuhan, uma galáxia de efeitos, o envolvimento de todo o corpo, não mais só o olho, como meio receptor, o encobrimento individual e comunal numa rede de mensagens heterogêneas, que comunicam independentemente da atenção ou do descaso do espectador [sic], tendendo a converter-se seu descaso em outra forma de atenção. (LIMA, 2011, p.78)

Assim, nos trabalhos acadêmicos também podemos conferir uma busca teórica e metodológica de compreensão da atividade de produção e recepção das fotonovelas, artefatos impressos da cultura de massa. Seis pesquisas de autoras brasileiras (Habert, 1974; Buitoni, 1977; Biondo, 1978; Toledo, 1981; Bosi, 1986-2000; Rego, 1991) e alguns trabalhos internacionais (Cornelia Flora, 1980; Jane Hill e Carole Browner, 1982) de investigação acadêmica, que se relacionam às fotonovelas, foram discutidos na tese de doutoramento sobre fotonovelas de Isabel Sampaio (2008), que ressalta o ainda pequeno número de pesquisas sobre o gênero. A autora atenta para as correntes de pensamento vigentes em cada época, que, por conseguinte, nortearam algumas análises, como a filosofia social da Escola de Frankfurt, no caso de Angeluccia Habert e Sônia Biondo e o estruturalismo, no recorte linguístico de Dulcília Buitoni. Sob essas duas perspectivas críticas, a atribuição de um valor duvidoso aos enredos transfere-se para os leitores/receptores que passaram a ser, implicitamente, designados como pouco exigentes em termos estéticos e sem condições de investir em um conteúdo artístico culturalmente válido.

Porém, se no início as fotonovelas foram analisadas como objetos culturais de uma indústria com interesses publicitários, sem compromisso com a formação estética e cujo público só poderia ser aquele estereotipado segundo a qualidade literária dos textos, as investigações passaram a compreender os

processos de apropriação utilizando métodos qualitativos e quantitativos. Cornélia Flora (1980) analisou duzentas cartas de leitores de fotonovelas na Colômbia, concluindo que se tratavam de adolescentes, tanto rapazes quanto moças, cursando o equivalente a nosso ensino médio e cujas leituras eram executadas em grupo. Flora pontuou, ainda, que as interpretações das histórias eram diferentes para cada leitor, variando de acordo com educação, classe, social e gênero.

No Brasil, Ecléa Bosi (1970) realizou uma pesquisa pioneira cujo enfoque inicial era as leituras das mulheres operárias e passou também a lidar com a leitura de fotonovelas por meio das declarações das entrevistadas. A autora conclui que “se os meios de comunicação de massa são um convite à hipnose e não ao pensamento” (BOSI apud SAMPAIO, 2008, p.75) isso é devido aos usos e práticas que os restringem.

Cacilda Rego (1991) revisou os trabalhos anteriores e concluiu que há possibilidade de a fotonovela ser entendida pela perspectiva da história cultural. Desta maneira, Isabel Sampaio, realizou entrevistas com antigos leitores dos enredos de fotonovelas em seu meio social, acadêmico e pela internet. O trabalho de Sampaio é especialmente estimulante porque ela foi uma leitora de fotonovelas, em mais de uma entrevista podemos comprovar uma identificação entre entrevistadora e entrevistado, que sugere nomes de atores e atrizes e “fases” das revistas como *Capricho*, *Grande Hotel* e *Sétimo Céu*.

Sampaio justifica a orientação de sua pesquisa pelo questionamento dos leitores no fato de que os estudos até então haviam sido realizados “de dentro pra fora, isto é, a partir do texto e sua (presumível) ideologia” (Idem, p.3, grifo da autora). Assim, ela direciona sua investigação às memórias de leitura de uma geração que, por décadas, buscou, nas fotonovelas, lazer e informação demonstrando que esse gênero figurou de maneira extremamente considerável nos hábitos de leitura da população brasileira, na segunda metade do século XX.

Inicialmente, as investigações sobre os leitores resultavam da análise dos dados estatísticos obtidos através dos altos registros da circulação de revistas de fotonovelas entre as décadas de 1940 e 1980, conforme Habert (1974), Buitoni (1977), Biondo (1978) e Rego (1991). Os trabalhos pormenorizados, que incluíram visitas às redações de fotonovelas e aos acervos das editoras, registrando a surpresa dos produtores pelo interesse acadêmico sobre aqueles produtos de baixa qualidade, (Habert, 1974), continuam fornecendo grande parte das

representações da fotonovela no espaço social, porém, criou-se a consciência de que a atribuição direta de representações sociais por meio da análise estatística não oferece respostas nem para a construção da representação social da leitura de revistas femininas, nem acerca do fato de essas produções serem designadas pela ilegitimidade cultural.

Desta maneira, as investigações das literaturas não canônicas passaram a guiar-se pela perspectiva das práticas de leitura e a abordá-las através das memórias dos leitores.

A investigação do “lugar de memória” (SAMPAIO, 2008; MIGUEL, 2009) da leitura de fotonovelas demonstrou uma pluralidade de práticas de leitura e, ainda, as várias possibilidades de exprimi-las na própria situação de entrevista, que recuperaram situações de leitura de outro tempo.

Nos discursos dos leitores, produzidos no contexto de entrevista, diante das entrevistadoras, são obtidas muitas pistas sobre a diversidade com que essas leituras eram realizadas, desde os espaços utilizados até a maneira de ler as revistas como relata a professora Esther Gomes de Oliveira: “Eu lia e escondia debaixo do colchão. [risos]” (Prof.. Esther G Oliveira, Anexo R, p.115).

O diálogo estabelecido em torno do roteiro das entrevistas mostra assim as “apropriações”, a variedade de leituras e as peculiaridades das invenções decorridas destas leituras na história de vida dos leitores. Desta forma, é possível identificar nestes trabalhos que a compreensão do uso que os leitores e pesquisadoras fazem do ato de leitura é resultado da situação do discurso (entrevista) e das trajetórias de vida - a escolha da profissão, a opção pelo casamento, o local onde vivem e aonde viveram na época de leitura das revistas, etc.

1.3 A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

A Estética da Recepção foi proposta a partir da compreensão que os leitores são elementos-chave para a criação das representações estéticas dos objetos literários. Jauss, Iser, Gumbrecht e Stierle, seus mais conhecidos representantes formaram o grupo de teóricos sediado na Universidade de Constança, também conhecido como Escola de *Konstanz*.

A Estética da Recepção investigou a relação entre literatura e história por meio das reações do público, ou seja, dos horizontes de expectativa de uma determinada sociedade e em determinada época, frente aos artefatos literários, afirmando que as obras literárias eram lidas de maneira diferente em cada sociedade e em cada época. Assumia, assim, que a literatura é uma relação dinâmica entre autor, obra e público e que o processo de recepção que constitui o discurso literário condiz com uma pluralidade de estruturas de sentido mediadas historicamente.

A teoria da recepção de Hans Robert Jauss e a teoria do efeito estético, de Wolfgang Iser são destacadas neste trabalho porque enfocam os leitores e suas ações sobre os textos tornando-se complementares para romper com as clássicas análises centradas no texto – imanentistas - e na autoria – biográficas - e privilegiar a via comunicativa da literatura, na década de 60.

Tais teorias apresentavam particularidades, no entanto, que estavam profundamente ligadas ao intelectualismo da época. As teorias da Escola de Constança são apresentadas nesta dissertação sobre práticas de leitura a partir da argumentação crítica de Luiz Costa Lima, o organizador da obra que apresentou a Estética da Recepção no Brasil: *A Literatura e o leitor* (2001). Lima situa a contribuição dos estudos da recepção e demonstra o porquê de sua pequena repercussão no âmbito nacional. Em primeiro lugar, são apontadas as diferenças entre a estética da recepção, de Jauss, que parte de um mapeamento da experiência estética para propor que a participação do leitor figura como dado histórico da recepção das obras literárias, e a teoria do efeito estético, de Iser, que investiga a ação dos leitores sobre os textos especificamente literários.

Embora a contribuição dos teóricos tenha possibilitado uma grande mudança nas metodologias de investigação da literatura, Lima elucida que ambas permanecem orientadas pela concepção de uma leitura em detrimento das diversas inventividades dos leitores: Jauss expõe um mapeamento da experiência estética (JAUSS, 2001) a partir das definições de *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis* originadas nas abordagens do prazer diante da obra de arte por parte dos filósofos Aristóteles, Kant e Adorno, identificando a experiência estética na descrição destes autores que, portanto, continua a ser entendida como uma experiência individual e a manter certa “aura” sobre a compreensão da vivência estética individual e, portanto, abstrata.

Iser, ainda segundo Lima, adota uma concepção imanentista da literatura porque propõe que o texto ficcional apresenta particularidades-em relação aos textos históricos e científicos - exclusivamente baseadas na estrutura textual da literatura moderna, mais especificamente, nas composições desenvolvidas por autores como Joyce, Beckett e Ivy Compton-Burnett no século XVIII. (Cf. LIMA, 1979, p.26)

A conferência *A história da literatura como provocação à ciência da literatura*, proferida por Hans Robert Jauss, em 1967, foi a aula inaugural da Universidade de Constança, na Alemanha, que reuniu o grupo conhecido como Escola de Constança, formado por Jauss, Iser, Stierle e Gumbrecht. Os estudos sobre a leitura assumiram feições diversas desde esta conferência, passando pela investigação da forma como a estrutura do texto literário suscita a leitura, pela investigação do papel das convenções na circulação da literatura e pela investigação empírica sobre a leitura.

Na compilação de textos sobre a estética da recepção, *A literatura e o leitor*, Jauss (2001) expõe uma revisão histórica dos conceitos que governaram a experiência estética desde Platão, passando por Aristóteles, Kant e, finalmente chegando ao autor a quem ele dirige suas críticas: Theodor Adorno. A teoria da Indústria Cultural de Theodor Adorno e Max Horkheimer, crítica em relação ao caráter mercadológico da arte, não corresponde, segundo Jauss (idem), a real relação existente entre a arte de vanguarda e a produção dos *mass media*, pelo contrário, somente afirma que a arte de uma elite cultural, cada vez menor, não tem “salvação” diante de uma multidão sempre crescente de consumidores da indústria cultural. A intenção do texto de Jauss é abolir as proposições de um leitor ideal para que a estética assuma um caráter científico; essa intenção seria alcançada empregando uma metodologia que propõe a execução da análise através das formas diacrônica, sincrônica e da relação entre a vida prática e a literatura.

O organizador da obra *A literatura e o leitor*, Luiz Costa Lima, assinala, entretanto, que ao afirmar que o leitor será o responsável pela intenção que o texto vai assumir, Jauss coloca o leitor na função de autor. Sua teoria está estruturada a partir da experiência estética, ou seja, de uma experiência estética em detrimento das demais possibilidades de leitura. Assim, a estética da recepção, no discurso de Jauss, continua privilegiando o leitor ideal.

A teoria do efeito estético que Wolfgang Iser desenvolveu a partir do contexto da Escola de Konstanz, procurou teorizar a leitura como ato. Diferentemente da estética da recepção de Jauss, Iser pretendeu compreender a leitura a partir da contingência nas interações humanas, da impossibilidade de compreender a recepção que o outro tem de nós, “o hiato em que sempre corre cada ato de interação, a transparência mútua impossível [que] nos obriga à prática cotidiana da interpretação.” (LIMA (Org.), 2001, p.23). Assim, a estética da recepção de Jauss é derivada da história dos juízos de leitores reais, enquanto a teoria de Iser está fundada no texto, na maneira como ele provoca a (imagin-) ação dos leitores. Esta diferença deve ser levada em conta quando nos referimos à Escola de Constança que, como a maioria das correntes teóricas, não pode ser representada como unidade.

Na teoria do efeito estético, a análise da experiência estética é resultado da relação dialética entre leitor e texto. Prevendo as potenciais reações que este efeito pode suscitar nos leitores, ela complementa a estética da recepção. Para Wolfgang Iser, “ambas as vertentes conjugadas correspondem à realização plena do reader-response criticism” (ISER, 1999, p.20-1)

Segundo Iser, a guinada recepcional foi uma reação a duas circunstâncias históricas entre o final dos anos cinquenta e começo dos anos sessenta: o movimento denominado “querela das interpretações” nos anos 50 e a rebelião estudantil dos anos 60. A “querela das interpretações” foi a conscientização, por parte dos estudantes de Letras das universidades da Alemanha, de que a interpretação era a principal responsável pela significação atribuída aos textos. Desta maneira, pregava-se uma leitura ideal da obra de arte e, ao mesmo tempo, esta leitura ideal variava conforme os pressupostos teóricos adotados. Os pesquisadores se deram conta de que as análises eram limitadas pela perspectiva teórica e que os discursos conflitantes tendiam cada vez mais a apropriar-se uns dos outros.

A interpretação dos textos tinha, portanto, maior relação com o código teórico que eles partilhavam do que com uma “linguagem exclusiva” da obra. Assim, não era mais possível sustentar que houvesse uma leitura que conseguiria captar (a) as intenções do autor, (b) as condições em que o texto foi escrito e (c) os recursos estilísticos e estéticos do texto.

Uma das causas da querela das interpretações é que a intenção, a autoria da obra literária tinha sido posta à prova pelos ideais positivistas e estruturalistas. No momento em que a afirmação da intenção deixou de ter um caráter primordial para a compreensão da obra houve uma abordagem que privilegiava a inserção do leitor no campo da análise crítica, ou seja, o surgimento da estética da recepção.

Da teoria do efeito estético surgiu a antropologia literária em que a atividade de leitura é caracterizada como interação, que une a atividade de processamento do texto ao efeito deste sobre o leitor. De acordo com Iser (1999, p. 27-8), a literatura é constituída pelo fictício e ativada pelo imaginário que é individual. O objeto ficcional seria constituído por vazios, lacunas e negações que o leitor, utilizando o imaginário, reconstituiria para estabelecer a relação de representação entre o que é representado na ficção - objeto/sujeito ausente - e a realidade que ele conhece, que o circunda - o sujeito/objeto presente.

As fictícios, feitura de textos, despertariam nos leitores sensações e sentimentos sobre a realidade por meio de palavras, gestos e entonações que ao serem lidos se configurariam como representação deles próprios e do ambiente circundante, assim como de suas relações de prazer, que seriam a expressão de seu senso estético. Neste sentido, Iser assinala que:

Ler sinais/signos é menos uma questão de apreender o que representam do que de evidenciar o que subentendem. Há sempre um hiato entre o manifesto e o implícito naquilo que se diz ou faz. (ISER, 1999, p.153)

Os resultados da indagação psicanalítica, da psicologia social e da história social sobre a comunicação foram os pontos de partida para que Iser teorizasse a leitura como jogo, ato de interação entre o leitor e o texto. As interações são predominantemente imprevisíveis porque são passíveis de se converterem em condição constitutiva e diferencial no processo desenvolvido pelos respectivos parceiros, ou seja, são suposições abstratas das experiências individuais de leitura. Desta maneira, os efeitos da leitura não podem ser entendidos do ponto de vista do outro, pois a experiência se dá no campo da invisibilidade, do homem para si mesmo.

Em 1996, Wolfgang Iser foi o convidado da sétima edição dos Colóquios da UERJ, ocasião em que expôs a perspectiva histórica e teórica da estética recepção, no seio da qual ele desenvolveu a teoria do efeito estético e a Antropologia Literária. Iser afirma que a negatividade constitui o impulso fundamental na comunicação literária e embora não seja formulada pelo texto, ela pode ser apreendida por três características: a de natureza formal, ou seja, as lacunas e negações parciais presentes na construção textual que indicam as posições individuais que permitem compreender o texto; a segunda característica relaciona-se ao conceito de literariedade, de estranhamento e de inovação que são propostos na narração da negatividade dos esforços humanos em alcançar o sucesso, são os temas que permanecem na literatura desde Homero, os “exemplos de infortúnios e fracassos, aspirações destruídas, esperanças arruinadas” (ISER, 1999, p.32) em que emerge do texto o “avesso do mundo” que o leitor conhece; o terceiro aspecto é do âmbito da comunicação que visualiza no texto literário um deslocamento e um esvaziamento das normas familiares, do mundo conhecido. Para esta última característica, Iser cita uma descrição de Adorno: “tudo o que as obras de arte contêm, em termos de formas materiais, emigrou da realidade para essas obras e, nelas foi privado de sua realidade” (apud ISER, 1999, p.33).

Assim, a negatividade é que provocaria a ação e interpretação do leitor. Mas é importante destacar que os tipos de texto eleitos por Iser para representar a estética da negatividade foram somente os textos validados pela cultura erudita, os canônicos. Desta forma, Iser corrobora a legitimidade estética afirmando que a negatividade, correspondente ao estranhamento provocado pelo texto, é o valor estético que diferencia as obras literárias e não literárias.

Um dos pontos debatidos da teoria de Iser, durante o VII Colóquio da UERJ, foi a individualização da experiência do leitor, que desconsidera as normas e regulações sociais e históricas que estão diretamente relacionadas às distinções entre os grupos de leitores. Desta maneira, na teoria de Iser, o leitor continua a ser compreendido em uma posição ambígua, ao mesmo tempo em que ele é necessário para fazer o texto ganhar sentido, sua experiência não pode ser descrita porque é individual, cada leitor viveria o momento de leitura de uma determinada maneira. Assim, podemos compreender que a teoria de Iser não rompe com a universalização dos casos particulares, estendendo a todos os leitores a experiência do leitor que conhece o sistema de atribuição de valor estético às obras literárias.

A teorização da experiência na Estética da Recepção continua, portanto, privilegiando determinada perspectiva em detrimento da pluralidade das invenções dos leitores, embora Jauss (2001) tenha afirmado que a busca de uma teoria estética não pode resultar da apreensão da experiência estética universal.

1.4 AS PRÁTICAS DE LEITURA SOB A PERSPECTIVA DA HISTÓRIA CULTURAL

As entrevistas sobre a leitura realizadas para essa dissertação tiveram como base a perspectiva da História Cultural de Roger Chartier, pela qual as investigações das práticas de leitura são individuais, mas só adquirem expressão socialmente. O sujeito apropria-se dos códigos escritos num processo de liberdade que é limitado pelos códigos e convenções de sua comunidade de pertencimento. A perspectiva prática do leitor, portanto, dá-se a partir das práticas de leitura que se fundamentam nos seguintes fatores: a) características físicas e psicológicas relativas à competência e à performance dos leitores; b) condições socioculturais relativas às necessidades e desejos dos leitores, isto é, os usos e apropriações depositados no ato da leitura e que variam conforme o meio social e o tempo em que o mesmo se dá; e c) os fatores linguísticos correspondentes à estrutura narrativa e aos mecanismos e funcionamentos da codificação do artefato literário.

Para chegar a uma análise concreta dos leitores é necessário considerar que a atribuição de sentido tanto ao objeto físico - o livro e a revista - quanto ao próprio código escrito demandam uma criação que ocorre no próprio ato da leitura, tendo em conta que “a experiência íntima dos leitores comuns sempre pode se esquivar de nós.” (DARNTON, 2010, p. 146).

A apropriação dos códigos escritos na leitura possibilita uma produção de significados pelo leitor e, ao mesmo tempo, essa apropriação está relacionada aos códigos e convenções da comunidade de pertencimento do leitor. A abordagem sobre o *modus operandi* da circulação dos impressos expande a compreensão do sistema literário e permite compreender as fotonovelas longe das simplificações que a rejeitam no campo erudito.

As práticas culturais de leitura nos esclarecem no que tange à organização social e aos modos de agir no cotidiano que emergem das situações e adaptam-se a elas. A coerência, portanto, é advinda da relação complexa entre os

indivíduos e comunidades e envolve tanto os desvios quanto as ordenações das práticas legítimas, propostas pelo universo literário.

Roger Chartier é o principal intelectual responsável pela difusão do referencial metodológico da história cultural apresentando a revisão das dissidências no próprio grupo dos *Annales* e as perspectivas que chegaram ao nosso país. Graças ao seu empenho na investigação das relações históricas entre a circulação dos impressos e o questionamento das relações implícitas das práticas sociais de produção e leitura foi possível identificar a maneira como uma realidade social é construída, pensada, dada a ler nos diferentes lugares e momentos e questionar a falsa oposição entre a objetividade das estruturas (que reconstrói as sociedades tais como eram a partir dos documentos históricos) e a subjetividade das representações (que identifica as ilusões dos discursos distantes do real) (CHARTIER, 2002, p. 17).

Os mecanismos de representação da realidade, que são as classificações, divisões e delimitações que protagonizam a organização da apreensão do mundo social, identificam e nomeiam as categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real. Tais mecanismos possibilitam rever as concepções e distinções tradicionais na análise das práticas cotidianas porque:

A história sociocultural aceitou durante muito tempo uma definição redutora do social, confundido exclusivamente com hierarquias das fortunas e das condições, esquecendo que outras diferenças, fundadas nas pertencas sexuais, territoriais ou religiosas eram também plenamente sociais e suscetíveis de explicar, tanto ou melhor do que a oposição entre dominantes e dominados, a pluralidade das práticas culturais. Por ignorar empréstimos e intercâmbios, por mascarar a multiplicidade das diferenças, por determinar *a priori* a validade de uma delimitação que está precisamente por estabelecer, o conceito de cultura popular – que esteve na base dos primeiros e pioneiros estudos sobre o livro de venda ambulante – deve ser agora posto em dúvida. (CHARTIER, 2002, p.134-5)

Da mesma maneira que as produções de larga escala sempre foram analisadas a partir da influência que exerciam sobre os leitores, Chartier apontou que os estudiosos enfatizavam a ação dos editores, na investigação das publicações populares do século XVIII, como determinantes das práticas dos leitores apresentando representações simplistas e imóveis da dominação social. A compreensão das práticas de leitura propõe, ao contrário, que a investigação se dê

sobre os usos diversos a que os consumidores submetem os objetos de leitura, variáveis consoante às competências dos leitores e às regras do seu próprio grupo.

Em primeiro lugar porque a leitura é uma ação gradual iniciada pela identificação do gênero textual no próprio impresso, seguida pela decodificação dos signos escritos obedecendo aos sinais de ortografia que permite que se faça uma representação e uma criação originadas na própria atribuição de sentido ao que está escrito. O leitor realiza o processo de decifração e criação, utilizando, sem se dar conta, as dimensões neurofisiológica, cognitiva, afetiva, argumentativa e simbólica próprias de sua posição em determinada sociedade e em determinada época. A ação depende do sujeito, mas é limitada pelas regulamentações das práticas da comunidade a que o leitor pertence.

A organização tipográfica dos textos, por exemplo, transformou o andamento da leitura, propondo as pausas e entonações por meio da pontuação. Assim, as transformações tipográficas são indícios de que as práticas de leitura definem-se conforme a posição histórica e social dos leitores.

Os diversos usos e interpretações dos artefatos literários geram uma “apropriação” do sentido do texto partilhada pela comunidade de leitores. A leitura ou recepção passa, portanto, a ser compreendida como produção e reprodução. Neste sentido é que as práticas reproduzem as distinções e concorrências que estão no interior dos mecanismos de imitação das leituras:

As representações simplistas e imóveis da dominação social ou da difusão cultural devem ser substituídas, na esteira de Elias e Bourdieu, por uma maneira de as entender que reconhece a reprodução das distâncias no próprio interior dos mecanismos de imitação, as concorrências no seio das partilhas, a constituição de novas distinções em virtude dos próprios processos de divulgação. (Idem, ibidem, p.138)

As práticas de leitura são caracterizadas, portanto, como as interpretações e inventividades possibilitadas pelo ato de leitura. Este ato possui como característica particular a ausência de uma inscrição material que permitiria uma abordagem objetiva das maneiras individuais de ler. Isto porque o leitor não executa, necessariamente, uma re-escritura do que leu em um espaço material. Por esta razão adota-se o termo “apropriação”, utilizado no esquema conceitual de Roger Chartier (1998), que denomina os processos de criação de sentido decorrentes dos usos e interpretações do que é lido:

[...] a apropriação tal como a entendemos visa a uma história social dos usos e interpretações referidos a suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os produzem. Dar, assim, atenção às condições e aos processos que, muito concretamente, conduzem as operações de construção do sentido (na relação de leitura e nos outros casos também), é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que nem as inteligências nem as ideias são descarnadas e, contra os pensamentos do universal, que as categorias dadas como invariantes, sejam filosóficas ou fenomenológicas, estão por se construir na descontinuidade das trajetórias históricas. (Op. cit., p. 74, grifo nosso)

O estudo das práticas de leitura é orientado pela ruptura com as concepções racionalista, clássica e romântica, propondo a união de objetos, normalmente separados entre as disciplinas de história, sociologia e literatura, e acrescenta, como indicativos da manifestação literária, a circulação de livros entre os leitores e as apropriações derivadas da leitura. Para tanto, considera os contrastes das diversas modalidades do ato de ler e, na multiplicidade dos gestos, espaços e hábitos, as muitas faces dos leitores. Desta forma, a literatura é entendida como um sistema de troca entre o real e o imaginário, em que as práticas de escrita e leitura reproduzem a maneira como a organização das representações no mundo social:

Variáveis consoante as classes sociais ou os meios intelectuais são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado. (CHARTIER, 2002, p.17)

Chartier chama a atenção para o fato de que, para a tradição intelectual, as representações, as maneiras sociais de fazer o mundo ganhar sentido são construídas com uma aspiração à universalidade, encaradas como se fossem as mesmas para todos os grupos e sociedades, no entanto, os discursos analítico-críticos estão sempre determinadas pelos interesses de grupo que os forjam e pela própria situação dos discursos proferidos e da posição de quem os utiliza.

Neste sentido é que se propõe que as percepções do social não são discursos neutros, elas produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, que são acusados de ter menor valor, legitimando um projeto reformador ou, então, justificando para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas.

A investigação sobre as representações deve, então, partir da observação de que elas estão sempre colocadas em um campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. Assim, deve assumir que as lutas de representações têm tanta importância quanto às lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus e o seu domínio. Neste contexto, os conflitos de classificações ou de delimitações, os “fatores simbólicos” (FEBVRE, 1953 apud CHARTIER, 2002, p. 17) são tão relevantes quanto os fatores econômicos no sentido de localizar os pontos de afrontamento intra e inter-sociais.

As críticas sobre os artefatos da cultura de massa são, majoritariamente, baseadas na filosofia social da Escola de Frankfurt, que desvinculava o julgamento das manifestações sociais dos efeitos mecânicos do campo econômico, ou seja, estabelece uma separação entre o mundo espiritual dos valores substantivos, designado como *Kultur*⁸, e o universo material em que predominam os valores da produtividade e do lucro, *Zivilization*^{*}. Esta divisão pressupõe que a arte ‘pura’ somente se daria nas manifestações socioculturais que alçam a existência para além das determinações materiais.

Assim, no meio intelectual, a fotonovela figura como uma produção que mistura e pasteuriza os elementos estéticos e estilísticos de textos já editados, inclusive de obras consagradas pela cultura erudita, elas seriam cópias artificiais das artes autênticas, artefatos *kitsch*.

As fotonovelas acabariam ainda por ditar padrões de comportamento e oferecer produtos culturais a serem assimilados, irrefletidamente, pelos leitores/consumidores. Não se trata de contrapor esses discursos, pois é certo que as histórias são melodramáticas e, de maneira geral, transmitem os valores da felicidade e do bem-estar no “final feliz”, chegando a alterar os enredos de romances eruditos.

É certo que “[...] a recepção dos produtos ditos “comerciais” é mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores” (BOURDIEU, 2005, p.169) desta maneira as estratégias de valorização empregadas nos produtos de

⁸ A oposição entre a Cultura ou *Kultur* como o mundo espiritual e Civilização ou *Zivilization* como universo do lucro consta na obra do sociólogo Arnold Hauser sobre o *Bildungsroman* na Alemanha, em *História social da literatura e da arte*. Ed Martins Fontes, SP, 2003.

larga circulação são divergentes e, portanto, heterônomas, em relação à cultura erudita. Os consumidores de massa reconhecem quais são os livros e autores da “cultura legítima” ainda que não tenham consciência da maneira pela qual estas leituras “ilegítimas” são parte da organização simbólica das leituras populares.

O que pretendemos, portanto, é compreender a partir dessas práticas heterodoxas, que tais distinções culturais são bastante recentes, e não são estabelecidas de forma natural, pois os grupos e indivíduos estão sempre em situação de transformação, recriando sua subjetividade a partir da posição que assumem em determinado discurso:

É contra tal redução, que estabelece correlações demasiado simples entre níveis sociais e indicadores culturais, que foi proposta a perspectiva de uma história cultural diferente, centrada mais nas práticas do que nas distribuições, mais nas produções de significações do que nas repartições de objetos. A noção de série não é necessariamente expulsa de tal história [...] mas encontra-se aí infalivelmente emancipada da definição imposta pela construção das séries econômicas, demográficas ou sociais, necessariamente baseadas no tratamento estatístico de dados homogêneos e repetidos. (CHARTIER, 2002, p.76-77)

Considera-se para tanto que a leitura é uma prática peculiar em seus gestos, espaços e hábitos, e que a fenomenologia da leitura que postula seu efeito e, a partir dele, sua universalização, apaga as modalidades concretas do ato de ler como a leitura silenciosa, a leitura em voz alta que pode ser a leitura para outra pessoa que não possui a competência de leitura.

A abordagem da leitura pela corrente conhecida como história dos *Annales* está relacionada à história literária de maneira a sustentar os argumentos da criação e da inventividade dos leitores e críticos, mas, diferentemente do formalismo estrito proposto no *New Criticism* e na *Nouvelle Critique*, a história cultural investiga a produção dos significados que é o resultado de uma negociação entre a legitimação das obras e as práticas ordinárias cotidianas “que são, ao mesmo tempo, as matrizes da criação estética e as condições de sua inteligibilidade” (CHARTIER, 2002, p.255).

As disciplinas que faziam uma descrição mais rigorosa das formas materiais no campo literário, que privilegiavam o ato concreto da leitura, como a paleografia, a bibliografia e o estudo de manuscritos, passaram por uma dupla evolução a partir da atividade dos teóricos dos *Annales*, segundo Roger Chartier:

A primeira conduziu-as de uma análise estritamente morfológica dos objetos a uma interrogação sobre a função expressiva dos elementos não verbais que intervêm, não somente na organização do manuscrito ou na disposição do texto impresso, mas também na representação teatral, na recitação, na leitura em voz alta, etc. [...]. A segunda evolução tentou localizar no próprio estudo desses dispositivos formais a determinação das diversas relações socialmente determinadas, que diferentes públicos mantêm com a “mesma” obra. (Op. Cit., p.256)

A investigação dos impressos sob o referencial da história cultural, portanto, relaciona a organização tipográfica às significações sociais atribuídas e elas, e ainda, evidencia a dependência de tal significação às convenções das práticas de leitura e escrita das comunidades que constituem os diferentes públicos leitores.

Os estudos da história das mentalidades ou da psicologia histórica questionaram a suposta autonomia das disciplinas experimentando tratamentos diversos tanto da antiga história intelectual quanto da história econômica e social. As experimentações foram possíveis porque a afirmação da historicidade dos seres humanos, da razão e da sociedade por meio da descontinuidade histórica, no século XX, rompeu com a ideia de progressão idealizada no século XIX e permitiu atribuir, cientificamente, a cada sociedade, sua história particular, ao invés de serem entendidas como uma etapa dentro de uma história evolutiva universal. Os novos métodos questionaram a compreensão de uma única história da civilização dividida entre civilizações mais evoluídas e mais primitivas. Refutaram a ideia de progresso harmonioso das técnicas e das ciências e assumiram que, para cada sociedade e em cada época histórica, os conhecimentos e as práticas adquirem um sentido e um valor próprios, condizentes com a realidade em questão.

O distanciamento dos princípios de inteligibilidade da história da humanidade, vigentes na primeira metade do século XX, promoveu a reformulação da análise dos funcionamentos sociais.

Desse modo, a história cultural tem como premissa deixar de negar as divisões hierarquizadas das temporalidades econômicas, sociais, culturais e políticas e considerar que não há prática ou estrutura que não seja produzida com base em representações contraditórias, em confronto, pois grupos e indivíduos representam o mundo de forma idiossincrática, ou seja, como o percebem. Assim, sensíveis à pluralidade das clivagens sociais e à diversidade de empregos de

materiais ou códigos partilhados, surgem perspectivas libertadoras quanto à tradição instituída de articulação entre as obras e práticas e o mundo social (CHARTIER, 1991, pp.173-191).

O estudo das fotonovelas, entendidas como uma classe particular de objetos impressos sustenta que a operação de construção de sentido, nos modos e modelos do ato de leitura, varia conforme o tempo, o lugar e a comunidade que se busca analisar, como acontece nos processos históricos.

O estudo, assim, não pretende focar o texto, mas desvendar como um objeto organizado tipograficamente, composto por imagens e textos, depende das representações do objeto que estão ditadas na própria organização tipográfica. A mediação de editores e produtores é essencial para que entendamos as particularidades dessa classe de objetos.

O texto investe-se de significação e estatutos inéditos quando mudam os dispositivos do objeto tipográfico, segundo Chartier, (2002). As formas, que produzem sentidos juntamente com o texto, são parte de uma negociação entre as escolhas dos autores, as técnicas dos montadores e, principalmente, das coerções dos editores que determinam as finalidades dos objetos. Destes agenciamentos “nasce [...] a ambivalência fundamental da atividade editorial e do comércio do livro” (Op. cit., p.76). As escolhas editoriais específicas para adaptar um enredo ao formato de fotonovela permite compreender as mudanças de significações nos textos e as modificações da composição social e das expectativas culturais do público leitor frente a essa nova possibilidade de acesso à cultura impressa.

As fotonovelas e as produções em larga escala de uma maneira geral, propõem a apresentação de diversos textos do repertório cultural em formato diferenciado, com isso atingiram públicos com realidades socioeconômicas contrastantes e contribuíram para reproduzir e recriar as significações que os grupos da sociedade atribuíram aos estilos e conteúdos tratados nas ficções. O leitor que encontre títulos como *O primo Basílio*, *O Morro dos ventos Uivantes* ou *Madame Bovary* em formato de fotonovela certamente projetará suas anteriores apropriações do romance no enredo de fotonovela, ao mesmo tempo, um leitor que nunca tivesse lido tais obras não seria prejudicado na leitura das adaptações para fotonovela.

A consideração das disposições específicas que distinguem as comunidades de leitores e suas tradições de leitura, reconhecendo, para tanto, que

há contrastes entre as competências de leitura, as normas definidas para o uso dos livros, os modos de ler e as expectativas e interesses sobre estes em diferentes comunidades e diferentes grupos permite, apesar da imaterialidade e da efemeridade da experiência individual de leitura, definir a leitura de maneira concreta:

Considerar a leitura como acto concreto requer que qualquer processo de construção de sentido, logo de interpretação, seja encarado como estando situado no cruzamento entre, por um lado leitores dotados de competências específicas, identificados pelas suas posições e disposições, caracterizados pela sua prática do ler, e, por outro, textos cujo significado se encontra sempre dependente dos dispositivos discursivos e formais – chamemos-lhes ‘tipográficos’ no caso dos textos impressos – que são seus. (CHARTIER, 1990, p.25-6)

A análise da leitura como estratégia dos consumidores em relação às táticas de autores e produtores, por Michel de Certeau (2000) também contribui para definição mais concreta do ato de leitura, pois pontua que o consumo é passível de aceitação ou não dos formatos em que as histórias vêm impressas. As táticas dos leitores atuam juntamente com a ideia de público-alvo, na cultura de massa, e de narratário, na cultura erudita, para fazer perdurar os objetos de leitura. Desta forma, em oposição à tradicional visão de passividade do grande público, o consumo sempre ocorre a partir das práticas de apropriação e estas variam conforme a posição social, as experiências de vida e a educação dos diferentes consumidores.

Em todo o processo de compreensão das apropriações dos leitores fica claro que a reflexão sobre a historização das relações dos indivíduos com a leitura possibilita que tomemos consciência das circunstâncias em que estes se transformaram em leitores, assim, pode-se escapar do efeito dessas circunstâncias e daquilo que a história impõe como pressuposto inconsciente, revendo as práticas dos indivíduos como elementos determinantes e não determinados pelas condições históricas.

2 OS RECURSOS ESTÉTICOS DAS FOTONOVELAS

As discussões acerca da fruição e do prazer estético das obras de arte definiram e moldaram as maneiras de produzir e de consumir os artefatos artísticos a partir da “experiência subjetiva da obra de arte que é a de seu autor, isto é, de um homem cultivado de certa sociedade, mas sem tomar nota da historicidade dessa experiência e do objeto ao qual se aplica” (BOURDIEU, 2005, p.320).

A experiência subjetiva seria dada, por exemplo, pelo conceito de verossimilhança que, como mostra Luiz Costa Lima (1988), é estabelecido a partir da autoria, entendida como a *poièsis* aristotélica, a composição e a organização dos fatos em história e em ficção, e da narração, a *sèmiosis* que é a condução da estória através de signos, que tem como função estabelecer a relação entre narrador e narratário.

Este caráter verossímil que consagrou as obras literárias seria atingido dependendo da maneira como o narrador construísse a trama, que deveria corresponder ao aceitável e à opinião comum. Desta forma, podemos compreender que o caráter verossímil que consagraria a obra de arte não seria paradoxal, prenhe de símbolos que romperiam com o cotidiano, mas, endoxal, pois deveria corresponder, em alguma medida, ao código e às normas do consenso social. O valor estético exerceu, portanto, um controle sobre as criações artísticas ao estabelecer uma arte ‘pura’, depurada de fatores econômicos, que não questiona quais as condições materiais que possibilitam a disposição estética criadora aos artistas:

A *mimèsis* faz passar a convenção por natureza. Pretensa imitação da realidade, tendendo a ocultar o objeto imitante em proveito do objeto imitado, ela está tradicionalmente associada ao realismo, e o realismo ao romance, e o romance ao individualismo, e o individualismo à burguesia, e a burguesia ao capitalismo: a crítica da *mimèsis* é, pois, in fine, uma crítica da ordem capitalista. (LIMA, 1988, grifos do autor, p.106).

Assim podemos identificar com Pierre Bourdieu que a instituição do valor estético se origina nos *habitus*, nas disposições e nos esquemas classificatórios que são empregados na percepção artística. A *instituição* do valor estético é dada duas vezes, nos objetos e nos cérebros de produtores e receptores:

Nas coisas, sob a forma de um campo artístico, universo social relativamente autônomo que é produto de um lento processo de emergência; nos cérebros, sob a forma de disposições que se inventaram no próprio movimento pelo qual se inventava o campo a que estão ajustadas. Quando as coisas e as disposições estão imediatamente harmonizadas, isto é, quando o olho é o produto do campo ao qual se aplica, tudo aí parece imediatamente dotado de sentido e valor. (BOURDIEU, 2005, p.323)

Desta maneira, o valor estético está inserido em um sistema que pressupõe a existência da figura do criador, gerada a partir da oposição de sua função em relação ao artesão, e progressivamente constituída nos discursos de celebração, especialmente a biografia, que determina que o artista seja uma “personagem memorável, digna do relato histórico, à maneira dos homens de Estado.” (Op. cit., p.327) O consumidor “amador” ou “conhecedor”, cujo olhar puro é capaz de apreender a obra por si mesma, está igualmente pressuposto a partir da desconsideração das condições materiais e de aprendizado a que ele deve submeter-se para estar apto à fruição estética.

O discurso da essência estética foi mantido e reproduzido até a metade do século XX, sempre negligenciando a abordagem histórica e material do estabelecimento ou institucionalização das disposições estéticas conforme podemos acompanhar na importante ruptura proposta pela teoria da Estética da Recepção.

Os intelectuais sediados na Escola de Constança, durante o período pós- Segunda Guerra Mundial, na Alemanha, denunciavam a insuficiência dos métodos centrados na produção e no leitor ideal para propor a abordagem recepcional da leitura. Atacavam as teorias imanentistas, a proposta de autonomização das artes quanto ao contexto social, cultural e histórico e, ainda, a insuficiente tendência marxista de foco exclusivo nos processos sociais para compreensão do fenômeno artístico-literário. A crítica literária moderna iniciou, então, o questionamento acerca do papel dos leitores e da recepção na afirmação do valor artístico-literário:

A estética implicava a completude do sistema filosófico, ao dar conta do mundo dos sentidos, da percepção, e, sobretudo, dar conta da forma mediante a qual a verdade se manifestava na obra de arte. Assim como o sentido substituiu a mensagem, a estética cedeu o lugar às teorias da arte. Tais teorias são muito mais modestas do que a estética, pois não tem mais nada que ver com a noção grega de *theoria*, ou seja, não se apresentam como contemplação perfeita do cosmos. Pelo contrário, as modernas teorias da arte evidenciam

aspectos particulares da obra de arte, destacando a relação entre o modo como uma obra é construída e o impacto causado em seu receptor. (ISER, 1999, p.133)

Nas rupturas acima descritas podemos visualizar que ao longo da história crítica o valor estético das obras de arte propôs e rompeu as relações das sociedades com os artefatos artísticos com a intenção de fornecer respaldo à atribuição do valor de alguns objetos em detrimento de outros, muitas vezes desconsiderando as condições históricas tanto da criação e produção quanto do olhar dos receptores:

As múltiplas respostas que os filósofos, os linguistas, os semiólogos, os historiadores da arte deram à questão da especificidade da literatura (a “literalidade”), da poesia (a “poeticidade”) ou da obra de arte em geral, e da percepção propriamente estética que exigem, concordam em insistir em propriedades tais como a gratuidade, a ausência de função ou o primado da forma sobre a função, o desinteresse [material, econômico], etc. (BOURDIEU, 2005, p.319)

A partir da Escola de Constança, a interpretação dos textos passou a considerar o efeito estético que se dá no ato da leitura, na relação estabelecida entre leitor e texto. Wolfgang Iser entende que mais do que aquilo que é expresso pelo texto, a constituição de sentido será dada pela ação do leitor de compreender aquilo que não está dito. “O não expresso impulsiona a atividade de constituição do sentido, porém sob o controle do expresso. Expresso esse que também se desenvolve quando o leitor produz o sentido indicado.” (ISER, 1999, p. 28)

De maneira similar a proposta de Iser, Edgar Morin, (1997), indica que a fruição estética dos produtos da cultura de massa é uma dupla participação, ao mesmo tempo, ativa e desligada, o espectador diante de uma película atribui ao conteúdo transmitido os sentidos relacionados à sua percepção de si e da sociedade de que faz parte.

Neste sentido, é importante ressaltar, conforme aponta Will Eisner(1999), que nas histórias em quadros como as fotonovelas, os quadrinhos e as *graphic novels* o produtor tem pouco poder sobre o movimento do olhar do leitor. Diferentemente do filme, que tem uma continuidade pré-definida, nada impede o leitor de mover os olhos para o final da página ou da história, esse tipo de formato está mais sujeito a desenvolver-se na sequência que o leitor lhe atribuir.

2.1 NARRAÇÃO – A EXPRESSÃO DO SENSO COMUM

A narração dos enredos de fotonovelas é, geralmente, um texto em terceira pessoa que explica o enredo e utiliza a autorreferencialidade, ou seja, ele retoma elementos da própria narrativa para ligar acontecimentos anteriores da trama ao quadro atual de modo que eles tenham uma lógica entre si. Esta ação remete às técnicas narrativas empregadas nas histórias seriadas, cuja continuação se encontraria somente na edição seguinte. A revista *Capricho* adotou uma publicação de fotonovelas diferenciada das revistas que traziam uma fotonovela em várias edições como *Grande Hotel* porque trazia fotonovelas completas. Ainda assim, os enredos eram distribuídos ao longo de toda a revista, por isso o narrador deveria retomar a narrativa depois das interrupções da história, ou seja, as páginas que traziam contos, cartas dos leitores e, principalmente, propagandas.

Estruturalmente, as fotonovelas apresentam-se em chamadas na capa e contracapa e a trama é, geralmente, iniciada na trigésima página das cem que compõem a revista. Nas edições da década de 60, há intervalos de páginas inteiras para propagandas (Anexo H, p.93), estas passaram, posteriormente, a figurar nas mesmas páginas que as séries de fotografias, (Anexo G, p.94) esta mudança pode indicar que as fotonovelas eram o conteúdo mais visto na revista e, portanto, o mais concorrido pelos anunciantes.

As histórias eram centradas nos atores, podemos perceber desde a ficha técnica, em que o crédito de argumentista aparece em espaço menor que o nome dos intérpretes principais até o texto narrativo que descreve quase exclusivamente as emoções das personagens.

A narração fica bem destacada em balões quadrados de fundo branco sobre as fotografias, que possuem tons escuros e acinzentados.

A linguagem narrativa introduz tanto os eventos dos enredos, quanto os estados interiores das personagens, que parecem justificar o porquê de tais atitudes ou da instauração de uma atmosfera feliz ou infeliz entre as personagens. Assim, a narração pode induzir ao julgamento e à tomada de posição do leitor frente às ações das personagens, mas, ela é essencialmente sistemática: organizada e coerente com a sequência de imagens.

Nas fotonovelas a narração confirma e conforma os textos aos padrões de expectativa de um embate do certo contra o errado, ela garante o

investimento estético de alicerce da ordem do bem contra o mal que o leitor sabe que encontrará no *happy end*. Um exemplo deste percurso seguro que a narração aporta está na seguinte descrição de “Grilhões Dourados” ladeada pela imagem de um casal sorridente que segura um bebê recém-batizado (Anexo K, p.98):

Aquela môça, fisicamente era o retrato vivo da falecida espôsa do príncipe Alberto, que desejou fazê-la reviver e, assim, Pérola via seus sonhos desfazerem-se, um a um. “Grilhões dourados”, emocionante fotonovela completa que começa na página 37⁹.

A mensagem textual aborda os empecilhos para a felicidade da personagem Pérola enquanto a imagem estampa um casal feliz, esta oposição de ideias permite ser interpretada como intenção de suscitar a curiosidade do leitor para que verifique de que maneira uma moça perde seus sonhos, e, então, consegue constituir sua família. A interpretação não é segura, pois dificilmente saberíamos reconstituí-la, de toda forma, texto e imagem só se associam porque enumeram dois personagens que constituem um casal ou porque o leitor dos produtos de massa teria sempre como certo o “final feliz”, o certo é que a chamada já demanda o preenchimento de lacunas.

Na página 37, a ficha técnica é ilustrada por outra fotografia, também do casal principal que, desta vez se entreolha e apresenta por escrito as personagens e intérpretes principais: Anna Di Lorenzo que interpreta Pérola e Franco Andrei no papel de Alberto. Ainda, apresenta os créditos: direção de Elena Carli, argumento de Milena de Sotis e fotografia de Enzo Patino¹⁰.

Na estória uma moça órfã, Pérola, criada pela melhor amiga de sua mãe, a condessa Rubens, está novamente em luto pela morte de seu companheiro de infância e pretendente, Sandro. Ela é convencida a sair para um passeio e encontra pela primeira vez o príncipe Alberto. O príncipe não causa boa impressão, tem palavras rudes com todos e sob o pretexto de que Pérola se parece fisicamente com sua falecida esposa, impõe que eles se casem. O príncipe está realmente determinado, mesmo que Pérola tenha evitado qualquer discussão sobre o assunto, assim, em uma conversa privada com a condessa, Alberto ameaça contar para

9 Capricho, n° 126, ano XI, agosto de 1962, grifo nosso. A chamada para a estória é apresentada no índice da revista e as posteriores citações serão designadas apenas pelo número da página desta edição.

10 Anexo M, p.100.

Pérola que a condessa Rubens foi responsável pela morte dos seus pais. O desenrolar desta cena é resumido pela narração do primeiro de muitos infortúnios da moça:

Pouco depois, a condessa aterrorizada com as ameaças do príncipe, procura Pérola, decidida a convencê-la a aceitar o pedido de casamento de Alberto. Não lhe resta alternativa e ela está resolvida a recorrer a todos os recursos possíveis... (p.39)

A narração é, em todos os enredos consultados, feita em terceira pessoa, de maneira a nos deixar a par de todos os pensamentos das personagens e dos sentimentos subentendidos nas cenas, traduzindo e justificando as sequências de imagens:

E assim, Pérola, que sente uma afeição pela madrinha que a criou como filha, aceita... mas desde o dia do noivado oficial aquela união anuncia-se tormentosa, cheia de humilhações... O príncipe não mudou sua maneira de tratá-la. (p.40, grifo nosso)

Os costumes e a moral social aparecem nas lacunas entre os enredos e as imagens. É o narrador quem nos informa as aflições não ditas, que pertencem ao imaginário da personagem:

Pérola, desesperada e infeliz, começou sua nova vida ao lado de um homem que lhe causa medo... O dia que deveria ser o início de uma existência feliz e despreocupada é o começo de um pesadelo do qual não pode acordar. (p.45, grifo nosso).

A edição nº169, de março de 1966, da *Capricho*, traz a fotonovela “Uma canção para você”. Nesta estória as irmãs Estela, interpretada por Luciana Pirani e Ana Maria, por Rosanna Galli, estão apaixonadas por Fabrício, vivido pelo ator Fabrizio Capucci. Iniciada na pág. 37 tendo como foto de chamada um retrato de Fabrício e Ana Maria em um carro, a narração é ambientada na cena de um fim de balada em Roma. Alguns rapazes combinam um ‘racha’, uma corrida de carros: “São os últimos a sair do “Flutuante”, um “night club” sobre o rio Tibre. Dançaram e beberam muito, mas não basta: querem aturdir-se, com emoções mais violentas. Estela, a única moça do grupo escuta-lhes os planos...”(p.37).

Estela, a irmã caçula troca as noites pelos dias, faz questão de não estar com os pais e critica a postura de boa moça de Ana Maria sua irmã mais velha

e viúva, que se dedica exclusivamente ao seu empreendimento, uma loja de móveis, e à família. Os pais mostram-se sempre preocupados com Estela e pedem que Ana Maria interfira. Ela vai a um bar que a irmã frequenta à procura do rapaz por quem Estela se diz apaixonada, Fabrício.

Ana Maria fica extremamente surpresa ao descobrir depois de uma primeira má impressão que Fabrício é órfão, sempre respeitou Estela e gosta de compor canções. Eles começam a se encontrar com mais frequência; “Passam um domingo maravilhoso. Cheios de uma alegria inebriante, a maior que já conheceram”(p.68). Tudo parece conspirar para que eles fiquem juntos e felizes. Ana Maria apresenta Fabrício a um amigo seu que é produtor musical, Jorge Valente, e ele propõe produzir um disco com as canções do rapaz. Mas, Estela sente-se traída por Ana Maria e a “boa” irmã deixa subitamente de falar com Fabrício para fazer Estela feliz.

Entre os desencontros a canção que ele fizera para Ana Maria é escolhida para concorrer em um festival de música. Fabrício não conta nada, mas coincidentemente Ana Maria liga a televisão e o reconhece dedicando a ela aquela canção. Ela, então, decide viver seu amor por Fabrício enquanto Estela reencontra um velho admirador e começa com ele um namoro.

A personagem Estela passa por uma transformação nos moldes dos relatos das vidas dos santos. No contexto laicizado da cultura de massa ela aprende com o bom rapaz e a irmã virtuosa e responsável que o amor puro resiste por toda a vida e que a virtude e o bom comportamento são recompensados com o fim dos sofrimentos e das purgações. Da mesma forma, o amor puro é o sinônimo da felicidade para sempre em “Um rapaz do campo” e “O príncipe encantado”, as duas FN presentes na edição nº 329, de 20 de junho de 1973. A primeira, que se estende da página 52 a 90, com argumento de Massimiliano Vogel e direção de David Sebastian, conta a história de Valéria, interpretada por Rosalba Grottesi e Ricardo, vivido por Carlo Giordana. É a narração que introduz o enredo: “Faz uma tarde linda, muito azul e dourada de verão. Um carro anda com dificuldade pela estradinha malconservada dos arredores da cidade.” (p.52).

Dentro do carro estão Valéria e Fernando, que dirige e sorri. A moça está profundamente irritada com o calor e os mosquitos da estradinha quando, no cruzamento com a estrada principal o carro atola. Valéria e Fernando saltam do

carro. A fala do narrador é mais coloquial, mas já passa a definir o estado emocional das personagens: “Valéria, louca da vida, não diz uma palavra.” (p.53).

“Um rapaz do campo” conta o encontro de uma jovem rica com um rapaz pobre e órfão, que trabalha para se sustentar e ainda faz trabalhos voluntários como ensinar as crianças de seu bairro a ler e escrever. Valéria se sente animada com a possibilidade de ajudar as crianças e resolve ensiná-los a tocar piano em sua casa. O pai da moça chega de surpresa, no meio da primeira aula e expulsa todos de lá, julgando que sua filha está sendo vítima de golpistas.

Valéria não consegue concordar com o pai, quando ela procura Ricardo ele a pede em casamento: “E os jovens que mal se tinham dado as mãos até então, que haviam trocado um único beijo rápido, meio aos tapas, encontram-se um nos braços do outro. Aquele tempo todo de encontros com aulas, crianças, entendimento, havia solidificado o sentimento que, agora explode num amor ardente e profundo” (p.78).

E o verão, com seus dias bonitos, longos e quentes, passa depressa. Quando aparecem os primeiros sinais do inverno, as coisas começam a se complicar para o jovem casal... Há coisas que não se pode esconder por mais que se queira... (p.81)

Valéria valoriza o modo virtuoso com que Ricardo administra sua rotina de trabalho e caridade, mas resolve se separar do rapaz porque não consegue viver com o pouco dinheiro de que dispõem. Ela reencontra e marca o casamento com Fernando, o amigo que tentava seduzi-la no início da estória quando recebe a visita de um dos alunos com a notícia de que Ricardo estava muito doente. Esse reencontro a faz decidir permanecer com o homem que ama de verdade e o final parece mais feliz quando seu ex-noivo decide financiar os projetos de caridade de Ricardo.

“O príncipe encantado”, também da edição nº329, tem os mesmos argumentista e diretor de “Um rapaz do campo”. Os personagens principais são Sandro, interpretado por Luís La Torre e Ida, por Mary Zanandrea. Sandro está em um jantar com seu sócio, Marcos, e a esposa dele, Linda: “Marcos destampa a garrafa de champanhe. A rolha pula e vai cair aos pés de seu amigo Sandro” (p. 92) e Linda comenta: “Vai ser um ano de sorte pra você. Espero que seja pra todos nós” (Idem). “Bebem, por cima do copo, Sandro e Linda trocam um olhar rápido, cheio de subentendidos”. (p.93)

O casal oficial desta cena, Marcos e Linda, se abraça e troca juras de amor, Sandro pergunta: “Você tem adoração por Linda, não é?” a própria Linda dissimulando o olhar de alguns que trocara com Sandro é quem responde: “E eu por ele. Verdade, querido?” (p.94).

Sandro sai, vai jantar em um restaurante e lá nota uma moça na mesa ao lado que descobriremos tratar-se de Ida, a quem o narrador define com características físicas e psicológicas: “Um rosto de adolescente, simples, ingênuo. Um sorriso franco sem sombra de malícia” (p.95). A tia que está à mesa com Ida a repreende: “Você não pára de olhar! Seja discreta. O que ele vai pensar?” (idem). Ida tenta se apresentar para Sandro, mas o rapaz a trata com desprezo e sai do restaurante para um apartamento na periferia onde Linda, sua amante, o esperava.

Conforme a estória se desenvolve, Ida e Sandro se conhecem melhor enquanto o rapaz elabora uma maneira de terminar seu relacionamento com Linda que depois de sofrer um acidente que a deixa parálitica e mata seu marido, Marcos, confessa que sabotara o carro em que se acidentara e contratara um rapaz para se declarar apaixonado por Ida e, assim, poder, ficar com Sandro. Sandro a repudia e na página 127, o casal Ida e Sandro troca “Um beijo sem mais dúvidas, nem incertezas, nem remorsos: o beijo de dois seres que acabam de encontrar a felicidade”. (p.127)

2.2 FOTOGRAFIAS- A DISPOSIÇÃO ESTÉTICA E A LEITURA DE IMAGENS

As fotografias das fotonovelas são colocadas em sequência, aludindo ao movimento visual do cinema. De acordo com Will Eisner, (1999), o enquadramento, ou seja, a inscrição dos conteúdos em quadros se assemelha à visão periférica, própria do olho humano. A sequência de quadros permite que a leitura não se dê da maneira tradicional: de cima para baixo, da esquerda para a direita, pois o leitor define se a leitura se dará de acordo com a disposição proposta ou se deseja ler as imagens do final para o início, assim, as fotonovelas permitem recepções inéditas, novos públicos e novos usos. A queda de uma personagem, por exemplo, é representada pelo primeiro movimento, um escorregão, e seguida pela cena do corpo no chão.

A organização tipográfica é outro elemento que comanda a leitura, é ela que indica ao possível leitor que espécie de gênero de leitura ele está prestes a

iniciar. Um livro de contos é diferente de um romance e de uma biografia, a leitura é precedida da escolha e da identificação do gênero que será lido.

Na interpretação da prática de leitura de fotonovelas são levados em conta o símbolo do literário impresso ao lado da sequência de fotografias para visualizar a leitura como ato concreto. Os quadros de imagens fotográficas transmitem o aspecto de veracidade da história. De acordo com Roland Barthes, (1962), a mensagem fotográfica é proveniente da sua relação de analogia com o real:

Qual é o conteúdo da mensagem fotográfica? Que é que a fotografia transmite? Por definição, a própria cena, o real literal. Do objeto à sua imagem, há decerto uma redução: de proporção, de perspectiva e de cor. Mas essa redução não é em nenhum momento uma *transformação* (no sentido matemático do termo); para passar do real à sua fotografia, não é de nenhum modo necessário fragmentar o real em unidades e constituir essas unidades em signos substancialmente diferentes do objeto que oferecem à leitura; [...] decerto, a imagem não é o real; mas ela é pelo menos seu perfeito *analogon* [...]. Em suma, todas essas “artes” imitativas comportam duas mensagens: uma mensagem *denotada*, que é o próprio *analogon*, e uma mensagem *conotada*, que é a maneira como a sociedade dá a ler, em certa medida, o que ela pensa. (BARTHES, In: LIMA, 2011, p.355, grifos do autor)

Barthes, (1962), elucida que nosso comportamento diante da imagem fotográfica é de relacioná-lo à realidade e este elemento real provém diretamente do real que conhecemos. Por isso a fotografia transmite uma mensagem “denotativa”, de acordo com o que é conhecido na realidade e uma mensagem “conotativa” advinda daquilo que a realidade sugere, que está além do sentido literal e que varia em cada sociedade e em cada época.

Nas fotonovelas, mesmo que as imagens de fundo mostrem detalhes explícitos do cenário, o texto, ao contrário, não define qual é o espaço “real” em que a trama será desenvolvida, geralmente, não há uma referência clara do espaço fictício. Esta ausência de definição precisa ou explícita do espaço remete à maneira de contar histórias na literatura oral e nos contos de fadas, o espaço é sempre “um lugar muito distante” e o tempo é “há muito tempo atrás” que sugerem e convidam à sair da realidade e acompanhar as personagens, como para transportar-se para o espaço fictício.

As tecnologias para câmeras fotográficas permitiu que o ato de fotografar se tornasse cada vez mais acessível e não mais restrito às exposições ou ao fotojornalismo. Passa a ser também objeto de coleção em álbuns ou adorna o interior da casa nos porta-retratos. Na obra “Ensaio sobre Fotografia” (1981), Susan Sontag, analisa o uso artístico, midiático e social da fotografia nos Estados Unidos, durante a segunda metade do século XX, período de expansão das produções e das críticas dos *mass media*.

O ensaio, “Na Caverna de Platão”, aponta que a industrialização da fotografia permitiu o seu uso com valor de arte, que era, ao mesmo tempo, uma reação contra seu uso de massa. “Do mesmo modo que a industrialização dotou as atividades do fotógrafo de fins sociais, a reação contra tais fins reforçou a autoconsciência da fotografia como arte.” (SONTAG, 1981, p.8)

A finalidade do uso da fotografia pela família, por exemplo, é o registro de ocasiões como formaturas, casamentos, batismos, viagens. A autora aponta que a fotografia torna-se um ritual nos países industrializados justamente no momento em que a família - como instituição - sofre sua transformação mais radical que foi a constituição da família nuclear, a redução dos antigos clãs para grupos menores: o casal e os filhos. Assim a fotografia registra a felicidade da família em seus momentos de união:

Através da fotografia, cada família constrói uma crônica – retrato de si mesma- uma coleção portátil de imagens que testemunha sua coesão. Pouca importância têm as atividades que são fotografadas, contanto que se tirem fotografias e que essas sirvam de lembranças (SONTAG, 1981, p.9).

Contudo, se o registro fotográfico torna-se acessível, ele não será o mesmo para todos. A variação dos usos da fotografia entre os grupos sociais foi explorada na pesquisa conduzida por Pierre Bourdieu (1983) sobre a relação entre gostos e disposições estéticas ou estilos de vida. A pesquisa desejou estabelecer em dados empíricos a variação da disposição estética - fruto de uma educação para essa aptidão no ambiente familiar, no hábito de frequentar exposições artísticas e na própria escola - entre as classes populares, médias e superiores. Bourdieu mediu “indiretamente a disposição estética sob a forma de aptidão para *reconhecer* como devendo ser apreendidos esteticamente objetos quaisquer desigualmente

constituídos esteticamente pela produção artística no momento considerado.” (BOURDIEU, 1983, p.88, grifo do autor).

A metodologia consistiu em listar, aleatoriamente, diversos elementos e pedir que os entrevistados escolhessem aqueles com que julgavam fazer uma boa foto. Os elementos eram: o pôr-do-sol, a Primeira Comunhão, Dança Folclórica, menino brincando com um gato, mulher amamentando, casca, armação metálica, mulher grávida, repolho e acidente de automóvel.

Os membros das classes populares foram divididos em: artesãos e pequenos comerciantes; funcionários, quadros administrativos médios, técnicos e professores primários; e nova pequena burguesia. Os elementos escolhidos por menos de dez por cento destas classes foram a armação metálica, o repolho e o acidente de automóvel, que foi rejeitado de uma maneira geral. Tendo em conta que os outros elementos variaram entre quarenta e oitenta e nove por cento das escolhas, podemos entender que estas escolhas eram guiadas por representações comuns àqueles grupos de indivíduos:

As declarações dos entrevistados sobre o que eles estimam “fotografável” delimitam um campo do que aos seus olhos é susceptível de ser constituído esteticamente (por oposição ao que dele é excluído pela sua insignificância, feiura ou ainda por razões éticas). (BOURDIEU, 1983, p.88)

A aptidão estética popular, que não supõe a aprendizagem e o conhecimento da estética legítima, é identificada, então, com as mesmas aptidões que guiam as escolhas em esquemas universais, relacionadas à justificação de sua função de representação:

Mas ela só é plenamente justificada, qualquer que seja a perfeição com a qual ela preenche sua função de representação, se a coisa representada merece sê-lo, se a função de representação está subordinada a uma função mais alta – por exemplo, louvar e exaltar - fixando-a e eternizando-a, uma realidade digna de ser sublimada. (BOURDIEU, 1983, p.89).

O objetivo da pesquisa de Pierre Bourdieu é situar a aptidão estética como elemento que separa as classes populares dos valores culturais dominantes. Ele chama de desposseamento cultural esta impossibilidade social dos membros das classes populares “formularem seus próprios fins”.

Nas revistas femininas a fotografia adquire uma conotação de representação objetivadora do feminino. Edgar Morin, (1997), aponta que a mulher representa uma boneca do sexo nas propagandas da cultura de massa.

Assim como as telenovelas e os seriados, na atualidade, transformam atores e atrizes em ícones, designados em língua francesa pelo termo *vedete*, o mesmo acontecia com as fotonovelas. As fotografias de atores de cinema e de televisão davam ao público o acesso aos novos rostos na mídia por meio de retratos em *close* e do uso de roupas e penteados seguindo uma tendência da época. Os cenários que podiam incluir casas luxuosas, palácios ou praias paradisíacas, configuravam o espaço do culto das personalidades da mídia, dos novos deuses do Olimpo, como denomina Edgar Morin.

Assim, a maioria dos veículos de massa aborda os detalhes da vida íntima dos atores fortalecendo este culto das celebridades. Como acontece até nossos dias, os atores apareciam em outras sessões das revistas expondo detalhes de sua vida pessoal. Na edição número 329 da revista *Capricho* de junho de 1973, por exemplo, encontramos uma reportagem sobre a atriz Eva Wilma (Anexo I, p.96) que aborda a perfeição com que ela consegue exercer a função de esposa e mãe juntamente com a profissão, alguns detalhes felizes de sua rotina com o marido, também ator, John Herbert e os filhos, amigos, familiares e de seu percurso como bailarina antes de ser atriz.

Na reportagem lemos: “Eva Wilma, como tôda môça que gosta de arte, havia sonhado tornar-se atriz de cinema, mas não esperava que fôsse assim tão fácil.” (Revista *Capricho*, 1973, p.69) enquanto no alto da página está uma fotografia de Eva Wilma e John Herbert abraçando os dois filhos. Neste exemplo podemos entender o culto das celebridades como uma “mitologia profana” de que fala Edgar Morin:

Fazendo vedete de tudo que pode ser comovente, sensacional, excepcional, a imprensa de massa faz vedete de tudo que diz respeito às próprias vedetes: suas conversas, beijos, confidências, disputas são transmitidas através dos artigos falatórios, *flashes*, como se o leitor fosse o voyeur de um grande espetáculo, de um *super-show* permanente cujos deuses seriam os atores. Esse extraordinário consumo da vida privada das vedetes caminha lado a lado com o desenvolvimento do setor privado da informação, que concerne não apenas à vida privada dos personagens públicos, mas também aos fatos variados. (MORIN, 1997, p.99)

Carla Bessanezi, (1993), analisa as publicações voltadas para o público feminino e elenca os assuntos mais tratados na revista em relação à responsabilidade da mulher na relação conjugal como as “prendas domésticas”; o “cuidar da aparência”; a submissão diante das “questões financeiras” em que, mesmo que a mulher trabalhe, o homem é visto como provedor principal da casa; “manter a reputação”; “ser a companheira perfeita” que resultam em um domínio do “jeitinho feminino” de administrar o casamento sem desagradar o marido que são frequentemente abordados nas publicações *Jornal das Moças* e na maior parte da *Revista Cláudia* no período de 1945 a 1964 para tratar da responsabilidade da mulher na conquista e manutenção do ideal da felicidade conjugal:

A rotina doméstica e as insatisfações decorrentes não são colocadas em questão; as culpas e os erros - idéias muito presentes nas revistas femininas - recaem somente sobre o indivíduo- mulher. A mulher, aliás, carrega a maior parte das culpas no que diz respeito aos “fracassos”, desarmonias e conflitos do relacionamento conjugal. (BESSANEZI, 1993(1), p. 124)

Ao mesmo tempo, este destaque dos assuntos femininos contribuiu para abalar a dupla moral social, em que a mulher deve se abster dos contatos amorosos enquanto o homem deve colecionar casos diversos. As expectativas das mulheres quanto a seus companheiros abalam a naturalidade da desigualdade homem-mulher:

Na primeira metade dos anos 60, a ênfase no prazer sexual/sentimental feminino ameaça as bases da dupla moral para os sexos e da dominação masculina na hierarquia de gênero. São abalados vários dos tradicionais pilares que sustentam o controle da sexualidade feminina, as distinções “naturais” entre feminino e masculino e as exigências, atribuições e expectativas que compõem o relacionamento homem- mulher. (BESSANEZI, 1993(1), p. 143)

Assim, a trajetória de casais nas fotonovelas, rumo ao final feliz, reforça a projeção das expectativas femininas no relacionamento. A pesquisadora Camille Paglia, pontua que a cultura de massa continua a veicular o culto da personalidade, sinônimo da sociedade ocidental desde a Antiguidade e que, embora tenham havido alteração de valores nas transformações religiosas e sociais, tal culto jamais pôde ser suprimido:

O budismo e o cristianismo concordam em ver o mundo material como *samsara*, o véu da ilusão. Mas o Ocidente tem outra tradição, a pagã, que culmina no cinema. O século XX não é a Era da Ansiedade, mas a Era de Hollywood. O culto pagão da personalidade redespertou e domina toda arte, todo pensamento. É moralmente vazio, mas ritualmente profundo. Nós o adoramos pelo poder do olho ocidental. (PAGLIA, 1992, p.41)

Mulheres vestidas com pouca ou nenhuma roupa que exibem sempre feições e corpos eugênicos nada condizentes com a realidade da maioria das mulheres (Anexo J, p.97) são, para Paglia (1992), contrária ao feminismo purista e ao moralismo rousseauísta, retratações das personas femininas que continuam a tradição da iconografia canônica ocidental. Para ela, a representação das personas no universo do espetáculo é derivada da imposição da projeção do homem sobre a natureza:

Por trás de todo livro há uma certa pessoa, com uma certa história. Personalidade é a realidade ocidental. É uma condensação visível do sexo e da psique fora do âmbito da palavra. Nós a conhecemos pela visão apolínea, o cinema pagão da percepção ocidental. [...] Não há declínio nem tragédia no triunfo dos meios de comunicação de massa, só uma mudança da palavra para a imagem - em outras palavras, um retorno ao pictorialismo pagão pré-Gutenberg, pré-protestante da cultura ocidental (PAGLIA, 1992, p.43).

A aluna de Harold Bloom detalhou as representações das personas sexuais desde a escultura da “Vênus de Willendorf”, datada de 3.000 a.C, até as representações das divas da cultura de massa, para defender que o universo mítico ocidental continua seguindo as mesmas tendências andrógenas e continua baseado no espetáculo. Paglia afirma que o culto das celebridades, como o culto das imagens na arte, revela nosso fascínio pelas personalidades, que é originário do paganismo:

A idolatria é o fascismo do olho. O olho ocidental será satisfeito, com ou sem consentimento da consciência. As imagens são uma projeção arcaica, anterior a palavras e moral [...] Vivemos na idade dos ídolos. O passado pagão, jamais morto, fulgura de novo em nossas místicas hierarquias de estrelato. (PAGLIA, 1992, p. 137)

A tese de Camille Paglia é que a representação das celebridades obedeceu aos padrões ocidentais originados na representação hermafrodita dos

deuses gregos que possuíam caracterizações físicas e psicológicas dos gêneros masculino e feminino. Desta maneira, quando deixou-se de representar os dois órgãos sexuais, as fisionomias e os corpos passam a ser representados por um corpo viril feminizado. Sob esta perspectiva fica bastante evidente a constante representação da juventude e de um padrão de beleza nos mocinhos e mocinhas nos enredos de fotonovelas, conforme relato da professora Ana Cleide C. Cesário:

Os atores, quer dizer, na verdade, não eram atores, eram modelos fotográficos. Mas era sempre assim, um tipo bem padrão da época, um homem bonitinho, a mulher, também, toda arrumadinha. Aquilo me enjoava, assim, sempre repetia. Eu sempre tive mais interesse pelo romance. (Prof. Ana Cleide C Cesário, Anexo T, p.126)

Paglia acrescenta ainda que a estética que maquia a natureza bruta feminina é ditada pelo masculino, também pelos homossexuais masculinos, que elegeram o corpo do adolescente como modelo de beleza na Antiga Grécia assim como os homossexuais contemporâneos nos salões de beleza e editoriais de moda elegem as divas desde Maria Callas, mais erudita, à Rita Hayworth, *hollywodiana*, nas performances travestis:

Os cultos de beleza têm sido persistentemente homossexuais, desde a Antiguidade aos salões de beleza e *maisons* de alta costura de hoje. O embelezamento profissional de mulheres por homossexuais é uma reconceitualização sistemática dos fatos brutos da natureza feminina. Como no *fin de siècle* do século XIX, o esteta é sempre homem, nunca mulher. Não há paralelo lésbico à adoração grega pelo adolescente. [...] A busca da beleza pelo olho concentrado é uma correção apolínea da vida em nossos corpos nascidos de mãe. (PAGLIA, 1992, p.117)

A autora faz referência ao culto grego do deus Apolo quando chama de correção apolínea a ausência de uma retratação dos processos naturais como a menstruação, os fluidos do ato sexual e o parto que deslocaram o status histórico da mulher como objeto sexual.

As jovens personagens podem ser facilmente identificadas como mocinhos ou vilões através das simbologias aplicadas na caracterização das feições e dos figurinos. A vilã Flávia, da fotonovela Grilhões Dourados, por exemplo, sempre muito séria, usa os cabelos presos e o vestido negro, enquanto a mocinha, Pérola,

mesmo vivendo situações bastante adversas, quase sempre sorri, tem os cabelos soltos e usa um vestido branco. (Anexo L, p.99).

Os atores representam personalidades boas ou ruins, que nós identificamos imediatamente pela maneira como estão vestidos. Conforme Paglia, a mulher quando representada como mocinha é aquela que inibe sua femealidade. A Medusa e as Fúrias são as correspondentes da *femme fatale*, que terá uma maquiagem mais forte, e cujos instintos são de destruir, ao invés de promover a organização familiar e social. Segundo Paglia, as críticas humanista, católica e feminista dos estereótipos veiculados na cultura de massa procuram apagar a sexualidade das relações humanas, que passa a ser restrita ao âmbito privado:

A identidade ritual pagã de sexo e violência é a principal contenção dos meios de comunicação ao complacente rousseauísmo dos humanistas modernos. Os meios de comunicação comerciais, em resposta direta à preferência popular, contornam os censores liberais que desfrutaram tão longo controle sobre a cultura do livro. No cinema, na música popular e nos comerciais, vemos todos os mitos daimônicos e os estereótipos sexuais do paganismo, que os movimentos de reforma, do cristianismo ao feminismo, jamais puderam erradicar. (PAGLIA, 1992, p.35)

A “imprensa do coração”, sob a perspectiva de Paglia, mostra uma essência feminina que está além dos aspectos culturais pois afirma que a força da “sexualidade e erotismo formam a complexa intersecção de natureza e cultura” (PAGLIA, 1992, p.13).

3 PERSPECTIVAS CONCRETAS DOS LEITORES

[...] sentado diante de meu livro, eu [...], percebo não apenas as letras e os espaços em branco entre as palavras que compõem o texto. Para extrair uma mensagem desse sistema de sinais brancos e pretos, apreendo primeiro o sistema de uma maneira aparentemente errática, com olhos volúveis, e depois reconstruo o código de sinais mediante uma cadeia conectiva de neurônios processadores em meu cérebro, cadeia que varia de acordo com a natureza do texto que estou lendo e impregna o texto com algo - emoção, sensibilidade física, intuição, conhecimento, alma - que depende de quem sou e de como me tornei o que sou. (MANGUEL, 1997, p.54)

A busca de informações e histórias através da leitura une a grande família que Alberto Manguel nomeia a dos leitores. Este autor que inicia *Uma história da Leitura* relatando ter trabalhado em uma livraria ainda criança e, por isso, ter sido contratado como leitor de textos para Jorge Luís Borges, apresenta um enfoque histórico da leitura. Em nosso cotidiano repleto de mensagens escritas é raro nos darmos conta que a leitura silenciosa, por exemplo, é extremamente nova em nossas apropriações dos textos escritos.

A leitura silenciosa se assemelha ao que Clarice Lispector denominou *Felicidade Clandestina*, (1998), no conto homônimo. A personagem narra o exercício corporal e imaginário de possuir o objeto- livro e executar a leitura sem que ninguém possa interferir. Do prolongamento da leitura emerge a sensação “estonteante” de desvendar a história aos poucos, fingindo não ter o livro para surpreender-se por tê-lo, mudar de lugar, ler “algumas linhas maravilhosas” antes de fechá-lo novamente, prolongando ao máximo o tempo de leitura e a experiência individual.

Para Roger Chartier (2002), o leitor é o elemento de tensão central da história da leitura. Se por um lado ela é tida como uma prática que produz significados singulares, desvinculados da intenção dos autores ou produtores, que depende exclusivamente da atribuição de significados advinda da liberdade criativa do leitor, este leitor está, ao mesmo tempo, “sujeito a uma compreensão correta, a uma leitura autorizada. Abordar a leitura é, portanto, considerar conjuntamente, a irreduzível liberdade dos leitores e os condicionamentos que pretendem refreá-la”. (CHARTIER, 2002, p.123)

Neste capítulo expomos, a partir da obra de Manguel, algumas transformações nas representações do leitor e do ato de ler que foram incorporadas e transmitidas através das convenções do ato de ler e escrever para as novas gerações de leitores.

Os óculos, por exemplo, são um símbolo diferenciador do leitor, do homem de ideias, cuja origem pôde ser mapeada no relato sobre as propriedades da esmeralda em que Plínio, o Velho, cita de passagem a prática do míope imperador Nero de observar as batalhas dos gladiadores através daquela pedra preciosa. A prática foi uma solução para aqueles que tinham dificuldades de ler e sem requerer a excentricidade da esmeralda:

Na Babilônia, em Roma e na Grécia, os leitores cuja visão era fraca não dispunham de outro recurso senão ter alguém, geralmente um escravo, que lesse os livros para eles. Uns poucos descobriram que olhar através de um disco de pedra transparente ajudava. (MANGUEL, 1997, p.326)

A aparição dos óculos contribuiu para que fosse maior o número de leitores silenciosos assim como a regulamentação dos sinais de pontuação. A prática da leitura silenciosa ainda em nossos dias é tida como uma etapa em desenvolvimento da capacidade humana de decodificar e atribuir sentidos ao texto lido.

Segundo Manguel, no final do século XV a representação figurativa dos óculos, que passaram a ser objeto-símbolo do leitor já passou a ter um outro sentido, eles simbolizavam o prestígio do leitor e, também, os excessos dos maus leitores. As xilogravuras que Albrecht Dürer adicionou ao texto, a “Nau dos loucos”, de Sebastião Brant, na versão em latim *Das Narrenchiff* expõe como primeira imagem desta obra o leitor insensato que possui muitos livros sem chegar a compreender as ideias que eles transmitem.

Anos depois, o humanista Geiler Von Kaysersberg, baseava na obra de Sebastião Brant, sua palestra sobre a distinção entre a posse de livros e a posse de conhecimento e diferenciava a apropriação da leitura, atribuindo status aos seus dignos portadores. (MANGUEL, 1997, p.333)

O mapeamento da recepção das obras a partir do prazer estético por Jauss (2001, p.63), já continha o germe desta explanação que Alberto Manguel apresenta. Conforme desenvolviam as qualidades de ler e escrever - a *Elocutio*, a

Retórica e a Dialética - os autores organizaram por escrito e oralmente as experiências que a leitura proporcionava. Manguel reporta diversos documentos que registram o momento em que os leitores oradores, aqueles que declamavam os textos escritos em palimpsesto em praça pública, preparavam sua apresentação. A intenção de Jauss não comportava os elementos gráficos como fazem os teóricos dos *Annales*, no entanto, assumia que a leitura e a escrita eram práticas que possuíam convenções.

Dos manuscritos ao ato de ler e escrever no século XXI, a leitura e a escrita sempre estão em diálogo com a disposição dos indivíduos na sociedade. Assim como a maneira de ver e perceber a realidade foi rompida por processos técnicos como o pontilhismo de Georges Seurat, na segunda metade do século XX, que dissolvia a imagem figurativa em retículas granuladas e convidava o espectador a liberar-se da ditadura da forma acabada e participar da operação de reconhecimento e combinação da imagem representada. As leituras de textos virtuais, dadas também pelos programas de tradução on-line, estão sujeitas a alterar o conteúdo tanto quanto aqueles textos que formavam agrupamentos de palavras antes da normatização da pontuação gráfica.

O jogo de olhares entre as figuras retratadas no quadro *Las Meninas*, de Velásquez, (1656) cuidadosamente narrado por Michel Foucault no primeiro capítulo de *As palavras e as coisas* (1999), é a escritura que convida à ação de percorrer o quadro com o olhar, assim como esta pintura convida o espectador a percorrer o retrato até associar a retratação do pintor, aos modelos: o rei e a rainha refletidos no espelho.

A inovação da técnica sempre permite que haja criações e mudanças, assim produção e recepção estão sempre dialogando. Com a perda de força nos estudos acadêmicos da ideia de manipulação e influência dos *medias* sobre os leitores, a imprensa e a universalização de que a indústria de massas é parte integrante, passa a ser compreendida como veículo de mudanças muito profundas na organização social e na transmissão dos conhecimentos.

Os processos de formação dos leitores estão ligados à formação escolar e aos dispositivos escritos que circulam cotidianamente nos diversos segmentos da sociedade. O leitor reinventa os códigos escritos, apropriando-se deles.

Em *A Invenção do Cotidiano*, Michel de Certeau (2000) direciona sua pesquisa para a sedimentada ideia de 'cultura popular'. O autor atenta que o conceito 'de massa' surgiu na 'modernidade do século XVI' para indicar o homem ordinário, coletivo e anônimo, o Outro, "as primeiras [populações] a serem submetidas ao enquadramento das racionalidades niveladoras." (CERTEAU, 2000, p.59). As racionalidades niveladoras elegem um modelo de pesquisa que se debruça sobre o produtor dos discursos e submetem sob esta perspectiva as produções do consumo que não são registradas e, portanto, fugidias demais para serem analisadas empiricamente.

A investigação de Michel de Certeau sobre as operações dos usuários expõe as práticas cotidianas que ficam obscurecidas no discurso científico, que enfocam o eixo produtor na relação de produção-consumo como influência sobre um sujeito coletivo e anônimo que neste contexto é visto como uma coletividade que simplesmente obedeceria inadvertidamente às imposições daquilo que consome.

As práticas diárias de leitura, culinária, o consumo de bens alimentícios e a crença religiosa são, para De Certau atos plenos de autonomia, submetidos aos usos que deles fazem os sujeitos. O consumo é uma ação que subverte as proposições estipuladas pelo produtor porque ocorre de acordo com quem consome e não necessariamente com o que é consumido ou com as intenções e arranjos do produtor.

A autonomia dos consumidores está sujeita aos mecanismos de legitimação da arte, como reporta Roger Chartier na investigação da circulação e produção dos livros, e Luiz Costa Lima, no percurso histórico da *mímesis*. Ao mesmo tempo, a investigação das estratégias e operações dos usuários mostra que as formas de empregar os objetos interferem nas legitimações.

A leitura é um aspecto fundamental do consumo na nossa sociedade, que está organizada em torno da possibilidade de ser modificada pelos modelos de escrita. Se essas práticas são mutáveis como as manipulações de grupos, elas demonstram a adesão e a subversão da legitimação.

3.1 ENTREVISTAS

A entrevista foi o método de investigação escolhido para compreender as representações das leitoras sobre a prática de leitura de fotonovelas neste trabalho. O levantamento de informações através das negociações próprias da oralidade e do processo de elucidação da memória de leitura teve como objetivo relacionar as construções espaciais e temporais destas ficções à vivência das entrevistadas, na segunda metade do século XX, no Brasil. As teses de Isabel Sampaio (2008) e Raquel Miguel (2009) serviram de inspiração para tal escolha, orientando tanto a análise da fotonovela dentro do impresso revista quanto a interpretação do universo cultural em que se deram essas práticas de leitura:

Ao considerar não apenas a fotonovela em si, mas as revistas como um todo se busca, por um lado, estabelecer ligações entre as questões teóricas abordadas neste estudo, o impresso em si e as práticas de leitura e modos de apropriação relatados pelas leitoras entrevistadas, e por outro, destacar os pontos que identificavam essas publicações com o universo cultural brasileiro de cada época. (SAMPAIO, 2008, p.23)

Nossas entrevistadas, Corina Maria T. Busnardo e Ana Cleide C. Cesário, docentes nos departamentos de Letras Estrangeiras e Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina, respectivamente, foram contatadas depois da elaboração de um roteiro norteador das entrevistas (Anexo Q, p.113) pelas pesquisadoras Taís e Márcia Malcher no projeto de pesquisa “Representações e poder”, orientado pelo professor André Luiz Joaquinho. Estes documentos foram incorporados ao presente trabalho antes de ser realizada por mim uma terceira entrevista com a Dra. Esther Gomes de Oliveira, docente do departamento de Letras Vernáculas e do programa de pós-graduação em Estudos da Linguagem da UEL, no segundo semestre de 2011.

O diálogo sobre a leitura das fotonovelas guiou as perguntas, mas a riqueza de detalhes das memórias foi especialmente estimulante. Antes de realizar a entrevista propriamente, analisei a tese sobre a memória de leitura de Isabel Sampaio (2008), que tem como particularidade o fato da pesquisadora ter sido uma leitora das fotonovelas. Essa condição pareceu permitir que os entrevistados tratassem do tema com mais naturalidade, numa espécie de memória partilhada

entre entrevistados e a entrevistadora. Desta maneira a intervenção da entrevistadora iluminou muito os relatos através do compartilhamento de suas próprias memórias e revelou diversos detalhes das práticas de leitura.

Analisei, ainda, as entrevistas de Raquel Miguel com três leitoras da revista *Capricho*, que foram realizadas em grupo, elucidando assim aspectos da leitura coletiva, como os assuntos que eram tratados em grupo ou que eram de alguma forma compartilhados oralmente, e em seguida entrevistas individuais que tratam das memórias de cada uma das leitoras sobre a prática de leitura.

Finalmente, analisei as entrevistas das colaboradoras do projeto “Representações e poder” com professoras dos Departamentos de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina, que contribuíram para a organização dos aspectos levantados no presente trabalho e então, contatei por e-mail outras professoras obtendo o aceite da professora Esther Gomes de Oliveira.

Considerando que não pertenci à época em que as fotonovelas circularam, a entrevista foi uma experiência de pesquisa que permitiu compreender melhor as práticas de leituras e as revistas que traziam fotonovelas como indicadores das formas de ler na sociedade daquela época.

Então, é nesse universo que eu estou criando, que eu estou tentando lembrar, que eu conheci essas revistas. O colégio tinha uma proposta que eu diria, muito séria. A gente estudava demais. Eu me considerava assim como aluna de tempo integral, porque eu ia de manhã pras aulas regulares e voltava a tarde pra piano e basquete, também a natação e as aulas de educação física, que eram a tarde. Era um ensino que você tinha, no mínimo, duas línguas: o inglês e o francês. E eu não fazia outras coisas porque era questão de opção, por exemplo, era um colégio que tinha artes plásticas, pintura por exemplo, dava pra fazer... me lembro que não tinha computação na época, mas tinha datilografia. Era, assim, um elenco de coisas que você podia fazer. E era uma colégio com internato, mas eu não era interna porque as internas tinham um esquema mais pesado ainda, porque elas tinham uns horários de estudo. Acredito que essas revistas não deviam entrar no internato, acho que não, mas eram muito ingênuas as revistas. Acho que minha avó não implicava porque não tinha nada de muito erótico nelas. (Prof. Ana Cleide C Cesário, Anexo T, p.125)

A leitura de fotonovelas foi reportada como uma atividade conflitante com os interesses das entrevistadas, que estavam na época de pré-adolescência. Além das revistas elas declararam ter tido muito interesse nas leituras propostas pela escola como as narrativas de Machado de Assis, José de Alencar, Monteiro

Lobato e na compra de livros para formar sua biblioteca pessoal. Seus interesses também eram praticar esportes, estudar um instrumento musical. Assim, as revistas nem sempre eram compradas:

T: Então, nessa idade a senhora já achava a revista bobinha também?

Prof. Ana Cleide C Cesário: Não, não sei se era boba, achava enjoativa, chato. Eu não comprava inclusive, mas eu era muito novinha. E, depois eu me afastei totalmente, elas devem ter continuado pelo jeito. Imagina, sabe o que que é, eu comecei a trabalhar já nos anos 60. Eu fiz a Escola Normal, hoje é o magistério, e sempre trabalhei, fiz a universidade trabalhando. Então, isso pra mim, eu me lembro só dessa fase de 12/13 anos na casa da vó italiana, não a brasileira, e com a tal da prima mais velha, depois eu me afastei. Talvez o fato de eu ter sempre morado longe da minha mãe porque a minha mãe eu acho que lia, ela comprava e lia, mas na minha casa de origem, eu não lia. (Anexo T, p.126)

Eu acho que pelo menos na minha cidade nós não comprávamos tanto... Não sei se o poder aquisitivo era menor, ou se não se dava tanta importância a essas revistas, ou se a gente tinha menos tempo... Os pais muitas vezes [...], houve uma época que a gente lutava com muita dificuldade, então não dava pra ficar comprando muita revista. Vamos dizer, o dinheiro era contado e... Também... Havia a questão da preferência. Ao invés de eu comprar isso, vou comprar aquilo que eu preciso mais, aquilo tá me fazendo mais falta. E eu sempre fui mais de comprar livro. Eu comprava muito livro. Eu tinha a “Coleção de contos brasileiros”... Fui comprando... Quando comecei a ganhar meu dinheirinho, mesmo com as aulinhas de piano e tal, comprava um livro e outro que eu precisava, comprei livros caros. Por exemplo, eu me lembro que quando eu tava no colegial tinha um professor de língua portuguesa... Ele morava em Jaú, mas ia pra São Paulo. Ele me mostrou uma edição dos “Lusíadas” maravilhosa, fiquei apaixonada: “Se você quiser, eu compro pra você”. Ele comprou pra mim. Então... Eu já fazia minha biblioteca particular... Já ia acumulando... Mas revista, principalmente na minha família, não era de comprar muita revista não. (Prof. Corina M T Busnardo, Anexo S, p.122)

A leitura, segundo declararam, era feita individualmente e os assuntos das revistas que eram compartilhados com colegas e amigos diziam respeito às celebridades. De maneira semelhante às declarações dos entrevistados nos trabalhos de Miguel (2009) e Sampaio (2008), podemos considerar que esta exposição da vida privada dos atores, atrizes e celebridades em voga na mídia atingiu as situações coletivas dos usos das revistas de fotonovelas. Podemos refletir ainda desta maneira porque as “fococas” sobre a vida dos astros, diferentemente dos enredos de fotonovelas que deixaram de circular na *Capricho* em 1982,

permaneceram nas publicações, passando a tratar da intimidade dos profissionais que atuam na televisão e no cinema. O consumo da “vida real” dos ídolos continua rendendo a aparição de *paparazzis* com “fotos exclusivas” reproduzidas globalmente agora também pelos sites de notícias e entretenimento da internet.

Nas entrevistas, elas relacionam os enredos à análise do romance condizente com uma postura didática:

Sabe o que eu penso das histórias? As histórias tinham uma estrutura romanesca; aquilo que o Goldman vai explicar no “Estruturalismo Genético” dele, de dizer que o romance nasce com essa característica: você sempre tinha um herói problemático. Veja, eu nunca pensei em analisar essas revistas, mas já estudei sociologia da literatura e, agora, me veio essa possibilidade de você entender essas revistas dessa forma. É sempre um herói problemático, no caso, uma menina pobre, uma heroína que sempre se apaixona por um rapaz rico ou vice-versa e a trama se dava dentro dessa estrutura própria, que é a estrutura do capitalismo, ao invés de você retratar uma luta de classes ou um conflito mais sério, uma grande contradição capitalista, havia essa narrativa, que pegava a vida particular e íntima das personagens, mostrando a dificuldade dessa relação, do amor romântico de se realizar. Então, toda narrativa era em torno disso, essa coisa do pobre e do rico, sempre ou o rapaz era pobre e a moça era rica. Eu me lembro muito que sempre a trama se repetia. (Prof. Ana Cleide C Cesário, Anexo T, p.125)

Para ler os enredos é necessário desvendar a sequência de imagens e relacioná-las aos texto dos balões. Assim, compreendemos que os enredos de fotonovelas foram uma inovação da técnica de contar histórias e esta inovação despertava a curiosidade, principalmente dos mais jovens, enquanto alguns pais demonstravam receio ou declaravam o gênero como bobagem e, inclusive, proibiam tal leitura. Além de atrativas nas bancas de revista, as fotonovelas fizeram parte do período da juventude das entrevistadas e eram lidas a despeito de interdições dos pais. Assim, parte do interesse nas fotonovelas diz respeito a esta “afrenta” por parte das leitoras às proibições e à autoridade parental.

[...] e a revista, essa de fotonovela, eu comprava escondido. Essa ele não gostava muito que eu lia. Eu lia e escondia debaixo do colchão.
[risos]

Meu pai era militar, aí você já tem uma ideia. Mas, a minha mãe não ligava. Agora, meu pai era um pouco machista nesse aspecto: “Não, pra quê ler essas coisas? Tal...” “Acha que nessa revista vai ter coisa boa?” “Acha que isso te ajuda a pensar?” Então, “Minha filha adolescente lendo isso...” (Prof. Esther G Oliveira, Anexo R, p.115).

O fácil acesso às publicações relacionado com o contexto de urbanização e a maior oferta de produtos tornou-se cada vez maior, além disso havia espaço físico e disponibilidade de tempo para as atividades de lazer privadas e individuais:

Hoje, eu tenho tempo pra ver novela, eu gosto, eu acho super interessante, mas também o jeito que eu olho hoje é diferente. Não vou dizer que eu fico analisando, mas a gente sabe exatamente o que está vendo ou pensa que sabe. A gente sabe que são também produções romanceadas, com um imaginário muito trabalhado que esconde toda a realidade e, talvez, aí, eu pudesse acrescentar alguma coisa em relação àquelas histórias de fotonovelas que a gente não tinha esse olhar crítico, claro que não. e, talvez, algumas situações que a gente visse ali talvez, a gente projetasse pra gente mesmo, tipo: ai, eu quero casar. Talvez isso tenha influenciado, mas eu acho que o romance também, a literatura, o texto sem foto...isso também marcou na época, né. (Prof. Ana Cleide C Cesário, Anexo T, p.128)

As táticas de nossas leitoras, no sentido proposto por Michel de Certeau, (2000) são insinuações fragmentárias criadas no percurso mesmo da ocasião das entrevistas, que por essa razão aparecem transcritas na seção anexa. As entrevistas revelam a partir de que relações essa leitura não foi uma atividade que se relacionou com seus interesses.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A composição desta dissertação teve como principal intuito contribuir com o estudo dos impressos que veicularam as fotonovelas e, assim, com a análise das práticas de leitura individuais e das maneiras como elas adquirem sentido no contexto social e cultural.

Estamos incessantemente executando leituras e representações visuais dos símbolos impressos, e também uma forma corporal, quando interagimos com outras pessoas, e principalmente quando empregamos os artefatos culturais segundo as concepções que dizem respeito à sociedade, ao momento histórico e às disposições evocadas pelas próprias ocasiões. Pois a leitura é uma prática que possui uma história de grandes revoluções e, ao mesmo tempo, ela é regida por diversas regulamentações históricas e sociais que embasaram o ato de nos compararmos e, conseqüentemente, nos distinguirmos na vivência social por meio da apropriação daquilo que lemos. Assim, o ato de ler é uma ação afetada por nosso grupo social, econômico, espacial e histórico, mas é representado em nossa noção de nós mesmos, sofrendo mudanças conforme as situações das interações discursivas.

A partir dos estudos que enfocam as práticas culturais pretendemos, não uma reversão de valores acerca da massificação e do objeto canonizado, mas compreender que existem relações entre a veiculação de massa e a cultura legitimada.

Afinal, por que os leitores continuam, apesar de toda estigmatização, a escolher os artefatos designados como literatura de baixa qualidade, definidos pelos nomes eufemísticos subliteratura e paraliteratura?

Mesmo depois de explanar a autonomia do leitor e as diversas maneiras com que ele transforma, através das maneiras de empregar nas práticas cotidianas, qualquer objeto supostamente manipulador de seu comportamento, não atingimos uma resposta objetiva para esta indagação. O que ocorre é o surgimento de uma nova questão: por que nós atribuímos de maneira tão natural uma idealização libertadora para alguns tipos de artes?

Acreditamos que tal naturalidade seja mantida pela maneira como as heranças dos ideais transformadores da filosofia social da Escola de Frankfurt adquiriram uma visão pessimista em relação ao progresso que negligencia as

maneiras criativas e indeterminadas com que os sujeitos assumem sua identidade no processo social, ou ainda, como afirma Pierre Bourdieu:

A verdade, à primeira vista paradoxal é que, quanto mais nos elevamos na hierarquia social, mais a verdade dos gostos reside na organização e funcionamento do sistema escolar, encarregado de inculcar o programa (no sentido da escola e da Informática) que governa os espíritos “cultos” até na procura do “toque pessoal” e na ambição da “originalidade”. (BOURDIEU, 1983, p.95)

Assim, tendo em conta que a leitura e a compreensão dos textos são definidas socialmente, apontamos que as práticas que indicam as invenções dos leitores sobre os textos correspondem à capacidade social de definir e transformar o que significa o ato de ler. (JOANILHO; JOANILHO, 2008, p.546)

Os sentidos dados pelos leitores aos textos, não trazem a lume a verdadeira relação que se dá na leitura, mas, antes, uma nova concepção do indivíduo como usuário dos bens culturais no sentido proposto por Michel de Certeau (2000). Assim, a análise das práticas aponta as correspondências e dissidências entre práticas individuais de leitura e as diferentes significações que elas ganham na representação social.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: UNESP, 2006.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação da massa*. In: Teoria da cultura de massa/ introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. 8. ed., São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- BESSANEZI, Carla. Revistas femininas e o ideal de felicidade conjugal (1945- 1964). *Cadernos Pagu*, São Paulo, 1, p. 111- 148, 1993.
- BIONDO, Sônia. Fotonovelas: um marco de evolução na técnica e linguagem de comunicação de massa. *Comunicação*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 28, p. 21-25, 1978.
- BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, p. 82-121.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. *O quadrado amoroso: algumas considerações sobre a narrativa de fotonovela*. Dissertação (Mestrado) - FFLCH - USP, São Paulo, 1977.
- _____. *Mulher de papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira*. Tese (Doutorado) - FFLCH-USP, São Paulo, 1980.
- CANDIDO, Daniela Maria Nazaré da Silva. *Fotonovelas: espaço de construção de sentidos e as leitoras dos anos 60 e 70*. Dissertação (Mestrado) - PPG Letras – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2000. v. 1: Artes de fazer.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Revista Estudos Avançados* v. 11, n. 5, p.173-191,1991.
- _____. (org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- _____. *A ordem dos livros*. 2. ed. Brasília: Unb, 1999.
- _____. *A história cultural entre práticas e representações*. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002.
- _____. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Universidade/ UFRGS, 2002.

_____. *Formas e sentido. Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas: ALB/Mercado de Letras, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular*. Petrópolis: Vozes, 1972.

DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

_____. *Adorno/Horkheimer & A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: costumes de província*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FONSECA, Rubem. Corações solitários. In: _____. *Feliz Ano Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 372-385.

ISER, Wolfgang. A Interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (Coord. Trad.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção Hans Robert Jauss... et all*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. p. 83-132.

_____. O fictício e o imaginário. In: *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Org. João Cezar de Castro Rocha, Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 63- 77.

HABERT, Angeluccia. *Fotonovela e indústria cultural: estudo de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões*. Petrópolis: Vozes, 1974.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: Colocações Gerais. Tradução de Luiz Costa Lima e Peter Naumann. In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção hans robert jauss... et all*. 2.ed, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. p. 43-61.

_____. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa. (Coord. e Trad.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção Hans Robert Jauss... et all*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. p. 63-82.

JOANILHO, André Luiz; JOANILHO, Mariângela Peccioli Galli. Sombras literárias: a fotonovela e a produção cultural. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 28, n. 56, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882008000200013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 18 out. 2009.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: UNESP, 2002.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina *A formação da leitura no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LIMA, Luiz Costa. (Coord. e Trad.). *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção* Hans Robert Jauss... et all. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. *O fingidor e o censor: no ancien régime, no iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

_____. *Teoria da cultura de massa/ introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima*. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MCLUHAN, Marshall. *O meio é a mensagem*. Rio de Janeiro: Record, 1969.

_____. Visão, som e fúria. In: *Teoria da cultura de massa/ introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima*. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011, p.163-177.

MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. *A revista Capricho como um “lugar de memória” (décadas de 1950 e 1960)*. Tese (Doutorado) - CFCH-UFSC, Florianópolis, 2009.

MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas*. São Paulo: Olho D'Água/Fapesp, 2001.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

REGO, Cacilda. Photonovels in Latin America: just a tool for social conformity? Intercom – *Revista Brasileira de Comunicação*, São Paulo, v. 14, n. 65, p. 96-111, jul./dez. 1991.

REVISTA *CAPRICH*O. Editora Abril, São Paulo, edição 99, Ano IX, maio de 1960.

REVISTA *CAPRICH*O. Editora Abril, São Paulo, edição 126, Ano XI, agosto de 1962.

REVISTA *CAPRICH*O. Editora Abril, São Paulo, edição 169, Ano XIV, março de 1966.

REVISTA *CAPRICH*O. Editora Abril, São Paulo, edição 329, Ano XXI, junho de 1973.

ROCHA, J. C. C.(Org.); VILAR, B. W. (Trad.). *Teoria da ficção: indagações à obra de W. Iser*. UERJ. Colóquio (7.: 1996), Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

SAMPAIO, Isabel Silva. *Para uma memória da leitura: a fotonovela e seus leitores*. Tese (Doutorado) - Unicamp – Campinas, 2008.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981. p. 3-24.

ZILBERMAN, Regina. A Literatura e o Apelo das Massas, In: AVERBUCK, Ligia (Org.). *Literatura em tempo de cultura de massa.*, São Paulo: Nobel, 1984. p. 9-32.

ANEXOS

ANEXO A



ANEXO B



ANEXO C



ANEXO D

EXEMPLAR DE ANUNCIANTE
VENDA PROIBIDA

CAPRICHO

A MAIOR REVISTA FEMININA DA AMÉRICA DO SUL

Fotonovela completa: UMA CANÇÃO PARA VOCÊ
MODA PRÁTICA: VESTIDOS DE VERÃO COM MOLDES

OS 358
MARÇO

GRÁTIS
Série BRANCA
Moda "CAPRICHO"

UM ANEL DE BRILHANTES PARA VOCÊ!
VEJA DETALHES NA PÁGINA 98

The image shows the cover of the magazine 'Capricho'. The background is a solid blue color. At the top, the title 'CAPRICHO' is written in large, bold, yellow letters with a black outline. Above the title, in smaller white text, it says 'EXEMPLAR DE ANUNCIANTE' and 'VENDA PROIBIDA'. Below the title, it reads 'A MAIOR REVISTA FEMININA DA AMÉRICA DO SUL'. The main feature is a close-up photograph of a woman's face, looking directly at the camera with a slight smile. She has short, wavy brown hair and is wearing a red headscarf with white stripes. In the bottom right corner, there is a yellow triangular area containing promotional text: 'GRÁTIS Série BRANCA' above a small image of a ring, followed by 'UM ANEL DE BRILHANTES PARA VOCÊ!' and 'VEJA DETALHES NA PÁGINA 98'. On the left side, there is a small logo for 'OS 358 MARÇO'.

ANEXO E

SEGREDINHOS (cozinha)

Para eliminar o excesso de gordura dos caldos e sopas, mergulhe neles uma fôlha de alface e retire-a minutos depois.

Para eliminar o excesso de sal nas sopas, coloque sôbre o caldeirão um pano molhado. O vapor produzido absorverá o excesso de sal, que passará para o pano.

"Devilling" é, em culinária, o processo de aplicar uma pasta altamente picante ou mistura de condimentos secos, usualmente espalhados sôbre as pernas das aves ou caças e dos peixes, encapando-os em seguida com farinha de rósca, antes da fritura ou de ir ao forno. As misturas costumam incluir ingredientes muito fortes e às vèzes mesmo um mólho de pimenta bem concentrado.

Há cogumelos comestíveis e cogumelos venenosos e fatais. Não existe um meio seguro e rápido de distinguir os venenosos dos comestíveis. Sômente um especialista com conhecimentos botânicos poderá dizer, com segurança, se a espécie é ou não venenosa. Existem muitas maneiras práticas, apontadas pela "sabedoria popular", para fazer tal distinção. A prova da cebola, do leite coalhado, da clara de ôvo, da colher de estanho ou de prata, da mudança de côr ao ser cortado, porém, com falhas e sem valor científico. Recomenda-se a fervura prolongada em água limpa, substituída várias vèzes, para extrair os tóxicos quase sempre solúveis e assim eliminá-los.

O vinagre para a preparação de pickles deve ser forte e de boa qualidade, pois, as verduras soltam sempre um pouco de água, que diminui o poder ácido acético do líquido em questão.

Para evitar que os ovos cozidos fiquem escuros, devem ser esfriados, rapidamente, em água corrente. Podem ser descascados ao mesmo tempo que esfriam. Não se esquecer nunca de cortá-los com uma faca bem limpa. Agindo assim, evitará que se forme o anel escuro, que aparece comumente, ao redor da gema cozida. ★

Ofereça
agora

um presente
que fala bem
por você



COLÔNIA: Fragrância delicada. Uma afirmação de bom-gôsto

O perfume que ela escolhe diz algo sôbre ela. Escolha Colônia ou Talco Deauville de Margareth Duncan. Seu presente dirá sua admiração por ela.



TALCO: Macia e leve ternura perfumada.

deauville
CRIAÇÃO DE
margareth duncan

Rua S. Miguel - Tijuca - Rio de Janeiro, Estado da Guanabara

ANEXO F

Cuidados com a saúde

As pessoas anêmicas encontrarão um auxílio para melhorar suas condições físicas, comendo diariamente 200 gr de fígado.

Quando sentir um corpo estranho na vista, o importante é não esfregar os olhos ou enxugar as lágrimas com um lenço usado. Após tê-lo localizado, levante a pálpebra e com a ponta de um lenço bem limpo, extraia-o num movimento rápido. Se fôr impossível a sua retirada por estar muito profundo, o melhor será procurar um médico oculista imediatamente.

Para evitar a erupção da pele, não vista o bebê com roupa pesada ou apertada, banhe-o diariamente, polvilhe-o com talco depois do banho. Cubra os lençóis, plásticos ou de borracha, com alcochoados absorventes. As fraldas depois de lavadas devem ser enxaguadas em água contendo vinagre (uma xícara para 4 litros de água). Nunca deixe o bebê com fraldas molhadas.

Éis um bom xarope para combater a coqueluche: 1 prato de quiabos, 1 pedaço de alcaçus, 1 litro de água, 1/2 quilo de açúcar, 2 colheres de flôres peitorais. Depois de ferver tudo, põe-se o açúcar e deixa-se no ponto de xarope.

Uma infusão de chá preto é recomendável para gargarejos nos casos de irritação da garganta, dificuldade de engulir etc., produzindo pronto alívio e apresentando a cura. ★



brilhando
como nunca, com
cêra **Cardeal**

- QUE DÁ UMA CÔR VERMELHA, TÔDA NOVA!



Penetrando no ladrilho, de modo uniforme, Cardeal é a única cêra que tinge de fato e dá nova vida à côr. Ao mesmo tempo, dá um brilho que nem mesmo a água é capaz de manchar! Experimente uma vez e comprove como a Cêra Cardeal, especial para ladrilhos, deixa-os brilhando sempre como novos.

em latas de
210 e 500 gramas

ANEXO G

Não deixe que sua casa dê uma impressão errada de Você.

Use Bom ar



Bom Ar mata germes e bactérias que causam o mau-cheiro, com uma fórmula específica para cada ambiente.

AEROSOL É RHODIA

PANEL 1: Ricardo: "BÓ DEPOIS DE DIZER O DIABO É QUE O RAPAZ SE ACAL: MA UM POUCO." Valéria: "Nunca ouvi tanto nome feio de uma vez... Você podia ao menos me ajudar...acho que torci o pé..."

PANEL 2: Ricardo: "Vire-se sozinha, assim aprende a não se meter onde não é chamada!" Valéria: "E NÃO AJUDA MESMO. VALÉRIA TRATA DE SE LEVANTAR SOZINHA."

PANEL 3: Ricardo: "Afinal, quer me explicar que foi que fiz de errado?" Valéria: "Assustou a Tereza... você a fez fugir...só isso!"

PANEL 4: Ricardo: "Agora que escapou, sei lá quando vai voltar de novo!" Valéria: "Do que você está falando? Não vi ninguém!..."

PANEL 5: Ricardo: "RICARDO OLHA PARA VALÉRIA COMO SE ELA FOSSE UMA TONTA..." Valéria: "Tereza é uma fruta espinosa como o diabo! Há seis meses que estou tentando apanhá-la e hoje estava quase conseguindo..."

PANEL 6: Ricardo: "VALÉRIA SOLTA UMA GARGALHADA." Valéria: "Então...então é um peixe!?"

PANEL 7: Ricardo: "É sim, um peixe. Quem é que você pensou que fosse?" Valéria: "Pensei que fosse uma garota. Falava com uma voz tão melosa... Fiquel louca da vida sabe?"

PANEL 8: Ricardo: "DESSA VEZ, CALMO. QUEM RI É RICARDO." Valéria: "Por quê? Será que teve ciúme?..."

PANEL 9: Ricardo: "Sei lá... pode ser..." Valéria: "VALÉRIA SE AFASTA, BÉRIA E PENBATIVA. FERNANDO SE APROXIMA E PEGA-LHE A MÃO." Valéria: "Tá bem, não faz mal... vamos embora. Eu te ajudo."

ANEXO H

Algo deslumbrante surge agora

*para os
seus
cabelos!*



Cabelos castanhos... ruivos...
prêtos... bem loiros... ou até mesmo
grisalhos... com PALETTE
Color-Shampoo ganham uma nova
beleza! Com as 17 lindas
tonalidades de PALETTE Color-
Shampoo V, obtém os mais
surpreendentes resultados:
tanto pode modificar a tonalidade
de seus cabelos, dando-lhes uma
nuance nova e deslumbrante,
como apenas avivar o seu
brilho, mantendo-lhes a côr natural.
E para os cabelos grisalhos, há uma
infinidade de nuances discretas e
encantadoras. PALETTE Color-
Shampoo é tão fácil de usar como
qualquer shampoo comum!



Palette

COLOR-SHAMPOO

a nova e maravilhosa
espuma colorante que

- sem tingir - dá
aos seus cabelos a
mais fascinantes
tonalidades
da moda!



MAIS UM FAMOSO PRODUTO FABRICADO
E DISTRIBUÍDO POR BOZZANO S.A.

ANEXO I



EVA WILMA, A ESPÓSA E MÃE PERFEITA

"Vivinha", como é chamada por seus colegas e amigos, nasceu em São Paulo no dia 14 de dezembro de... Seu pai é alemão, a mãe argentina e seus avós, russos. Eva foi bailarina clássica, tendo sido uma das participantes do famoso "Ballet do VI Centenário". Como todas as mocinhas teve muitos namorados e muitos flêrtes. Mas seu grande amor apareceu quando ensaiava uma cena de balé no teatro Municipal. A Companhia Cinematográfica Vera Cruz filmava algumas cenas do filme "Angela" e entre os muitos extras do filme, (muitos estudantes de direito tomavam parte no filme como extras) entre eles John Herbert que mais tarde, seria um dos mais belos atores do cinema brasileiro. Foi um amor à primeira vista. Apaixonaram-se, casaram-se e são muito felizes.

Certa noite numa festa em casa de Lola Brah, "Vivinha" conheceu o diretor Armando Cuto, que a convidou a fazer um teste para trabalhar ao lado do veterano ator Procópio Ferreira em "O homem dos papagaios". Assim, ela ingressou nesse mundo louco que é o cinema por dentro, abandonando o balé para sempre. Eva Wilma, como toda moça que gosta de arte, havia sonhado tornar-se atriz de cinema, mas não esperava que fosse assim tão fácil. Fêz um grande sucesso em "O homem dos papagaios", seguindo depois com: "O craque", "Chico viola não morreu", "A sogra", "Se a cidade falasse", "O cantor milionário", "Uma pulga na balança" e outros. Seu trabalho em "O craque" lhe valeu o prêmio Governador do Estado como melhor atriz daquele ano.

Como esposa Eva Wilma é um exemplo de ternura, compreensão e doçura. Como mãe, é uma das mais extremosas. Dedica-se aos filhos e é de espantar como encontra tempo para tanto, pois seus afazeres são múltiplos.

Seus filhos são vivos, inteligentes e alegres. Aliás, "Vivinha" conta uma passagem interessante...

— Imagine que outro dia aconteceu uma coisa que nós não esperávamos. John ficou adentado e não pode tomar parte do programa, sendo substituído por outro ator. Em casa ele assistia. Vivian, sentada em seu colo, estava muito animada em ver a mamãe, até o momento em que eu e o ator tínhamos uma cena de amor. Começou a gritar, chorar, dizendo: "Não, mamãe! Sem papai não". John teve de desligar o aparelho e procurar distraí-la, pois a menina estava completamente chocada".

Eva Wilma, é uma moça maravilhosa, pois não é nada fácil ser mãe, esposa, dona de casa e, ao mesmo tempo, estar sempre em contato com seu público. Ela consegue ser tudo isso e muito bem. Eva Wilma é um grande exemplo para muitas atrizes que dizem não poder ser ao mesmo tempo esposa, mãe e atriz, conservando ainda a sua beleza de sempre, sem alterar em nada. Assim é Eva Wilma. ★

SeJA a dMjrAda

por suas amigas

Fazendo você mesma os mais lindos vestidos de acôrdo com os modelos da última moda mundial.

Bastam 5 meses para V. aprender pelo novo método LIDER:

**PLISSÉ
ALTA COSTURA
E CORTE**



Curso completo e moderno com variados modelos: criações para passeio, esporte, baile, vestidos de noiva, moda infantil, roupas masculinas e o MAIS SIMPLES método para V. mesma plissar em sua casa com rapidez e perfeição



GRÁTIS

Ao iniciar o curso Líder V. receberá sem qualquer despesa: fôrmas, saias plissadas em miniatura, figurinos europeus, além de completa assistência por parte do corpo de professoras do curso LIDER.

Peça e neste folheto explicativo com todos os maravilhosos modelos que V. mesma fará, bastando enviar o cupom abaixo devidamente preenchido para:

ESCOLA LIDER por correspondência

REGISTRADA NO ENSINO PROFISSIONAL SOB O N.º 11 - COR
R. STA. IFIGÊNIA, 59 - 7.º ANDAR - CJ. 76 - C. POSTAL, 99 - S. PAULO

NOME

RUA

CIDADE ESTADO

Recorte este cupom ou envie separado seu endereço completo mencionando a revista e o mês.

ANEXO J

CAPRICHÔ



ANO XXI — N.º 329
20 de junho de 1973

Foto: Roger Bester

Seções:	<u>Júri do leitor</u>	11
	<u>Serviço especial</u>	11
	<u>Em nome da lei</u>	12
	<u>Consultório médico</u>	12
	<u>Indicações</u>	14
	<u>Cantinho da amizade</u>	14
	<u>Telegramas íntimos</u>	16
	<u>O coração pergunta</u>	16
	<u>Por dentro</u>	18
	<u>Supermercado</u>	18
Especial:	<u>Um presente da sua revista</u>	22
Moda:	<u>A união faz o charme</u>	24
	<u>Bom mesmo é vestir simplicidade</u>	28
	<u>Moda se aprende na escola</u>	30
Beleza:	<u>À flor da pele</u>	32
Cozinha:	<u>Quentíssima!</u>	38
Teste:	<u>Operação-Nariz</u>	42
Truques:	<u>Cá entre nós</u>	44
Fotonovela:	<u>Um rapaz do campo</u>	46
	<u>O príncipe encantado</u>	80
Passatempo:	<u>Capricho se diverte</u>	108
Segredo:	<u>Horóscopo</u>	109
Conto:	<u>A surpresa</u>	110

Revista "Capricho" 

Caixa Postal 5095
Código Postal 01000
São Paulo (SP)

NOSSO ENDEREÇO

Toda carta para CAPRICHÔ deve ser endereçada como aparece no envelope ao lado. Na linha pontilhada, coloque o nome da seção a que você está escrevendo.



Soutien Valisère
Warner's

livre e naturalmente elegante

Modelo 35012, em lycra com Alca Natural Look para usar com sutiã única ou qualquer roupa, bastando mudar a posição das alças.

Capricho

9

ANEXO K



CAPRICHO

a revista da mulher moderna

ANO - XI - N.º 126 - Agosto de 1962

Editor e Diretor: VICTOR CIVITA

*

Diretor da redação: Domingo Alzugaray
 Chefe da redação: Tereza Monteiro Deutsch
 Assistente: Cecília Caldas
 Paginação: Paco Navarro
 Revisão: Oswaldo Morse
 Auxiliar de redação: Celina Camargo Silva

PUBLICIDADE

Diretor: J. Natale Netto
 Gerente Administrativo: Antônio Scavone
 Repres. em S. Paulo: Pedro Fontcuberta
 Gerente no Rio: A. Jayme da Câmara Pereira
 Repres. no Rio: Italo Gargiullo
 Chefe de escritório do Rio: André Raccach
 Gerente em Porto Alegre: Luiz Carlos Serpa

PROPAGANDA
 Chefe: Alberto Maduar



Aquela môça, fisicamente, era o retrato vivo da falecida espôsa do príncipe Alberto, que desejou fazê-la reviver e, assim, Pérola via seus sonhos desfazerem-se, um a um. "Grilhões dourados", emocionante fotonovela completa completa que começa na página 37.

ANEXO L



O coração...

(continuação da pág. 82)

- **Cometi uma levandade...** — Botucatuense sem vida.
 Foi apenas uma tolice sem conseqüências e você nada tem a confessar a ninguém, minha amiguinha. Creio que você enganou-se ao citar sua altura. Em todo o caso, vou dar-lhe uma base: o peso de uma moça, deve ser igual aos centímetros de sua altura, além do metro, menos dez. Assim, uma moça com 1,55 de altura, deve pesar 45 quilos.
- **Tenho 16 anos, mas pareço 12, o que muito me faz sofrer...** — Infelizes das infelizes.

Os remédios que você está tomando, são para o desenvolvimento geral, minha amiguinha! Uma coisa para a outra! A coceira que você está sentindo já é um sintoma de crescimento, acredite-me. Ache entretanto, que você está magrinha e deveria engordar seis quilos para ficar bem proporcionada. Alimente-se bem e insista nas comidas ricas em calorias: manteiga, queijo gordo, frituras, doces. Seu retratinho não chegou: esqueça-se de enviá-lo? Fique tranqüila, pois logo estará mais gordinha e mais desenvolvida. E nada de pensar em tristezas e morte, ouviu?

● **Um ex-namorado de minha irmã quer namorar-me. Eu gosto dele, mas tenho até vergonha de minha família...** — Indecisa no amor.

.. Não há motivo, indecisa. Sua irmã já está até quase noiva de outro! Se gosta dele e

acha-o um rapaz correto e trabalhador, não veja razão nenhuma para não namorá-lo. Entretanto, antes de dar-lhe uma resposta definitiva, já que você está hesitante, converse com sua irmã a respeito, e se possível, com sua mãe.

● **Por que esse homem não me deixa em paz? Que fiz eu para ser tão infeliz?** — Sandra n.º 13.

Porém ele não a obriga a aceitá-lo de novo, nem poderia obrigá-la, não é mesmo? Você resta o namorado porque quer, Sandra. Se ele não lhe convém, desista de uma vez por todas! E quando encontrar um bom rapaz que a ame de verdade, não o abandone por outro, que é tolice. Sem dívida, sua infância e sua adolescência não foram felizes, minha querida, mas tenha confiança no futuro! Um dia você já não estará tão sózinha, Sandra!

(continua na pág. 107)

ANEXO M



Copyright Agência Primavera

Personagens e Interpretes Argumento de . . . MILENA DE SOTIS

ANNA DI LORENZO Perola Fotografia de . . . ENZO PATINO

FRANCO ANDREI Alberto Direção de ELENA CARLI

GRILHÕES DOURADOS

O... de pois...
...era condes...
...amiga...
...mãe, do...
...filhas...
...a...
...nova...
...morte de...
...companhe...
...a...
...da, senã...
...no.



Vamos, Perola, venha dar um passeio.

Prefiro ficar. A música consegue iludir-me, dando-me a impressão de que Sandro vai voltar.



É exatamente o que preciso evitar! Cuidado-se por esquecê-la.

Tem razão, eu sei. Não se pode ficar prisioneira de um sonho...



Entretanto, jamais esquecerei Sandro... Será sempre a mais bela da minha vida...

Conhecer o verdadeiro amor, a vida de Sandro não a fará esquecer.

Saindo, têm sua ateneu chamada por um grupo de cavaleiros.

São cavaleiros.

Devem ser hóspedes do sardo. Pelo jeito não casaram nada!



Bom dia, condessa. Permite apresentar-me uns amigos...

Príncipe Alberto Julgava-o longe daqui.

Isso não é motivo para ficar com esta cara!



O príncipe olha fixamente para Perola e perturba-se...

Perola é minha afilhada, príncipe. A mãe dela era filha dos condes de Torres.

Perola e Sandro sempre foram meus.



Oh, reconheci-a após a desgraça? Foi muito generosa para mim...

Claramente já se conhecem...



Conheci sua mãe. Mas não se parece com ela. Parece-se extraordinariamente com uma outra pessoa.

Sinto muito, mas, por favor, não me olhe assim.

CAPRICHOS - 37

ANEXO N

Copyright Agência Primavera

UM AMOR IMPOSSÍVEL

PERSONAGENS E INTERPRETES:
 João Laura Tavanti
 Lina Sonia Moser
 Mirko Mirko Ellis
 Cláudia Alfredo Zammi

Direção de Ranieri Russo Cenarização de Stefano Verri

Terminou o verão, o céu tranquilo voltou-se de repente sombrio e a grande praia já está quase vazia. Apenas «Alfredo» e «Sonia» dois jovens estudantes, continuam a ficar a praia para dar um último mergulho antes de voltar das férias.

Siquei completamente negro, nestas férias... Como está quente!



Também estou quase torrado... Vamos ver se a água está morna?

Não há mais nada para fazer... Ninguém aparece por aqui para dar uma prova...



Está enganado. Olhe lá!

Um corpo do mar aparece, como uma mancha amarela e azul, uma figura estranha.



Realmente não há nem sombra de um acompanhante pelas redondezas! Por que terá vindo aqui?

Parece ser uma bela senhora... Vamos-nos aproximar?



Senhora! Deve ter escolhido este lugar para ficar sozinha... Se é que não quer ficar "muito" sozinha.

Que quer dizer?



Que penso que se não interrompermos esta moça, amanhã teremos seu nome no jornal...

Como para confirmar as suspeitas de João, a moça começa a avançar, lentamente, para dentro do mar...



Como tem razão, ela tem razão... interrompa-a!

Senhorita!

A moça volta-se, mostrando um rosto pálido, com olhos escuros.



Pensamos que queria tomar banho vestida...

Eu... eu apenas queria ver se a água estava fria.

Os rapazes não podem afastar o rosto de sua figura, extremamente elegante.



Está só?

Affora aqui perto, na Vila dos Pinheiros.

CAPRICO - 15

ANEXO O

Eis Linda...
dezoito anos,
desesperadamente
apaixonada,
e...



**UM
ROSTO
MARCADO**

numa fotonovela do seu próximo

CAPRICO

em

ROTOGRAVURA

— a máxima nitidez em imagem

ANEXO P

Corações Solitários

Eu trabalhava em um jornal popular como repórter de polícia. Há muito tempo não acontecia na cidade um crime interessante envolvendo uma rica e linda jovem da sociedade, mortes, desaparecimentos, corrupção, mentiras, sexo, ambição, dinheiro, violência, escândalo.

Crime assim nem em Roma, Paris, Nova York, dizia o editor do jornal, estamos numa fase ruim. Mas daqui a pouco isso vira. A coisa é cíclica, quando a gente menos espera estoura um daqueles escândalos que dá matéria para um ano. Está tudo podre, no ponto, é só esperar.

Antes de estourar me mandaram embora.

Só tem pequeno comerciante matando sócio, pequeno bandido matando pequeno comerciante, polícia matando pequeno bandido. Coisas pequenas, eu disse a Oswaldo Peçanha, editor-chefe e proprietário do jornal *Mulher*.

Tem também meningite, esquistossomose, doença de Chagas, disse Peçanha.

Mas fora da minha área, eu disse.

Você já leu *Mulher?*, Peçanha perguntou.

Admiti que não. Gosto mais de ler livros.

Peçanha tirou uma caixa de charutos de dentro da gaveta e me ofereceu um. Acendemos os charutos. Em pouco tempo o ambiente ficou irrespirável. Os charutos eram ordinários, estávamos no verão, de janelas fechadas, e o aparelho de ar condicionado não funcionava bem.

Mulher não é uma dessas publicações coloridas para burguesas que fazem regime. E feita para a mulher da classe C, que come arroz com feijão e se ficar gorda azar o dela. Dá uma olhada.

Peçanha jogou na minha frente um exemplar do jornal. Formato de tablóide, manchetes em azul, algumas fotos fora de foco. Fotonovela, horóscopo, entrevistas com artistas da televisão, corte-e-costura.

Você acha que poderia fazer a seção *De Mulher para Mulher*, O nosso consultório sentimental? O cara que fazia se despediu.

De Mulher para Mulher era assinado por uma tal Elisa Gabriela. *Querida Elisa Gabriela, meu marido chega toda noite embriagado e...*

Acho que posso, eu disse.

Ótimo. Começa hoje. Que nome você quer usar?

Pensei um pouco.

Nathanael Lessa.

Nathanael Lessa? disse Peçanha, surpreendido e chocado, como se eu tivesse dito um nome feio, ou ofendido a mãe dele.

O que é que tem? E um nome como outro qualquer. E estou prestando duas homenagens.

Peçanha deu baforadas no charuto, irritado.

Primeiro, não é um nome como outro qualquer. Segundo, não é nome da Classe C. Aqui só usamos nomes do agrado da Classe C, nomes bonitos. Terceiro, o jornal só homenageia quem eu quero e eu não conheço nenhum Nathanael Lessa e finalmente — a irritação de Peçanha aumentara gradativamente, como se ele estivesse tirando um certo proveito dela — aqui, ninguém, nem mesmo eu, usa pseudônimo masculino. Meu nome é Maria de Lourdes!

Dei outra olhada no jornal, inclusive no expediente. Só tinha nome de mulher.

Você não acha que um nome masculino dá mais credibilidade às respostas? Pai, marido, médico, sacerdote, patrão — só tem homem dizendo o que elas devem fazer. Nathanael Lessa pega melhor do que Elisa Gabriela.

É isso mesmo que eu não quero. Aqui elas se sentem donas do seu nariz, confiam na gente, como se fôssemos todas comadres. Estou há vinte e cinco anos nesse negócio. Não me venha com teorias não comprovadas. *Mulher* está revolucionando a imprensa brasileira, é um jornal diferente que não dá notícias velhas da televisão de ontem.

Ele estava tão irritado que não perguntei ao que *Mulher* se propunha. Cedo ou tarde ele me diria. Eu apenas queria o emprego.

Meu primo, Machado Figueiredo, que também tem vinte e cinco anos de experiência, no Banco do Brasil, costuma dizer que está sempre aberto a teorias não comprovadas. Eu sabia que *Mulher* devia dinheiro ao banco. E em cima da mesa de Peçanha estava uma carta de recomendação de meu primo.

Ao ouvir o nome de meu primo, Peçanha empalideceu. Deu uma mordida no charuto para se controlar, depois fechou a boca, parecendo que ia assobiar, e os seus lábios gordos tremeram como se ele tivesse um grão de pimenta na língua. Em seguida arreganhou a boca e bateu com a unha do polegar nos dentes sujos de nicotina, enquanto me olhava de maneira que ele devia considerar cheia de significações.

Eu podia acrescentar dr. ao meu nome. Dr. Nathanael Lessa.

Raios! Está bem, está bem, rosnou Peçanha entre dentes, você começa hoje.

Foi assim que passei a fazer parte da equipe de *Mulher*.

Minha mesa ficava perto da mesa de Sandra Marina, que assinava o horóscopo. Sandra era também conhecida como Marlene Kátia, ao fazer entrevistas. Era um rapaz pálido, de longos e ralos bigodes, também conhecido como João Albergaria Duval. Saíra há pouco tempo da escola de comunicação e vivia se lamentando, por que não estudei odontologia, por quê?

Perguntei a ele se alguém trazia as cartas dos leitores na minha mesa. Ele me disse para falar com Jacqueline, na expedição. Jacqueline era um crioulo grande de dentes muito brancos.

Pega mal eu ser o único aqui dentro que não tem nome de mulher, vão pensar que eu sou bicha. As cartas? Não tem carta nenhuma. Você acha que mulher da Classe C escreve cartas? A Elisa inventava todas.

Prezado Dr. Nathanael Lessa. Eu arranjei uma bolsa de estudos para minha filha de dez anos, numa escola grã-fina da zona sul. Todas as coleguinhas dela vão ao cabeleireiro, pelo menos uma vez por semana. Nós não temos dinheiro para isso, meu marido é motorista de ônibus da linha Jacaré-Caju, mas disse que vai trabalhar extraordinário para mandar Tânia Sandra, a nossa filhinha, ao cabeleireiro. O sr. não acha que os filhos merecem todos os sacrifícios? Mãe Dedicada. Vila Kennedy.

Resposta: Lave a cabeça da sua filhinha com sabão de coco e coloque papelotes nela. Fica igual ao cabeleireiro. De qualquer maneira, sua filha não nasceu para ser bonequinha. Aliás, nem a filha de ninguém. Pega o dinheiro do extraordinário e compra outra coisa mais útil. Comida, por exemplo.

Prezado Dr. Nathanael Lessa. Sou baixinha, gordinha e tímida. Sempre que vou na feira, no armazém, na quitanda, eles me passam para trás. Me enganam no peso, no troco, o feijão está bichado, o fubá bolorento, coisas assim. Eu costumava sofrer muito mas agora estou resignada. Deus está de olho neles e no juízo final eles vão pagar. Doméstica Resignada. Penha.

Resposta: Deus não está de olho em ninguém. Quem tem que se defender é você mesma. Sugiro que você grite, ponha a boca no mundo, faça escândalo. Você não tem nenhum parente na polícia? Bandido também serve. Te vira, gordinha.

Prezado Dr. Nathanael Lessa. Tenho vinte e cinco anos, sou datilógrafa e virgem. Encontrei esse rapaz que disse que me ama muito. Ele trabalha no Ministério dos Transportes e disse que quer casar comigo, mas que primeiro quer experimentar. O que achas? Virgem Louca, Parada de Lucas.

Resposta: Olha aqui, Virgem Louca, pergunta pro cara o que ele vai fazer se não gostar da experiência. Se ele disser que te chuta, dá pra ele, pois é um homem sincero. Tu não és groselha nem ensopadinho de jiló para ser provada, mas homens sinceros existem poucos, vale a pena tentar. Fé e pé na tábua.

Fui almoçar.

Na volta Peçanha mandou me chamar. Estava com a minha matéria na mão.

Tem qualquer coisa aqui que eu não gosto, ele disse.

O quê?, perguntei.

Ah! Meu Deus! a idéia que as pessoas fazem da Classe C, exclamou Peçanha, balançando a cabeça pensativamente, enquanto olhava para o teto e fazia a boca de assobio. Quem gosta de ser tratada a palavrões e pontapés são as mulheres da Classe A. Lembre-se daquele lorde inglês que disse que o seu sucesso com as mulheres era porque ele tratava as ladies como putas e as putas como ladies.

Está bem. Então como devo tratar as nossas leitoras?

Não me venha com dialéticas. Não quero que as trate como putas. Esquece o lorde inglês. Ponha alegria, esperança, tranqüilidade e segurança nas cartas, é isso que eu quero.

Dr. Nathanael Lessa. Meu marido morreu e me deixou uma pensão muito pequena, mas o que me preocupa é estar só, aos cinqüenta e cinco anos de idade. Pobre, feia, velha e morando longe, tenho medo do que me espera. Solitária de Santa Cruz.

Resposta: Grave isto em seu coração, Solitária de Santa Cruz: nem dinheiro, nem beleza, nem mocidade, nem um bom endereço dão felicidade. Quantos jovens ricos e belos se matam ou se perdem nos horrores do vício? A felicidade está dentro de nós, em nossos corações. Se formos justos e bons, encontraremos a felicidade. Seja boa, seja justa, ame o próximo como a si mesma, sorria para o tesoureiro do INPS, quando for receber a sua pensão.

No dia seguinte Peçanha e me chamou e perguntou se eu podia também escrever a fotonovela. Nós produzimos as nossas próprias fotonovelas, não é fumeti italiano traduzido. Escolha um nome.

Escolhi Clarice Simone, eram outras duas homenagens, mas não disse isso ao Peçanha.

O fotógrafo das novelas veio falar comigo.

Meu nome é Mônica Tutsi, ele disse, mas pode me chamar de Agnaldo. Estás com a papa pronta?

Papa era a novela. Expliquei para ele que acabara de receber a incumbência de Peçanha e que precisava pelo menos dois dias para escrever.

Dias? ha, ha, gargalhou ele, fazendo o som de um cachorro grande, rouco e domesticado, latindo pro dono.

Qual é a graça? perguntei.

Norma Virgínia escrevia a novela em quinze minutos. Ele tinha uma fórmula.

Eu também tenho uma fórmula. Dá uma volta e aparece daqui a quinze minutos que você terá a sua novela pronta

Esse fotógrafo idiota pensava de mim o quê? Só porque eu tinha sido repórter de polícia, isso não significava que eu era um bestalhão. Se Norma Virginia, ou lá qual fosse o nome dele, escrevia uma novela em quinze minutos, eu também escreveria. Afinal li todos os trágicos gregos, os ibsens, os o'neals, os beckets, os tchecovs, os shakespeares, *as four hundred best television plays*. Era só chupar uma idéia aqui, outra ali, e pronto.

Um menino rico é roubado pelos ciganos e dado por morto. O menino cresce pensando que é um cigano verdadeiro. Um dia ele encontra uma moça riquíssima e os dois se apaixonam. Ela mora numa rica mansão e tem muitos automóveis. O ciganinho mora numa carroça. As duas famílias não querem que eles se casem. Surgem conflitos. Os, milionários mandam a polícia prender os ciganos. Um dos

ciganos é morto pela polícia. Um primo rico da moça é assassinado pelos ciganos. Mas o amor dos dois jovens apaixonados é maior do que todas essas vicissitudes. Eles resolvem fugir, romper com suas famílias. Na fuga encontram um monge piedoso e sábio que sacramenta a união dos dois em um antigo, pitoresco e romântico convento no meio de um bosque florido. Os dois jovens se retiram para a câmara nupcial. Eles são lindos, esbeltos, louros de olhos azuis. Tiram a roupa. Oh, diz a moça, que cordão de ouro com medalha cravejada de brilhantes é esse que tens no peito? Ela tem uma medalha igual! Eles são irmãos! Tu és o meu irmão desaparecido! grita a moça. Os dois se abraçam. (Atenção, Mônica Tutsi: que tal um final ambíguo? fazendo aparecer na cara dos dois um êxtase não-fraternal, hem? Posso também mudar o final e torná-lo mais sofocleano: os dois só descobrem que são irmãos depois do fato consumado; desesperada a moça pula da janela do convento se arrebentando lá em baixo.)

Gostei da tua história, disse Mônica Tutsi.

Uma pitada de Romeu e Julieta, uma colherzinha de Édipo Rei, eu disse modestamente.

Mas não dá para eu fotografar, garoto. Tenho que fazer tudo em duas horas. Onde vou arranjar a mansão rica? Os automóveis? O convento pitoresco? O bosque florido?

Esse problema é seu.

Onde vou arranjar, continuou Mônica Tutsi, como se não tivesse me ouvido, os dois jovens louros esbeltos de olhos azuis? Nossos artistas são todos meio para o mulato. Onde vou arranjar a carroça? Faz outra, garoto. Volto daqui a quinze minutos. E o que é sofocleano?

Roberto e Betty estão noivos e vão se casar. Roberto, que é muito trabalhador, economizou dinheiro para comprar um apartamento e mobiliá-lo, com televisão a cores, aparelho de som, geladeira, máquina de lavar roupa, enceradeira, liquidificador, batedeira, máquina de lavar pratos, torradeira, ferro elétrico e secador de cabelos. Betty também trabalha. Ambos são castos. O casamento é marcado. Um amigo de Roberto, Tiago, pergunta a ele, vais casar virgem? Precisas ser iniciado nos mistérios do sexo. Tiago, então, leva Roberto na casa da Superputa Betatron. (Atenção, Mônica Tutsi, o nome é uma pitada de ficção científica). Quando Roberto chega lá verifica que a Superputa é Betty, sua noivinha. Oh! céus! surpresa terrível! Alguém dirá, talvez um porteiro, crescer é sofrer! Fim da novela.

Uma palavra vale mil fotografias, disse Mônica Tutsi, estou sempre na banda podre. Daqui a pouco eu volto.

Dr. Nathanael. Gosto de cozinhar. Gosto muito também de bordar e fazer crochê. É acima de tudo gosto de colocar um vestido longo de baile, pintar os meus lábios de batom carmesim, botar bastante ruge, passar rímel nos olhos. Ah, que sensação! É pena que eu tenha que ficar trancado no meu quarto. Ninguém sabe que eu gosto de fazer essas coisas. Estou errado? Pedro Redgrave. Tijuca.

Resposta: Errado por quê? Você está fazendo mal a alguém com isso? Já tive outro consulente que, como você, também gostava de se vestir de mulher. Ele levava uma vida normal produtiva e útil à sociedade, tanto que chegou a ser operário padrão. Vista seus vestidos longos, pinte sua boca de escarlata, ponha cor na sua vida.

Todas as cartas devem ser de mulheres, advertiu Peçanha.

Mas essa é verdadeira, eu disse.

Não acredito.

Entreguei a carta a Peçanha. Ele a olhou fazendo a cara de um tira examinando uma nota grosseiramente falsificada.

Você acha que é uma brincadeira?, perguntou Peçanha.

Pode ser, eu disse. E pode não ser.

Peçanha fez a sua cara reflexiva. Depois:

Acrescente na sua carta uma frase animadora, como, por exemplo, escreva sempre.

Sentei na máquina:

Escreva sempre, Pedro, sei que esse não é o seu nome, mas não importa, escreva sempre, conte comigo. Nathanael Lessa.

Porra, disse Monica Tutsi, fui fazer o teu dramalhão e me disseram que é chupado de um filme italiano.

Canalhas, súcia, de babões, só porque fui repórter de polícia estão me chamando de plagiário.

Calma, Virgínia.

Virgínia? Meu nome é Clarice Simone, eu disse. Que coisa mais idiota é essa de pensar que só as noivas dos italianos são putas? Pois olha, eu já conheci uma noiva daquelas sérias mesmo, era até freira de caridade, e foram ver, também era puta.

Tá bem, garoto, vou fotografar a história. A Betatron pode ser mulata? O que é Betatron?

Tem que ser ruiva, sardenta. Betatron é um aparelho para a produção de elétrons, dotado de grande potencial energético e alta velocidade, impulsionado pela ação de um campo magnético que varia rapidamente, eu disse.

Porra! Isso é que é nome de puta, disse Mônica Tutsi, com admiração, retirando-se.

Compreensivo Nathanael Lessa. Tenho usado gloriosamente os meus vestidos longos. E minha boca tem sido vermelha como o sangue de um tigre e o romper da aurora. Estou pensando em colocar um vestido de cetim e ir ao Teatro Municipal. O que achas? É agora vou lhe contar uma grande e maravilhosa confidência, mas quero que faça o maior segredo de minha confissão. Juras? Ah, não sei se digo ou se não digo. Toda a minha vida tenho sofrido as maiores desilusões por acreditar nos outros. Sou basicamente uma pessoa que não perdeu a sua inocência. A perfídia, a boçalidade, o despudor, a calhordice me deixam muito chocada. Oh, como gostaria de viver isolada num mundo utópico feito de amor e bondade. Meu sensível Nathanael, deixe-me pensar. Dê-me tempo. Na próxima carta contarei mais, talvez tudo. Pedro Redgrave.

Resposta: Pedro. aguardo tua carta, com os teus segredos, que prometo guardar nos arcanos invioláveis da minha recôndita consciência. Continue assim, enfrentando altaneiro a inveja e a insidiosa aleivosia dos pobres de espírito. Adorne o seu corpo sequioso de sensualidade, exercendo os desafios de sua mente corajosa.

Peçanha perguntou:

Estas cartas são verdadeiras também?

As de Pedro Redgrave são.

Estranho, muito estranho, disse Peçanha batendo com as unhas nos dentes, o que é que você acha?

Não acho nada, eu disse.

Ele parecia preocupado com alguma coisa. Fez perguntas sobre a fotonovela, sem porém se interessar pelas respostas.

Que tal a carta da ceguinha?, perguntei.

Peçanha pegou a carta da ceguinha e a minha resposta e leu em voz alta: Querido Nathanael. Eu não posso ler o que você escreve. Minha avozinha adorada lê para mim. Mas não pense que eu sou analfabeta. Eu sou a ceguinha. Minha querida avozinha está escrevendo a carta para mim, mas as palavras são minhas. Quero enviar uma palavra de conforto aos seus leitores, para que eles, que sofrem tanto com pequenas desgraças, se mirem no meu espelho. Sou cega mas sou feliz, estou em paz, com Deus e com os meus semelhantes. Felicidades para todos. Viva o Brasil e o seu Povo. Ceguinha Feliz, Estrada do Unicórnio, Nova Iguaçu. P.S. Esqueci de dizer que também sou parálitica.

Peçanha acendeu um charuto. Comovente, mas Estrada do Unicórnio soa falso. Acho melhor você colocar Estrada do Catavento, ou coisa assim. Vejamos agora sua resposta. Ceguinha Feliz, parabéns por sua força moral, por sua fé inquebrantável na felicidade, no bem, no povo e no Brasil. As almas daqueles que se desesperam na

adversidade deviam se nutrir do seu edificante exemplo, um facho de luz nas noites de tormenta.

Peçanha me devolveu os papéis. Você tem futuro na literatura. Isto aqui é uma grande escola. Aprenda, aprenda, seja dedicado, não esmoreça, sue a camisa.

Sentei na máquina:

Tésio, bancário, morador na Boca do Mato, em Lins de Vasconcelos, casado em segundas núpcias com Frederica, tem um filho, Hipólito, do primeiro matrimônio. Frederica se apaixona por Hipólito. Tésio descobre o amor pecaminoso entre os dois. Frederica se enforca no pé de manga do quintal da casa. Hipólito pede perdão ao pai, foge de casa e vagueia desesperado pelas ruas da cidade cruel até ser atropelado e morto na Avenida Brasil.

Qual o tempero aqui? perguntou Mônica Tutsi.

Eurípides, pecado e morte. Vou te contar uma coisa: eu conheço a alma humana e não preciso de nenhum grego velho para me inspirar. Para um homem da minha inteligência e sensibilidade basta olhar em volta. Olhe bem para os meus olhos. Você já viu pessoa mais alerta, mais acordada?

Mônica Tutsi olhou bem para os meus olhos e disse

Acho que você está é maluco.

Continuei:

Cito os clássicos apenas para mostrar o meu conhecimento. Como fui repórter de polícia, se não fizer isso os cretinos não me respeitam. Li milhares de livros. Quantos livros você acha que Peçanha já leu?

Nenhum. A Frederica pode ser preta?

Boa idéia. Mas o Tésio e o Hipólito têm que ser brancos.

Nathanael. Eu amo, um amor proibido, um amor interdito um amor secreto, um amor escondido. Eu amo outro homem E ele também me ama. Mas não podemos andar na rua de mãos dadas, como os outros trocar beijos nos jardins e nos cinemas, como os outros, deitar abraçados nas areias das praias, como os outros, dançar nas boates, como os outros. Não poderíamos nos casar, como os outros, e juntos enfrentar a velhice, a doença e a morte, como os outros. Não tenho forças para resistir e lutar. É melhor morrer. Adeus. Esta é a minha última carta. Mande rezar uma missa para mim. Pedro Redgrave.

Resposta: Que é isso Pedro? Vai desistir agora, que encontrou o seu amor? Oscar Wilde sofreu o diabo, foi esculhambado ridicularizado, humilhado, processado, condenado, mas agüentou a barra. Se você não pode se casar, se amasie. Façam testamento, um para o outro. Defendam-se. Usem a Lei e o Sistema em seu benefício. Sejam, como os outros, egoístas, dissimulados, implacáveis, intolerantes e hipócritas. Explore. Espoliam. É legítima defesa. Mas, por favor, não faça nenhum gesto tresloucado.

Mandei a carta e a resposta para Peçanha. As cartas só eram publicadas com o visto dele.

Mônica Tutsi apareceu com uma garota.

Esta é Mônica, disse Mônica Tutsi.

Que coincidência, eu disse.

Que coincidência o quê?, perguntou a garota Mônica.

Vocês terem o mesmo nome, eu disse.

Ele se chama Mônica?, perguntou Mônica apontando o fotógrafo.

Mônica Tutsi. Você também é Tutsi?

Não. Mônica Amélia.

Mônica Amélia ficou roendo uma unha e olhando para Mônica Tutsi.

Você me disse que o seu nome era Agnaldo, ela disse.

Lá fora eu sou Agnaldo. Aqui dentro eu sou Mônica Tutsi.

Meu nome é Clarice Simone, eu disse.

Mônica Amélia nos observou atentamente, sem entender nada. Via duas pessoas circunspectas, cansadas demais para brincadeiras. desinteressadas do próprio nome.

Quando me casar meu filho, ou minha filha, vai se chamar Hei Psiu, eu disse.
É um nome chinês?, perguntou Mônica.

Ou então Fiu Fiu, eu assobieei.

Estás virando niilista, disse Mônica Tutsi, retirando-se com a outra Mônica.

Nathanael. Sabe o que é duas pessoas se gostarem? Éramos nós dois, eu e Maria. Sabe o que é duas pessoas perfeitamente sintonizadas? Éramos nós, eu e Maria. Meu prato predileto é arroz, feijão, couve à mineira, farofa e lingüiça frita. Imagina qual era o de Maria? Arroz, feijão, couve à mineira, farofa e lingüiça frita. Minha pedra preciosa preferida é o Rubi. O de Maria, estás a ver, era também o Rubi. Número da sorte o 7, cor o Azul, dia Segunda-Feira, filme, de Faroeste, livro *O Pequeno Príncipe*, bebida Chope, colchão o Anatom, clube o Vasco da Gama, música o Samba, passatempo o Amor, tudo igualzinho entre eu e ela, uma maravilha. O que nós fazíamos na cama, rapaz, não é para me gabar, mas se fosse no circo e a gente cobrasse entrada nós ficávamos ricos. Na cama nenhum casal jamais foi tomado de tamanha loucura resplandecente foi capaz da performance tão hábil, imaginativa, original, pertinaz, esplendorosa e gratificante quanto a nossa. E repetíamos várias vezes por dia. Mas não era apenas isso que nos ligava. Se você não tivesse uma perna eu continuaria te amando me dizia ela. Se você fosse corcunda eu não deixaria de te amar eu respondia. Se você fosse surdo-mudo eu continuaria te amando, dizia ela. Se você fosse vesga eu não deixaria de te amar eu respondia. Se você fosse barrigudo e feio eu continuaria te amando, dizia ela. Se você fosse toda marcada de varíola eu não deixaria de te amar, eu respondia. Se você fosse velho e impotente eu continuaria te amando, ela dizia. E nós estávamos trocando essas juras quando uma vontade de ser verdadeiro bateu em mim, funda como uma punhalada, e eu perguntei a ela, e se eu não tivesse dentes, você me amaria? e ela respondeu, se você não tivesse dentes eu continuaria te amando. Então eu tirei a minha dentadura e botei em cima da cama num gesto grave, religioso e metafísico. Ficamos os dois olhando para a dentadura em cima do lençol, até que Maria se levantou, colocou um vestido, e disse, vou comprar cigarros. Até hoje não voltou. Nathanael, me explica o que foi que aconteceu. O amor acaba de repente? Alguns dentes míseros pedacinhos de marfim, valem tanto assim? Odontos Silva.

Quando eu ia responder, surgiu Jacqueline e disse que o Peçanha estava me chamando.

Na sala de Peçanha estava um homem de óculos e cavanhaque.

Este aqui é o Dr. Pontecorvo, que é — o que que o senhor é mesmo?, perguntou Peçanha.

Pesquisador motivacional, disse Pontecorvo. Como eu ia dizendo, primeiro nós fazemos um levantamento das características do universo que estamos pesquisando. Por exemplo: quem é o leitor de *Mulher*? Vamos supor que é mulher e da Classe C. Em nossas pesquisas anteriores já levantamos tudo sobre a mulher da Classe C, onde ela compra seus alimentos quantas calcinhas ela tem, a que horas faz o amor, a que horas vê televisão, os programas de televisão que assiste, em suma um perfil completo.

Quantas calcinhas ela tem? perguntou Peçanha.

Três, respondeu Pontecorvo, sem vacilar.

A que horas ela faz o amor?

Às 21:30, respondeu Pontecorvo prontamente.

E como é que vocês descobrem tudo isto? Vocês batem na porta da D. Aurora, no conjunto habitacional do INPS, ela abre a porta e vocês dizem, bom dia D. Aurora, a que horas a senhora dá a sua trepadinha? Olha aqui, meu amigo, eu estou há vinte e cinco anos neste negócio e não preciso de ninguém para me dizer qual é Q perfil da mulher da Classe C. Eu sei por experiência própria. Elas compram o meu jornal, entendeu? Três calcinhas... Ha!

Usamos métodos científicos de pesquisa. Temos sociólogos, psicólogos, antropólogos, estatísticos e matemáticos em nosso staff, disse Pontecorvo, imperturbável.

Tudo para tirar dinheiro dos ingênuos, disse Peçanha com indisfarçável desprezo.

Aliás, antes de vir para cá, coligi algumas informações sobre o seu jornal, que acredito sejam do seu interesse, disse Pontecorvo.

E quanto custa?, perguntou Peçanha com sarcasmo.

Esta eu lhe dou de graça, disse Pontecorvo. O homem parecia feito de gelo. Nós fizemos uma minipesquisa sobre os seus leitores, e, apesar do tamanho reduzido da amostra, posso lhe assegurar, sem sombra de dúvida, que a grande maioria, a quase totalidade dos seus leitores é composta de homem, da Classe B.

O quê?, gritou Peçanha.

Isso mesmo, homens, da Classe B.

Primeiro Peçanha ficou pálido. Depois foi ficando vermelho, e depois arroxeadado, como se estivesse sendo estrangulado, a boca aberta, os olhos arregalados, e levantou-se da sua cadeira e caminhou cambaleante, os braços abertos, como um gorila doido em direção a Pontecorvo. Uma visão chocante, até mesmo para um homem de aço, como Pontecorvo, até mesmo para um ex-repórter de polícia. Pontecorvo recuou ante o avanço de Peçanha até que, com as costas na parede, disse, tentando manter a calma e a compostura: Talvez os nossos técnicos tenham se enganado.

Peçanha, que estava a um centímetro de Pontecorvo, teve um violento tremor e, ao contrário do que eu esperava, não se atirou sobre o outro como um cão danado. Agarrou os próprios cabelos com força e começou a arrancá-los, enquanto gritava, farsantes, vigaristas, ladrões, aproveitadores, mentirosos, canalhas. Pontecorvo, agilmente, escapuliu em direção à porta, enquanto Peçanha corria atrás dele atirando-lhe os tufo de cabelo que arrancara da própria cabeça. Homens! Homens! Classe B!, rosnava Peçanha com ar aloprado.

Depois, já tudo serenado — creio que Pontecorvo fugiu pelas escadas —, Peçanha, novamente sentado atrás de sua escrivaninha me disse: É a esse tipo de gente que o Brasil está entregue, manipuladores de estatísticas, falsificadores de informações, empulhadores com seus computadores, todos criando a Grande Mentira. Mas comigo eles não têm vez. Coloquei o sacripanta em seu lugar, não coloquei?

Eu disse qualquer coisa, concordando. Peçanha tirou a caixa de mata-ratos da gaveta e me ofereceu um. Ficamos fumando e conversando sobre a Grande Mentira. Depois ele me deu a carta de Pedro Redgrave e a minha resposta, com o visto dele, para eu levar para a composição.

No meio do caminho verifiquei que a carta do Pedro Redgrave não era aquela que eu havia enviado para ele. O texto era outro:

Prezado Nathanael, tua carta foi um bálsamo para o meu coração aflito. Deu-me forças para resistir. Não farei nenhum gesto tresloucado, prometo que...

A carta terminava aí. Tinha sido interrompida no meio. Estranho. Não entendi. Havia algo de errado.

Fui para a minha mesa, sentei, e comecei a escrever a resposta ao Odontos Silva:

Quem não tem dentes também não tem dor de dentes. E como disse o herói da conhecida peça *Papo Furado*, nunca houve um filósofo que pudesse agüentar com paciência uma dor de dentes. Além do mais, os dentes são também instrumentos de vingança, como diz o Deuteronômio: olho por olho, dente por dente, mão por mão, pé por pé. Dentes são desprezados pelos ditadores. Lembra-se do que Hitler disse para Mussolini sobre um novo encontro com Franco?: Prefiro arrancar quatro dentes. Você teme estar na situação do herói daquela peça *Tudo Legal se no Fim Ninguém se Ferra* — sem dentes, sem gosto, sem tudo. Conselho: ponha os dentes novamente e morda. Se a dentada não for boa, dê murros e pontapés.

Eu estava no meio da carta do Odontos Silva quando entendi tudo. Peçanha era Pedro Redgrave. Em vez de me dar de volta a carta em que Pedro me pedia para mandar rezar uma missa e que eu havia lhe entregado junto com a minha resposta falando sobre Oscar Wilde, Peçanha me entregara uma nova carta, inacabada, certamente por engano, e que deveria chegar às minhas mãos pelo correio.

Peguei a carta de Pedro Redgrave e fui até a sala de Peçanha.

Posso entrar?, perguntei.

O que é? Entre, disse Peçanha.

Entreguei a ele a carta de Pedro Redgrave. Peçanha leu a carta e percebendo o engano que havia cometido empalideceu, como era do seu feitio. Nervoso, mexeu nos papéis sobre a sua mesa.

Era tudo uma brincadeira, disse depois, tentando acender um charuto. Você está aborrecido?

A sério ou a brincadeira, para mim tanto faz, eu disse.

Minha vida dá um romance... disse Peçanha. Isto fica entre nós dois, está certo?

Eu não sabia bem o que ele queria que ficasse entre nós dois, a vida dele dar um romance ou ele ser o Pedro Redgrave. Mas respondi:

Claro, só entre nós dois.

Obrigado, disse Peçanha. E soltou um suspiro que cortaria o coração de qualquer outro que não fosse um ex-repórter de polícia.

ANEXO Q

QUESTIONÁRIO - ROTEIRO DAS ENTREVISTAS

Nome:	Idade:
Cidade:	Idade (contato com a revista):
Cidade onde morava: <input type="checkbox"/> meio urbano <input type="checkbox"/> meio rural	Estado civil atual:
Formação escolar dos pais e do marido: Mãe: Pai:	Estado civil na época do contato: Formação escolar do marido

1. Qual revista você lia? (Grande Hotel, Sétimo Céu, Capricho e etc.)
2. Como foi o primeiro contato com a revista?
3. Qual era a frequência da leitura da revista?
4. O que você pensava sobre a opinião dos homens (os pais e o marido) sobre a revista?
5. As amigas também liam a revista? Vocês comentavam sobre a revista? O que discutiam sobre a revista?
6. Quem comprava as tais revistas? (Como conseguia comprar as revistas? Com que dinheiro comprava?)
7. O que mais você lia, incluindo outras revistas e livros? Quais músicas vocês escutava? Quais músicas revistas e livros seus pais e marido escutavam?
8. Qual era a parte da revista que mais lhe atraía? Por quê? (as receitas, os conselhos amorosos, as dicas de como cuidar da casa e do marido, os “classificados” de namoro, as promoções, as propagandas, o folhetim ou as fotonovelas entre outros)

9. Lembra de alguma história? (Folhetim, fotonovela ou alguma reportagem marcante)
10. Utilizou algum tipo de conselho da revista (receita, moda ou amor entre outras dicas)?
11. Hoje, como você vê a revista?

QUESTIONÁRIO PARA PROFESSORAS QUE NÃO LIAM AS REVISTAS:

1. Por que não lia tais revistas?
2. As amigas liam as revistas? Vocês comentavam sobre a revista? O que discutiam sobre a revista?
3. O que mais você lia, incluindo revistas e livros? Quais músicas você escutava? Quais músicas, revistas e livros seus pais e marido escutavam?
4. O que você imaginava sobre a opinião dos homens e dos pais sobre tais revistas?
5. Utilizou algum tipo de conselho de tais revistas ou alguma amiga utilizou? (Receitas, moda ou amor entre outras dicas)
6. Alguma parte desse tipo de revista lhe atraía? Por quê? (Ou o que mais lhe repudiava na revista? Por quê?) Se não as comprava, como você lia?
7. Hoje, como você vê a revista?

ANEXO R

ENTREVISTA 1

Nome: Esther Gomes de Oliveira	Idade: 59 anos
Cidade: Londrina, PR	Idade(contato com a revista): 9 anos
Cidade onde morava: São Caetano do Sul, SP (X) meio urbano () meio rural	Estado civil atual: solteira
Formação escolar dos pais: Mãe: Ginásial (equivalente ao primeiro grau completo) Pai: Científico (equivalente ao segundo grau)	Profissão do pai: Militar Profissão da mãe: Dona de casa

Transcrição da entrevista:

P: Qual revista de fotonovelas você lia?

R: Ah, era *Grande Hotel*. A *Capricho*, só de vez em quando, eu lia mais a *Grande Hotel*.

P: E como foi o primeiro contato com as revistas?

R: Olha, eu suponho que foi olhar na banca porque... Eu devia ter sei lá, 9, 10 anos, cinquenta anos atrás, né?. Mas banca, porque eu gostava também muito da revista *Quatro Rodas* e essa meu pai comprava na banca... e a revista, essa de fotonovela, eu comprava escondido. Essa ele não gostava muito que eu lia. Eu lia e escondia debaixo do colchão.[risos]

Qual era a frequência com que lia as revistas?

R: ... já que era escondido... Eu acho que periodicamente. Não sei se era todo mês, eu sei que quase sempre estava lendo. Não era como, por exemplo, a *Quatro Rodas*, que eu lia todo mês. Todo mês. Isso ele deixava eu ler... a literatura do Monteiro Lobato que tinha lá na estante, isso estava lido. Aí, você entra na adolescência você quer, né, aprontar.

Qual era seu pensamento, na época, a respeito da opinião dos homens sobre a revista?

R: Meu pai era militar, aí você já tem uma ideia. Mas, a minha mãe não ligava. Agora, meu pai era um pouco machista nesse aspecto: “Não, pra quê ler essas coisas? Tal...” “Acha que nessa revista vai ter coisa boa?” “Acha que isso te ajuda a pensar?” Então, “Minha filha adolescente lendo isso...”

P: Ele pegava as revistas para ler?

R: Ele pegar e ler? Nem pensar. Não. Meu pai ele gosta de leitura, assim, a leitura dele eram os clássicos até música clássica, ler a música clássica.

P: E suas amigas liam a revista? Vocês comentavam?

R: Não, não, era a gente da escola... eu não tinha muita amiga ali onde eu morava, tinha vizinha, tal. A gente comentava mas, era mais assim, a gente comentava "tal artista é bonito, tal artista, também, é bonita, assim...né?". No fundo mesmo eu não lembro do que a gente conversava a respeito da história, da profunda [ênfase] história. [risos]

P: Então quem comprava a revista era você e com seu dinheiro

R: Não, meu pai que me dava o dinheiro.

P: O que mais você lia, incluindo outras revistas e livros?

R: Eu, aos doze anos já tinha lido a coleção do Monteiro Lobato inteirinha. Infantil. Então, meu pai lia livros, principalmente daquele *Seleções* que ele comprava bastante.

P: A revista *Seleções*?

R: Também. Naquela época acho que já tinha a *Enciclopédia Conhecer* que também tinha em casa. Então, essas coisas, né? E tudo da escola, ele também comprava pra gente, sem problema nenhum. Gibis, gostava de ler gibis também...

P: De quais músicas que você gostava?

R: A música que eu gostava na época era o quê? Beatles, certo? Ah, da nossa música também, Chico Buarque, Caetano que tava começando, MPB...

P: Alguma coisa da Jovem Guarda?

R: Agora você me lembrou, Roberto Carlos eu não gostava muito. Eu achava meio brega. Naquela época nós achávamos a Jovem Guarda, alguns, brega. A gente chamava 'brega' e 'não- brega'. E meu pai também não gostava muito que eu assistisse a Jovem Guarda, agora você lembrou uma coisa...que era no domingo a tarde. Ele não gostava muito... Mas, agora, eu adorava os grandes festivais da Record daquela época, Nara Leão, Chico despontando. E eu nunca fui muito fã, nunca comprei um disco do Roberto Carlos, nunca, nem naquela época nem hoje, nunca. Tá certo que naquela época tinha assim, uma musiquinha, "Amada amante". Era uma música ou outra, assim, que eu escutava na rádio. Nunca comprei, a gente tinha uma vitrolinha da gente e tal, mas comprava outros discos de "Lê Lê Lê". Era mais MPB e meu pai tinha tudo que é música clássica, então domingo de manhã ele reunia nós três, os três filhos, e contava as histórias [das músicas], tanto é que nós três até hoje gostamos de música clássica.

P: Qual parte da revista que mais a atraía?

R: Hum, agora olha. Sendo sincera, fora a fotonovela, eu não me lembro, hoje eu sei que, por exemplo, é a propaganda porque é meu projeto. Moda, por exemplo, naquela época a gente era adolescente, e adolescente naquela época era adolescente mesmo, não adolescente como hoje que quer ser mulher de vinte. A gente era adolescente mesmo... Ah, eu gostava assim de ver as coisas

dos artistas quando tinha.. Tem horóscopo? [folheando uma das revistas] Eu gostava de horóscopo naquela época...

P: As cartas com os conselhos amorosos

R: Às vezes eu lia porque eu achava tão brega. Não era brega, era tonto. Tonto... umas mulheres tontas querendo conselho e a outra dava conselho mais tonto ainda. Eu achava, porque minha mãe sempre foi pra frente. Naquela época ela já era feminista, desde os dezoito anos, sempre falava: "Vocês não precisam se casar, vocês precisam ser felizes". Tanto que eu e minha irmã somos solteiras. Porque ou a gente arranjava um bom casamento ou ficávamos solteiras. E ficamos solteiras... e estamos felizes. Agora meu irmão, ele foi o primeiro e ainda bem, é o caçulinha, casou e deu neto. Ainda bem, porque nós não demos neto, iam ficar sem neto. E nós estamos muito bem, muito bem mesmo, numa boa. Minha mãe é falecida hoje e meu pai vive em São Paulo com a minha irmã. Hoje ele deixa a gente ler de tudo. [risos].

P: Lembra de alguma história?

R: Não. não, não.

P: Algum conselho específico que pegou da revista?

R: Eu achava os conselhos meio boboquinhas. Assim, aquele conselho da subserviência feminina, coisa que minha mãe não gostava que a gente fosse assim de jeito nenhum. Naquela época eu estudava num colégio de freira, colégio religioso católico e eu era presbiteriana. Eu com dez anos, discutia com o padre, ele falando aquelas coisas de que mulher não tinha que trabalhar... e eu discutia, não deixava.

P: Como você vê a revista hoje?

R: Hoje não existe mais nenhuma, né? Porque hoje, veja, você tem as novelas. As novelas naquele colorido tão lindo. Naquelas televisões tão poderosas. Você vai ler aqui? E lá você tem tudo tão assim, ao vivo. Para aquela nossa época isso [revistas] era o máximo. Tudo bem. Agora, pra hoje eu acho que nem tanto. Eu gosto de revista antiga, fotografia antiga, eu adoro. Então eu vejo as revistas.. ah....Olha essa aqui de 1960...olha só.

ANEXO S

ENTREVISTA 2

Nome: Corina Maria Tedeschi Busnardo	Idade: 68 anos
Cidade: Londrina, PR	Idade (contato com a revista): -
Cidade onde morava: Dois Córregos, SP (X) meio urbano () meio rural	Estado civil atual: viúva
Formação escolar dos pais: Mãe: Primário Pai: Primário	Profissão do pai: Comerciante Profissão da mãe: Cabeleireira

Transcrição da entrevista¹¹:

P: A senhora costumava ler, nas décadas de 50 e 60, as revistas femininas como *Grande Hotel*, *Capricho*...?

R: Olha, não lia muito essas revistas não. Às vezes, uma ou outra... mas não era muito de ler essas revistas femininas... essas revistas de novela, de fotonovela... eu não lia muito não.

P: Conhecia alguém que lia? Ou tinha um grupo de amigas que liam?

R: É... normalmente havia um grupo que lia [hesitação]. Mas eu morava numa cidade muito pequena no interior de São Paulo...

P: Qual cidade?

R: Dois Córregos. Fica perto de Jaú e...eu acho que na época nós líamos mais livros mesmo... havia até uns livros, coleção talvez infanto-juvenil, mas eu gostava muito [risos]. Eu tive um professor de português muito bom na época e... eu já levava uma vidinha meio corrida, porque eu nunca fiz um curso só, sempre tava fazendo dois, embora fosse mocinha ainda, adolescente, eu já estudava numa cidadezinha ali perto, fazia conservatório ali. E eu me lembro que eu ia muito à biblioteca do colégio. Quando o professor falava algum livro, eu ia lá, catava o livro e levava... e usava o trem como meio de transporte. E no trem é tranquilo pra você ler... eu lia muito, eu li quase a coleção inteira do [José de] Alencar no trem, viajando, levava muita coisa pra ler. Agora, revistas, foi o que falei pra ele [Joanilho], eu pouco lia... eu não me lembro ao certo...mas havia outras revistas femininas, talvez a gente lesse um pouco mais... mas não tô lembrada delas não, fora a *Grande Hotel*.

11 Esta entrevista foi realizada e transcrita pela colaboradora do projeto "Cultura e Representações", Márcia Malcher.

P: Tinha a *Capricho*...

R: *Capricho!* A gente lia um pouco e a própria *Contigo* já é bem antiga, acho que já vem desde aquela época... é lógico, tudo se moderniza, tudo evolui com a tecnologia, mas eu acho que na época já existia a *Contigo*, que a gente lia também...

P: A senhora comentou que morava em Dois Córregos...

R: E estudava em Jaú...

P: Estudava em Jaú então o trem ia de uma cidade à outra?

R: Eu ia de Dois Córregos a Jaú, mas não ia todo dia não. Na minha cidade tinha um bom colégio, um curso com colegial, tudo...eu ia fazer conservatório musical em Jaú, então eu viajava uma ou duas vezes por semana.

P: Quantos anos a senhora tinha nessa época?

R: Eu terminei o conservatório, terminei o curso de piano com 17 anos, com 18 eu terminei o de acordeom. E já tava pensando em prestar vestibular, então já tava estudando pra prestar vestibular...

P: E prestou qual universidade?

R: Pra mim, a cidade mais próxima era Bauru. Fui para Bauru, entrei no primeiro vestibular. Era a Faculdade Sagrado Coração de Jesus, das irmãs ali. Aí eu fiz o primeiro ano lá, o segundo eu já fiz aqui, porque a minha família se mudou pra cá, pra Londrina. Tinha parentes aqui, a minha loucura era vir pra Londrina... e viemos...

P: A senhora comentou que lia Alencar... o que mais se lia na época e do que a senhora gostava?

R: Olha, além do Alencar, eu lia alguma coisa do Machado de Assis que eu também gostava. Mas acontece, por exemplo, que eu não tinha muito tempo para leitura extra, uma hora ou outra... vamos pegar mais a época da adolescência, ali entre os 15, 16, 17... eu tinha 11, 12, até 13 matérias no colegial, depois eu tinha que estudar piano e acordeom... viajava alguns dias. O segundo e terceiro anos do colegial eu fiz fora de casa, em Jaú, eu passei a morar em Jaú, não... no segundo colegial eu morei em Jaú e no terceiro viajava todo dia de Dois Córregos para Jaú, porque eu quis mudar pro que eles chamavam de... hm...Clássico, que era o colegial voltado para a área de letras, existia essa distinção: ficou o colegial que era o científico para a área de exatas e o colegial clássico para a área de letras. A gente tinha muitas matérias e o piano requeria muito, porque eu tava nos últimos anos e fora o instrumento, no último ano de piano, por exemplo, eu tinha cinco matérias complementares. Era um tipo de ... tinha análise harmônica teoria da música, eu tinha algumas disciplinas... análise harmônica, por exemplo, era matemática pura. Então tinha que estudar. Não sobrava muito tempo não... e ainda, por luxo, os colegiais realmente despendiam tempo, horas mesmo de estudo porque eu tinha professores do Instituto de Educação de Jaú, que não marcavam prova; eles diziam que o aluno tinha que estar sempre preparado para fazer prova. Então eles chegavam e diziam: Hoje nós vamos ter prova. Tá bom. Tira uma folha e faz prova. Era assim. A gente tinha que estar sempre com todas as matérias em dia, que estar sempre estudando, então não sobrava muito tempo não.

P: O que as suas amigas costumavam fazer em relação ao lazer, professora? Tinha cinema na cidade?

R: Tinha, tinha cinema. A gente gostava de ir ao cinema. Existia quermesse... o que mais que tinha? ... tinha o *footing* que se dava umas voltas, se passeava... isso a gente costumava fazer.

P: E música? O que se escutava?

R: Bom, o meu colegial foi a época do rock'n roll, né? nossa, eu tinha... o meu professor de língua portuguesa, inclusive no primeiro científico, segundo e terceiro colegial, ele pediu que nós decorássemos o Soneto XX, de Camões, aquele "Alma minha gentil que te partiste". Eu me lembro até hoje, de uma colega de turma cantando e dançando em ritmo de rock "Alma minha gentil que te partiste" lá no fundo da sala... então era rock'n roll mesmo. O James Dean, Elvis Presley. E quem mais? O Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa... todo esse pessoal, o pessoal gostava bastante de cantar, de dançar e havia também as outras, outros compositores com as músicas mais românticas. Era Dolores Duran com aquela música "A noite do meu bem"... hm... aquela "Luzes da Ribalta" é dessa época também... o filme "Luzes da Ribalta" mesmo, com o Charles Chaplin, foi... vamos dizer... foi eternizado com essa música na época. A outra do meu tempo também era aquela "Tão sublime o amor" que veio o filme, nem me lembro com quem era o filme... "História de um amor"... todos esses compositores... Simonal era dessa época... eu já tava na época da faculdade quando veio a MPB, na década de sessenta. A Elis Regina, que eu vi muito programa ao vivo dela... eu não perdia sábado a noite... era a Elis Regina e o Jair Rodrigues, o "Fino da Bossa"... e era o fino da bossa mesmo, porque os dois eram muito bons... não precisa nem falar porque foram ganhadores de prêmios.

P: Quantos irmãos professora?

R: Nenhum, eu sou filha única mesmo...

P: E como a senhora percebia a relação dos homens com a leitura ou música na época? Eles se interessavam pelo quê?

R: Olha... meu pai lia jornal, o Estado de São Paulo. Tanto que, quando foi pra eu entrar no curso primário, eu tava habituada a ler porque eu aprendi a ler, vamos dizer, um pouco... os meus pais não foram pessoas de cultura, meu pai foi barbeiro e minha mãe cabeleireira. Depois meu pai tinha uma loja, uma casa de comércio. Mas era naquela época que se forrava aquelas... a pia era aberta... tinha aquele cimento embaixo da pia. Eu era pequena e entrava debaixo da pia e perguntava "Mãe que letra é essa? E essa com essa o que faz?". Então eu fui, tinha o jardim de infância. A professorinha que dava jardim, pré, tudo junto... e depois eu queria ir pro curso primário porque meus colegas iam, mas eu não tinha idade. Então, meu pai me levou lá pra conversar com o diretor do grupo escolar da cidade e pra ele me dizer que eu não podia entrar no grupo porque não tinha idade. Acontece que, quando nós chegamos no gabinete do diretor, conversando com o diretor... e eu simplesmente olhando um jornal que estava em cima da mesa do diretor e tava de ponta cabeça pra mim. O diretor viu que eu tava prestando muita atenção no jornal e perguntou: "Menina, o que é que você tá olhando?" Eu falei: "Estou lendo"; "Mas você sabe

ler?”, “Sei sim, senhor”. Daí ele virou o jornal, me mandou ler ali, e eu li tudo o que ele mandou ler. Aí ele: “Ah não, você pode ir pra escola, você é grande...” [risos] “Você fala que você está como ouvinte...” ele disse pro meu pai: “Se ela for reprovada não tem importância”. E eu fui assim até o quarto ano, no quarto me breparam porque eu tinha que fazer exame de admissão. E pra fazer o exame tinha que ter os onze anos completos para entrar no primário. Aí fiquei um ano inteiro parada para fazer o admissão, mas eu gostava de ler, inclusive esses livros de histórias infantis, eu li bastante porque eu tinha uns tios que tinham livraria... e todos aqueles livros infantis, eu li tudo... a “Branca de Neve”... e todos os outros mais... porque eu chegava lá: “Tio, deixa eu ler tal livro?” ele ia lá, tirava da vitrine, me dava pra ler, eu ia e devolvia direitinho o livro intacto pra ele. Então, li muito livro assim também...

P: E quanto às revistas... a senhora não lia muito, mas quando lia, o que mais interessava? Que seção? Moda, fotonovela, fofoca?

R: É... a gente... e também tinha as fotonovelas que eram em continuação, às vezes você gostava de seguir também um pouco as fotonovelas, porque todo mundo...e... a nossa geração talvez tenha sido mais romântica do que a geração atual, né?...sempre sonhando com um príncipe encantado...então você gostava de ler as fotonovelas, que tudo acabava bem... o mocinho, a mocinha... a gente gostava de ver isso sim. As fotonovelas interessavam... também interessavam... sempre tem as seções de cabelo, fazer isso, fazer aquilo...eu desde criança sempre gostei de cozinhar... então se achava uma receita nova, já queria copiar, experimentar. Sempre gostei de cozinha, vivia perturbando minha mãe: “Deixa eu fazer isso?”

P: E as roupas eram costuradas em casa, não é? As revistas traziam dicas de moda também?

R: Sim, os modelos. A gente procurava às vezes os modelos em revistas, figurinos. Havia os figurinos.

P: E qual era a seção que menos interessava?

R: Talvez eu acho que a esportiva, talvez fosse essa porque mulher, na época, não praticava muito esporte. O que você via na época era futebol. Futebol, eu gostava muito de ir ao campo de futebol da minha terra ver o time local jogar. Ia com meu pai, porque meu pai gostava... ia com ele.

P: Professora, nessa época, a senhora percebia que se compravam muito essas revistas? Que as mulheres tinham o hábito? Ou não, a leitura não era muito explícita?

R: Eu acho que pelo menos na minha cidade nós não comprávamos tanto... não sei se o poder aquisitivo era menor, ou se não se dava tanta importância às essas revistas, ou se a gente tinha menos tempo... os pais muitas vezes, houve uma época que a gente lutava com muita dificuldade, então não dava pra ficar comprando muita revista. Vamos dizer, o dinheiro era contado e... também... havia a questão da preferência. Ao invés de eu comprar isso, vou comprar aquilo que eu preciso mais, aquilo tá me fazendo mais falta. E eu sempre fui mais de comprar livro. Eu comprava muito livro. Eu tinha a “Coleção de contos brasileiros”... fui comprando... quando comecei a ganhar meu dinheirinho, mesmo com as aulinhas de piano e tal, comprava um livro e outro

que eu precisava, comprei livros caros. Por exemplo, eu me lembro que quando eu tava no colegial tinha um professor de língua portuguesa... ele morava em Jaú mas ia pra São Paulo. Ele me mostrou uma edição dos “Lusíadas” maravilhosa, fiquei apaixonada: “Se você quiser, eu compro pra você”. Ele comprou pra mim. Então... eu já fazia minha biblioteca particular... já ia acumulando... mas revista, principalmente na minha família, não era de comprar muita revista não.

P: E qual era a opinião dos homens em relação à revistas? Como eles viam as mulheres que liam as revistas femininas?

R: Na verdade, não sei te dizer exatamente como... mas, pelo que me parece, eles achavam que aquilo era “bobaginha” e que só mulher que lia aquilo ali. E que era só coisinha boba, tudo coisinha de mulher mesmo. Não davam importância nenhuma...até ridicularizavam. Vamos dizer... eu diria hoje, hm... que eles chamariam isso de literatura barata.

P: E hoje, professora, como a senhora enxerga essas revistas? Qual a sua leitura dessas publicações?

R: Olha, para dizer bem a verdade... a gente lembra que um dia leu, mas não... como elas não tiveram grande importância na minha vida, por exemplo, não era assim fanática pelas revistas, não... não me dizem muita coisa não, não me acrescentaram muito...

ANEXO T

ENTREVISTA 3

Nome: Ana Cleide C. Cesário	Idade: 64 anos
Cidade: Londrina, PR	Idade (contato com a revista): 12-13 anos
Cidade onde morava: Jacarezinho, PR (X) meio urbano () meio rural	Estado civil atual: casada
Formação escolar dos pais e do marido: Mãe: Ensino Fundamental Pai: Ensino Médio Marido: Superior/ Pós-graduação	Profissão do pai: Bancário Profissão da mãe: Dona de casa Profissão do marido: Professor Universitário

Transcrição da entrevista¹²:

P: A senhora lia as revistas dos anos sessenta?

R: Então, isso que eu queria deixar claro. Eu fui uma adolescente que praticou muito esporte. Com meu pai, eu jogava basquete; estudava piano na época. Então, eu penso que eu não fui uma leitora, assim, voraz dessas revistas, mas conheci as revistas sim, e lia uma ou outra... foi o período que eu morei com a minha vó; estudava em um colégio e morava com minha vó. Eu me lembro dessas revistas nesse período só da minha vida, que eu tinha 12, 13 anos, e isso era a década de cinquenta ainda, final dos anos cinquenta. Depois, olha, apagou da minha vida, porque eu me lembro que tinha uma prima, que minha avó criou, ela era mais velha do que eu e ela comprava essas revistas. De vez em quando eu lia; então, eu me lembro que eu conheci *Grande Hotel* e, depois, talvez, *Capricho*, mas não me lembro de outras não.

P: Como foi o primeiro contato com a revista?

R: Dessa prima mais velha, ela era bem mais velha do que eu. Ela seria uma irmã do meu pai, prima, na verdade, do meu pai por adoção. Ela perdeu os pais e foi morar com minha vó que era a tia dela.

P: E a senhora morava com a vó também?

R: Morava com minha vó também para estudar em um colégio aqui, de freiras em Jacarezinho, aqui no norte do Paraná mesmo. Jacarezinho era uma cidade, assim, como Londrina hoje. Ela polarizava o norte do Paraná e estava

¹² Esta entrevista foi realizada e transcrita pela colaboradora do projeto "Cultura e Representações", Taís.

perdendo essa situação de pólo para Londrina, mas ela tinha uma influência muito grande ali, na chamada região do norte pioneiro do Paraná. Aqui é o chamado norte velho e ali, norte pioneiro do Paraná. Aqui, foi a contratação da companhia de terras e lá foi aquela entrada espontânea da cafeicultura que veio de Minas Gerais e do estado São Paulo. Era uma cidade, assim, interessante, porque tinha colégio bons na época, tanto público quanto privado, depois, logo, teve uma faculdade na área de humanas, praticamente, no mesmo período em que criou-se a faculdade aqui, em Londrina. Era uma cidade pequena, mas tinha uma função: uma função de pólo, mais cultural do que econômico porque a característica dessa cidade é de grandes propriedades rurais. Aqui [Londrina] não, o processo de contratação aqui foi mais com base em pequenas e médias propriedades, então, o crescimento aqui foi muito rápido.

P: Como era o colégio onde a senhora estudava?

R: Colégio de freiras, como eu disse. Era um colégio que tinha em Jacarezinho de freiras francesas. Por que eu fazia esporte... era uma infraestrutura muito boa que o colégio tinha; tinha quadras de basquete, de tênis, piscinas, então eu praticava muito esporte, eu sempre gostei. Depois, como adulta eu joguei tênis por muito tempo.

P: Sobre as revistas, o que sua avó dizia?

R: Nada, nada. A circulação era normal. Eu já vou dizer o que eu penso, eu acho que havia um público, assim, em disponibilidade de leitores, eu acredito que entrava mais no universo feminino, evidente, porque você não tinha televisão na época. Eu me lembro da minha avó fazendo crochê ouvindo novelas pelo rádio, nessa época a gente frequentava muito cinema, eu tinha preferência por cinema. Tinha uma sala muito boa em Jacarezinho, um cinema muito bom. E eu comecei nas matinadas – Eu era uma criança, fui morar com minha vó com onze anos – que era de manhã, depois tinha de tarde também. E, assim, eu me lembro que tinha uma censura pra 14 e tinha uma censura pra 18 [anos], na medida em que fui me habilitando pela idade, eu comecei a ver os filmes de *Hollywood*, aí sim, eu acho que essa influência foi grande no meu lazer mas posso falar, sim, um pouco sobre as revistas. Então, é nesse universo que eu estou criando, que eu estou tentando lembrar, que eu conheci essas revistas. O colégio tinha uma proposta que eu diria, muito séria. A gente estudava demais. Eu me considerava assim, como aluna de tempo integral, porque eu ia de manhã pras aulas regulares e voltava, a tarde, pra piano e basquete, também, a natação e as aulas de educação física, que eram a tarde. Era um ensino que você tinha, no mínimo, duas línguas, o inglês e o francês. E eu não fazia outras coisas porque era questão de opção, por exemplo, era um colégio que tinha artes plásticas, pintura por exemplo, dava pra fazer... me lembro que não tinha computação na época, mas tinha datilografia. Era, assim, um elenco de coisas que você podia fazer. E era uma colégio com internato, mas eu não era interna porque as internas tinham um esquema mais pesado ainda, porque elas tinham uns horários de estudo. Acredito que essas revistas não deviam entrar no internato, acho que não, mas eram muito ingênuas as revistas. Acho que minha avó não implicava porque não tinha nada de muito erótico nelas.

P: Justamente pela ingenuidade, não havia algum tipo de preconceito, entre os homens, por exemplo?

R: Sabe o que eu penso das histórias? As histórias tinham uma estrutura romanesca; aquilo que o Goldman vai explicar no “Estruturalismo Genético” dele, de dizer que o romance nasce com essa característica: você sempre tinha um herói problemático. Veja, eu nunca pensei em analisar essas revistas, mas já estudei sociologia da literatura e, agora, me veio essa possibilidade de você entender essas revistas dessa forma. É sempre um herói problemático, no caso, uma menina pobre, uma heroína que sempre se apaixona por um rapaz rico ou vice-versa e a trama se dava dentro dessa estrutura própria, que é a estrutura do capitalismo, ao invés de você retratar uma luta de classes ou um conflito mais sério, uma grande contradição capitalista, havia essa narrativa, que pegava a vida particular e íntima das personagens, mostrando a dificuldade dessa relação, do amor romântico de se realizar. Então, toda narrativa era em torno disso, essa coisa do pobre e do rico, sempre ou o rapaz era pobre e a moça era rica. Eu me lembro muito que sempre a trama se repetia. Claro, o vilão sempre, mas isso é próprio da estrutura romanesca. O vilão, o herói, e assim por diante; eu acho que era bem essa estrutura.

P: Então não havia qualquer preconceito pelos homens?

R: Não, não me lembro de ter comentários. Mesmo porque eu era de um colégio feminino. Olha, eu acho interessante quando eu me pergunto sobre autoritarismo no ambiente de casa. Eu posso dizer que eu não conheci isso, por incrível que pareça. Eu tive pai e mãe muito progressistas, na verdade, talvez, até por necessidade, porque eu saí com onze anos de casa e não fui para um pensionato com uma pessoa pra me cuidar ou um colégio fechado. Eu morei com as duas avós, um pouco com a avó de descendência italiana e depois, com a avó brasileira mesmo; e com a avó brasileira eu tive muito mais espaço de liberdade também, então, eu nunca me senti, assim, vigiada pelos pais. A gente lia os romances de literatura.

P: E pela avó?

R: Não, não. Minha avó era muito rígida com os estudos – a italiana, havia muita cobrança quanto ao meu desempenho no colégio, com os meus estudos, mas em relação a isso não tinha não, com as revistas não, de jeito nenhum. Eu era muito novinha ainda, não tinha namorado ainda, então, não tinha esse tipo de controle.

P: Entrando nas revistas, qual era a parte mais interessante, a parte que mais atraía?

R: Olha, claro que, na época a gente lia, eu lia, inclusive, com curiosidade; acho que era bem isso, com uma curiosidade. Porque claro que eu não percebi isso que eu te falei agora: que era uma estrutura romanesca própria das condições de classe do capitalismo e, aí, os personagens eram os heróis, os vilões... era aquela curiosidade adolescente, eu acho que a linguagem que era diferente porque uma coisa era você ler um romance, uma literatura que você não tenha imagem, essas revistas traziam a imagem, por isso que eu digo... então, você tinha o texto que era muito simples, muito simples mesmo, se não me engano era na forma de balãozinho, como são os gibis, se não me engano se é que estou bem lembrada. Então, era muito mais diálogo; a narrativa era muito curta, parece que ela vinha em, assim, uma faixa embaixo ou em cima da foto. Então, eu acho que o que mais atraía era isso. Agora, eu vou ser

sincera e não é de agora, eu achava muito chato porque as caras eram sempre as mesmas, repetia os artistas, sei lá o quê, os personagens, a cara de quem era fotografado.

P: Os atores?

R: Os atores, quer dizer, na verdade, não eram atores, eram modelos fotográficos. Mas era sempre assim, um tipo bem padrão da época, um homem bonitinho, a mulher, também, toda arrumadinha. Aquilo me enjoava, assim, sempre repetia. Eu sempre tive mais interesse pelo romance.

P: Pelos folhetins?

R: Não, pelas literaturas [ênfase]. Não sei se porque a gente na época, já lia pelos menos os literatos brasileiros. A gente lia Machado de Assis, José de Alencar – se quer que eu fale de um bem assim, que trabalhou o romance no Brasil, inclusive, questões nacionais, a questão do índio - li muito, não sei se meu pai tinha a coleção completa, de todos eles foi o que eu mais li: José de Alencar. Então, eu acho que as revistas se tiverem alguma influência em mim, foi muito secundária, sinceramente, os filmes sim, ah... esses eu gostava, sempre gostei muito de cinema.

P: Então, nessa idade a senhora já achava a revista bobinha também?

R: Não, não sei se era boba, achava enjoativa, chato. Eu não comprava inclusive, mas eu era muito novinha. E, depois eu me afastei totalmente, elas devem ter continuado pelo jeito. Imagina, sabe o que que é, eu comecei a trabalhar já nos anos 60. Eu fiz a Escola Normal, hoje é o magistério, e sempre trabalhei, fiz a universidade trabalhando. Então, isso pra mim, eu me lembro só dessa fase de 12/13 anos na casa da vó italiana, não a brasileira, e com a tal da prima mais velha, depois eu me afastei. Talvez o fato de eu ter sempre morado longe da minha mãe porque a minha mãe eu acho que lia, ela comprava e lia, mas na minha casa de origem, eu não lia.

P: Então, a senhora não utilizou algum conselho da revista ou esse tipo de coisa, não foi importante na vida da senhora...

R: Se influenciou, influenciou do mesmo modo do que os filmes da "Paramount", de Hollywood me influenciaram, que é aquela ideia mesmo do romance, sabe, de uma coisa idílica, eu acho que combina com o momento que gente viveu, chamado "anos dourados", eu acho que tem, que está, também, contextualizado. Isso tudo apareceu no momento pós-Segunda Grande Guerra, não só no Brasil, mas Hobsbawm vai dizer que isso é no mundo inteiro; esse tempo é o tempo dos "anos dourados" que você tem um período, inclusive, de crescimento econômico e de uma paz relativa. Então, é um mundo dourado, não vou dizer que é cor-de-rosa. Verdade, a gente foi, por exemplo, pensando no norte do Paraná, naquele momento era um momento em que os bens industriais produzidos no Brasil, chegavam aqui, não eram só as revistas que eram a expressão daquele tempo, era cinema, mas era "Simca Chambord" chegando, o "Aero Willys" chegando, a geladeira, todos os eletrodomésticos, menos a televisão que não tinha ainda no norte do Paraná. Então, é nesse contexto, que eu acho que é um contexto rico, eu acho que um contexto plural, que ficou na minha memória esse tipo de literatura, chamadas fotonovelas, fica assim, uma coisa muito secundária pra mim. Veja, eu não estou querendo dar uma de

bacana, não, eu estou falando da realidade. Por exemplo, não lembro, entre o meu grupo de colegas desse colégio, da gente ficar comentando dessas revistas. A gente tinha uma vida, acho que muito, ao ar livre: a história do esporte, na cidade pequena, a descoberta de outras coisas como o Baile, a música...eu acho que eu também me envolvi muito com música. Eu estudei piano, depois, eu fui pro violão. Eu sou, até hoje apaixonada pela Bossa Nova que vem, logo depois, no final dos anos cinquenta, marca muito os anos sessenta. Então, quando a gente se reunia era muito mais pra tocar violão, músicas...eu gostava muito de dançar, isso é verdade. Naquele tempo, chamavam de brincadeiras os bailezinhos de final de semana que aconteciam. Acho que isso eu tenho muito mais recordação e eu acho que marcou mais a minha vida do que esse tipo de literatura.

P: E a senhora se lembra do folhetim?

R: Você vê, eu não lembro.

P: Hoje, como a senhora vê a revista?

R: Eu acho que hoje não vende se tivesse. Não, não venderia de jeito nenhum porque hoje é a televisão. A novela está na televisão e, aí, eu confesso, eu vejo novela. Então, eu não sou essa pessoa perfeita que eu poderia estar... mesmo porque eu estou em outra fase da minha vida. Então, às vezes, chegar cansada depois do trabalho e, sabe, relaxar na frente da televisão vendo uma novela, aí, combina. Naquela época, imagina, eu estava atrás de outras coisas eu preferia ter uma vida muito mais ao ar livre e dar conta das minhas tarefas de estudante do que... eu não tinha tempo, eu acho. Hoje, eu tenho tempo pra ver novela, eu gosto, eu acho super interessante, mas também o jeito que eu olho hoje é diferente. Não vou dizer que eu fico analisando, mas a gente sabe exatamente o que está vendo ou pensa que sabe. A gente sabe que são também produções romanceadas, com um imaginário muito trabalhado que esconde toda a realidade e, talvez, aí, eu pudesse acrescentar alguma coisa em relação àquelas histórias de fotonovelas que a gente não tinha esse olhar crítico, claro que não. e, talvez, algumas situações que a gente visse ali talvez, a gente projetasse pra gente mesmo, tipo: ai, eu quero casar. Talvez isso tenha influenciado, mas eu acho que o romance também, a literatura, o texto sem foto...isso também marcou na época, né. Você não concorda comigo? Eu acho que hoje, imagina se essa juventude se interessaria, a não ser que fosse uma outra trama...

Então, eu vou colocar essa fase. Botar a cidade que eu morava na fase que eu conheci a revista, mas eu acho que era *Grande Hotel* naquela fase, doze ou treze anos, você vê, devia ser 1950, em 1945 eu nasci, você soma doze... olha, coincide sabe com o quê? O período JK. Por isso que eu falo os “anos dourados”, por isso, eu acho que vendia. Vivia-se uma situação no Brasil de muito otimismo. Então, achar que realmente o país do futuro tinha chegado, que nós éramos uma democracia e éramos mesmo, comparado com os anos de Depressão, foi um período bastante interessante, pelo menos de vigência do crescimento da democracia representativa. Crescimento econômico? Teve, teve desenvolvimento, mudança qualitativa da indústria brasileira. Urbanização? Nossa, muita urbanização, dá uma mudada. Então, eu acho que o contexto era muito favorável, sabe, pra essa coisa do romance água com açúcar...

P: Naquela época, rodava mais o *Grande Hotel*?

R: Eu me lembro do *Grande Hotel* quando tive contato. Depois, quando eu via, nas férias, que a minha mãe tinha em casa (você vê, eu não me interessava de ver) aí, eu acho que era *Capricho*.

Eu tinha um grupo muito parecido comigo mesmo, sabe... nós éramos, assim, atletas; a gente gostava de jogar basquete, gostava de nadar e ia muito ao cinema. Nossa, era sábado e domingo, era o compromisso: cinema. E música, a gente ia muito ao baile e, nossa, todas nós tínhamos formação musical, ninguém se tornou profissional, mas na época, nas escolas, você tinha teoria musical, tinha aula de teoria musical. Sabe o que é isso? A professora chegava fazendo “dóóóó”, você sabia pôr na pauta um dó de quatro tempos. Você sabia onde era o dó, você sabia o que era uma colcheia, tudo, o que era uma clave de sol, de fá, aprendia a harmonia. Então dali, pra você ter acesso a um instrumento era um passo. Então, a gente se ocupava muito, acho, com música, pelo menos o meu grupo foi assim. Um tempo bom viu? Eu tenho saudades...