

Telenovela Brasileira: o que há, lá, do folhetim do século XIX?¹

Larissa Leda F. ROCHA²

Doutora

Universidade Federal do Maranhão, São Luis, MA

Resumo

Compreender a telenovela brasileira a partir de suas matrizes culturais fundamentais é o ponto de partida deste trabalho que tem como objetivo central identificar e analisar os rastros do folhetim - experiência jornalístico-literária nascida no século XIX - que podem ser vistos hoje nas narrativas das novelas. Buscamos compreender de que modo uma experiência de quase dois séculos continua a condicionar um modo de contar histórias e de apreendê-las. Para isso, fazemos uma recuperação teórica-epistemológica, uma revisão de literatura, para pensar o folhetim e sua relação com a telenovela. Trata-se de uma reflexão teórica apoiada em pesquisa bibliográfica e observação empírica

Palavras-chave: Mídias Audiovisuais; Telenovela; Folhetim; Matrizes Culturais.

Ainda que sejam do século XIX duas das matrizes fundamentais da telenovela – o folhetim francês e o melodrama – não é suficiente dizer que germinam desde lá as sementes que se transformarão nas novelas³ de hoje. Não é suficiente porque na telenovela trata-se de contar uma história, de narrar; e aí as sementes germinam bem mais longe ainda no tempo. É possível procurar seus antecedentes em formatos narrativos anteriores os mais diversos. Neste trabalho⁴ acompanharemos Martín-Barbero (1988; 2001; 2004) que em variadas obras busca compreender tais matrizes e ver o que delas ficou, passou ou hibridizou-se nos “contares” da telenovela.

¹ Trabalho apresentado no GT Histórias das Mídias Audiovisuais, integrante do XIII Encontro Nacional de História da Mídia.

² Professora Adjunta da UFMA. Doutora em Comunicação (PUC-RS). Pós-doutora no Centro de Estudos de Telenovela (ECA/USP). Coordenadora do Observatório de Experiências Expandidas em Comunicação (ObECC/CNPq/UFMA). Vice-Líder do GP de Ficção Seriada da Intercom. Editora da revista *Cambiassu* (UFMA). E-mail: larissa.leda@ufma.br

³ Quando falamos de folhetim eletrônico, telenovela ou novela, estamos usando as grafias indistintamente para nos referirmos ao mesmo produto: narrativa de ficção seriada brasileira, apresentada geralmente de segunda a sábado, em horários pré-determinados, em capítulos que são encadeados em uma única narrativa longa, ligados uns aos outros por “ganchos”, e que se estende por uma média de 180 capítulos. Este formato foi desenhado sistematicamente pela Globo desde o final dos anos 1960.

⁴ Este artigo faz parte de estudos mais abrangentes realizados durante a pesquisa de doutorado. A tese resultante está disponível em: encurtador.com.br/dzENY. Acesso em: 15 jun. 2021.

Ainda que o autor fale de duas matrizes culturais fundamentais, o folhetim e melodrama - a experiência de dramaturgia popular do século XIX, na qual os narradores de hoje persistem em apoiar-se - aqui focaremos nossa atenção no folhetim. Nosso objetivo geral é identificar e analisar os rastros do folhetim que podem ser vistos hoje nas telenovelas brasileiras, como uma experiência do século XIX continua a condicionar um modo de contar, de ler, de fazer circular e mesmo de sentir uma história. Há uma conta a ser paga - mesmo um tributo a ser prestado - e este trabalho pretende ser uma singela lembrança de tamanha dívida. Para isso, fazemos uma recuperação teórica-epistemológica de pensadores que se dedicaram a pensar tanto o folhetim quanto a relação - intrincada, permeada, enovelada - entre ele e a telenovela. Trata-se de uma reflexão teórica apoiada em pesquisa bibliográfica e observação empírica das telenovelas brasileiras contemporâneas a partir da emergência do senso comum pós-freudiano (XAVIER, 2003), ou seja, substancialmente a partir dos anos de 1970.

Mas, de qual lugar olhamos para a telenovela e sua herança folhetinesca? Bem, junto a Martín-Barbero (2001), partimos do pressuposto que estudar a telenovela assume a posição de vê-la como uma narrativa de uma ótica que se apóia em Benjamin (narração) e em Bakhtin (literatura dialógica). Bakhtin (1996) fala de um mundo extraoficial, ainda que legalizado, baseado no princípio do riso e do prazer do corpo, um mundo daquilo que escapa à oficialidade, é “invertido” por um momento e assume trocas do “alto” com o “baixo”, do “racional” com o gozo do que vem de “baixo”. Tais formas de expressão do popular o autor chama de realismo grotesco, “elas compreendem um sistema de imagens em que o princípio material e corporal (comer, beber, defecar, fornicar) comanda o espetáculo e em que abundam os gestos e as expressões grosseiras, as profanações, as heresias e as paródias” (MACHADO, 2011, p. 73). Martín-Barbero (2001, p. 319-320) assume pensar o melodrama como uma literatura dialógica, um gênero que se afastando de qualquer pretensa pureza, assume, de saída, que há um intercâmbio entre os lugares de autor, leitor e personagens nas histórias, intercâmbio “que é *confusão* de narrativa e vida, entre o que faz o autor e o que se passa com o espectador, sinal de identidade de uma outra experiência literária que se mantém aberta a reações, desejos e motivações do público”.

A ideia do princípio dialógico é que o eu só pode ser definido a partir do seu relacionamento com o outro, a compreensão de mim mesmo só pode acontecer pela via do

dialógico. Preciso dos outros para definir ou ser o autor de mim mesmo. Se o significado de um signo só pode ser dado em sua relação com quem usa esse signo, a palavra tem um determinado sentido de acordo com quem fala. A concordância desse sentido, na perspectiva do dialogismo, é definida como co-vocalização. O que o dialógico deixa claro é a ausência de uma regra fixa e determinada no processo de conferir sentido: há múltiplas possibilidades de lugares de enunciação, o que vai de encontro a posições estabelecidas e oferecidas prontas pela estrutura social clássica. No entanto, não devemos compreender a “dialética do antagonismo de classes” e a “lógica da plurivalência” como antagônicas, excludentes, ou que uma substitua a outra, isso seria voltar-se contra o princípio do dialogismo, que nos leva à interseções de diferentes atribuições de sentido num mesmo terreno discursivo. “O dialógico invade a ideia de reversibilidade, das mudanças históricas que carregam os traços do passado indelevelmente inscritos no futuro, da ruptura da novidade, sempre envolvida no retorno do arcaico” (HALL, 2003, p. 235).

Mas o dialógico não deixa de lado a ideia do antagonismo. Falar em co-vocalização, em autoria do eu a partir do diálogo com o outro, não significa que o princípio do dialogismo abandone o antagonismo, mas sim que ele deve ser pensado como algo além da pureza, como algo que remete tanto a um pólo como a outro. O antagonismo pensado sob a lógica do dialogismo não é excludente ou fixamente determinado, pode, perfeitamente, englobar polos diferentes, pois há sempre algo que não foi explicado, que é excedente ou que falta.

A novela pode ser entendida, então, como um texto dialógico, como um texto carnavalesco, em uma apropriação da metáfora do carnaval proposta por Bakhtin, que é vivido pelo povo. É um momento no qual só se vive pelas suas leis, que são as leis da liberdade. É uma segunda vida para o povo, sua vida festiva. É o momento do riso, da quebra das relações hierárquicas, em que todos são iguais e há um contato livre entre pessoas normalmente separadas pela vida cotidiana.

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto (BAKHTIN, 1996, p. 8-9).

O carnaval nos fala, essencialmente, de mudanças sociais e simbólicas, de uma ordem e uma hierarquia que são temporariamente invertidas, coloca o jogo e a brincadeira em cena e valoriza um mundo à margem, um mundo que está – por um momento – às avessas.

Como nos diz Hall (2003, p. 239), analisando a obra de Bakhtin:

O alto e o baixo podem não ter o status canônico que se reclama para eles; mas eles continuam sendo fundamentais à organização e regulação das práticas culturais. “Deslocá-los” não significa abandoná-los, mas mudar o foco da atenção teórica das categorias “em si mesmas”, enquanto repositórios de valor cultural, para o próprio processo de classificação cultural. Este se revela *necessariamente arbitrário* – como uma tentativa trans-codificada de um domínio ao outro, de fixar, estabilizar e regular uma “cultura” em uma ordem hierárquica ascendente, utilizando toda a força metafórica “de cima” e “de baixo”.

A cultura para Bakhtin está viva. Pelo cômico, inverte os valores, suspende as hierarquias, dá um sentido de fluxo contínuo, de circularidade, de regeneração do tempo. É um cômico que se opõe à seriedade, imutabilidade e estabilidade do dominante. Em uma sociedade, os grupos, dialogicamente, produzem e transmitem a outros grupos suas visões de mundo, significações, crenças. Cada um desses discursos é polifônico e suas materializações, através dos quais os homens transmitem e desenvolvem seu olhar do mundo, é a própria cultura. Então, ela também será carregada dessa polifonia.

O dialogismo, a telenovela como uma “literatura dialógica”, refere-se pois a algo que remete àquilo que muda de posição, inverte definições pré-estabelecidas, brinca com a ordem e os papéis socialmente definidos. Na prática, fala desta confusão do papel que ocupa leitor e autor, ator e personagem, ficção e realidade. Isso nos interessa na medida em que o dialogismo da narrativa nos leva também à uma confusão entre história escrita e reescrita pelos aparatos tecnológicos da mediação videotecnológica e a oralidade que repetindo o que acontece na novela, conta e reconta a história que se passa na tela, mas que se ressignifica na vida, nas práticas cotidianas de ouvir e ver a história e recontá-la na rotina, oferecendo novo sentido, não menos legítimo do que o sugerido pelo autor, diretor ou editor da narrativa audiovisual. “Que nessa abertura e confusão acha-se imbricada a lógica mercantil e que por ela passam ‘funcionando’ as estratégias do ideológico, é algo inegável” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 320).

A telenovela conserva uma “forte ligação” do “contar a”, ou seja, tanto é necessário um narrador que estabelece a continuidade dramática dia a dia, quanto há nas histórias uma

abertura da narração no tempo, uma permeabilidade àquilo que se passa enquanto a narrativa é contada. A novela opera por uma lógica na qual “a qualidade da comunicação que alcança tem pouco a ver com a qualidade de informação que proporciona” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 319).

A arte de narrar, nos assegura Benjamin (1985), está em extinção e tem relação com uma faculdade que nos parecia segura e inalienável, a de trocar experiências contando histórias. E as melhores narrativas são aquelas que “menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1985, p. 198). O filósofo vê no surgimento do romance (início do período moderno) o primeiro indício da “evolução que vai culminar na morte da narrativa” (1985, p. 201), mas também assume que o processo que expulsa a narrativa da “esfera do discurso vivo” não é um sintoma da modernidade, mas “tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas”. De modo geral, é possível dizer que Benjamin diferencia a narrativa do romance justamente na questão da oralidade. A tradição oral que perpassa as lendas, os contos de fada e as novelas – e até a literatura de cordel brasileira, nos lembra Martín-Barbero (2001) – e que é alimentada por elas, tem natureza distinta do romance. Enquanto a narrativa fala de uma oralidade que permite um intercâmbio entre experiências vividas, o romance segrega, isola o indivíduo, que não mais senta-se em grupo para falar e ouvir de si e ouvir e falar do outro. A narrativa, consumida em companhia com o outro, nos oferece a “moral da história” e deixa espaço para que apareça a pergunta “e o que aconteceu depois?”, já o romance, uma experiência de leitura geralmente solitária, nos dá o “sentido da vida” e não nos permite dar nenhum passo além do fim, decretado pelo escritor. Mais ameaçadora à narrativa, no entanto, é a informação. Se esta exige uma verificação e explicação, aquela exime-se de explicar o que pode e deve ser compreendido livremente: quanto menos explicada é uma narrativa, mais espanto e reflexão suscita. “Independente do papel elementar que a narrativa desempenha no patrimônio da humanidade, são múltiplos os conceitos através dos quais seus frutos podem ser colhidos” (BENJAMIN, 1985, p. 214).

Não estamos sugerindo que a telenovela é uma narrativa aos moldes benjaminianos. Nem poderia ser, haja vista a profunda e essencial relação que os contares da telenovela têm com os formatos industriais de produção, no que diferencia-se no narrador de Benjamin (1985, p. 214), “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas

camadas artesanais”. O que sugerimos é que o intercâmbio de experiências, o “consumo” coletivo das histórias, essa abertura indefinida na narrativa no tempo e, fundamentalmente, o predomínio desse “contar a” – no que se cria uma relação permanente e repetitiva entre narrador e ouvinte – está inegavelmente presente até hoje e é possível ver a telenovela a partir dessa via.

Dito isso, é possível, agora, acompanhar as matrizes fundamentais nas quais se apoia a telenovela: o melodrama e o folhetim. Há, evidentemente, elementos ligados também à perspectiva do mercado, afinal é um produto construído nas redes da indústria cultural, mas a partir de uma série de elementos populares cooptados pela indústria. Ou seja, o capital conta, mas o que aparece nas telenovelas não responde apenas a isso. Martín-Barbero (2004, p. 173) nos diz que depois de tantas leituras ideológicas, as perguntas dos pesquisadores mudaram. Passaram a “perguntar-se se aquilo que dá prazer e sentido popular nesses relatos não tem a ver, através e além dos estratagemas da ideologia e inércia dos formatos, com a cultura, isto é, com a dinâmica profunda da memória e dos imaginários”. Não é apenas uma relação de dominação ideológica ou determinação mercantil o que leva à prática de colocar-se repetidamente diante de um narrador para ouvir/ver uma história. “O que ativa essa memória e a torna permeável aos imaginários urbanos/modernos não é da ordem dos conteúdos, nem sequer dos códigos, é da ordem das matrizes culturais”. Perguntar sobre as matrizes não é buscar sementes arcaicas, mas deixar explícito “o que faz que certas matrizes narrativas ou cenográficas continuem vivas, isto é, continuem secretamente conectando-se com a vida, os medos e as esperanças das pessoas” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 173). Dito de outro modo: há, além da lógica dos interesses dominantes e industriais algo das complexidades e das dinâmicas do universo popular que respondem à paixão dos brasileiros pela telenovela, o folhetim eletrônico.

A telenovela não é chamada de folhetim eletrônico devido a uma conta barata. “O folhetim é fundamento da telenovela, essa grande criação narrativa da América Latina” (MEYER, 1996, p. 386). O folhetim é o resultado da convergência do desenvolvimento tecnológico da imprensa com a expansão do público leitor. Publicado, inicialmente, nos jornais franceses de meados do século XIX entregava a história aos pedaços, submetia o escritor a um ritmo industrial de produção – e assim criava uma relação assalariada entre o escritor e os circuitos comerciais de produção, distribuição e venda de textos – ao mesmo

tempo que habituava o leitor a uma nova forma de ler baseada em dois dispositivos de escrita, os episódios (periodicidade) e as séries (estrutura), que o aproximavam de novos tipos de personagens e múltiplas peripécias, que se desenrolavam ao longo de muitos meses. “É graças à longa duração que o folhetim conseguirá ‘confundir-se com a vida’, disponibilizando ao leitor a participação na narração, isto é, a incorporação a ela mediante cartas ao periódico que buscam incidir com o desenvolvimento da trama” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 32). O que não difere das interferências de hoje, quando o público tenta moldar a história das novelas a seu gosto e vontade. Não se trata de coincidência, mas de herança, como a “permanência dos sinais de identidade daquela matriz popular que é um ‘modo comprometido’ de ver, de escutar ou de ler” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 32).

Isso leva a uma estrutura “em aberto”, uma história escrita enquanto é consumida, sujeita aos “influxos que invadem a história ficcional” (PALLOTTINI, 2012). Tal estrutura, na qual “tudo pode mudar”, segue “constituindo sem dúvida, uma das chaves tanto da configuração como do êxito popular da telenovela” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 33). O folhetim trabalha com dispositivos de sedução que são justamente a organização em episódios e a estrutura em aberto. A organização em episódios trabalha sobre os registros da duração e do suspense. A duração longa confunde-se com a vida, permite ao leitor entremear-se com a narrativa e tendo sua estrutura em aberto, dota a história de uma “porosidade à atualidade” que podemos observar nas telenovelas de todos os dias. O suspense, possibilitado pela estrutura episódica, coloca o leitor diante de uma “redundância calculada” e uma contínua apelação à sua memória.

O romance-folhetim nasce junto ao desenvolvimento mais intenso do capitalismo urbano-industrial e seu objetivo é claro desde o começo, atrair público leitor e criar o hábito da leitura incentivando o consumo diário do jornal. Martín-Barbero (1998, p. 149) nos diz que é o primeiro tipo de texto escrito no formato popular de massa. Um fenômeno mais significativo do ponto de vista cultural, do que literário, o folhetim conforma um espaço privilegiado para estudar “a emergência não só de um meio de comunicação dirigido às massas senão de um novo modo de comunicação entre as classes” (MARTÍN-BARBERO, 1998, p. 149, tradução nossa)⁵. Dirigido a um público em vias de massificação,

⁵ La emergencia no sólo de un medio de comunicación dirigido a las masas sino de un nuevo modo de comunicación entre las clases.

concentrava-se em histórias de muita ação e diálogos, enredos que respondessem às aspirações sociais da época, como a luta pelo sucesso, desejo de justiça, ascensão social e realização afetiva. Criar o hábito da leitura implicava na criação e manutenção do suspense o que levou os escritores a interromper a narrativa no momento de maior tensão dramática para continuar a história só no dia seguinte. É o gancho, recurso repetido à infinitude nos capítulos de todos os dias das telenovelas.

Analisando *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue⁶, Eco (2000, p. 193) nos fala de uma necessidade de amplas sequências repetitivas para que a identificação do leitor com a obra pudesse acontecer e isso leva a obra a uma estrutura “sinusoidal”, marcada por “tensão, distensão, nova tensão, nova distensão, etc”. Sue estabeleceu estruturas narrativas como a simplificação dos personagens, a delimitação clara do bom nobre e do horrível vilão, uso de temas que seriam recorrentes, como raptos, perseguições no escuro e tempestades “resolutivas” nos momentos mais precisos. Não menos importante, Sue passa a escrever com a colaboração de quem lê. O público precisa ser agradado, e continua a sê-lo, mas Sue o faz aceitando sua colaboração (MEYER, 1996).

Esta estrutura sinusoidal também foi pensada por Pallottini (2012, p. 85) ao estudar a telenovela, o que chamou de “modulação do capítulo”. Essa estrutura em *Os Mistérios* é levada a tal ponto que Eco (2000, p. 195) considera que a obra deixa de ser um romance para transformar-se em uma “cadeia de montagem destinada a produzir satisfações contínuas e renováveis”. Trabalhar as emoções é, afinal, um dos principais objetivos deste tipo de romance que Eco chama de “consolação”. Há dois modos para as “estruturas de consolação” funcionarem perfeitamente: um é dizer ao leitor “atenção ao que vai acontecer”, o que se faz com o gancho; o outro é o *Kitsch*, o uso de efeitos fáceis e de mau gosto, baseados na pré-fabricação e na imposição, nos quais o produto prescreve o uso e a mensagem já diz a reação emotiva esperada. “O leitor é reconfortado, ao mesmo tempo porque acontecem centenas de fatos extraordinários e porque esses fatos não alteram em nada o movimento ondulante das coisas” (ECO, 2000, p. 204). Na explicação de como funciona essa estrutura consoladora do gênero, Eco (2000, p. 198) nos diz: “as perspectivas de informação devem perder-se bruscamente no vago das repetições consoladoras e

⁶ A obra é considerada um dos grandes romances-folhetins da história, publicado de 19 de junho de 1842 a 15 de outubro de 1843. Quando termina, “os leitores choram e nem eles nem o próprio autor saem imunes da aventura, em certo sentido, transformadora” (MEYER, 1996, p. 70). Levado à escrita do folhetim por declarada necessidade econômica, Sue acaba por conformar condições que o transformariam no “*roi du roman-feuilleton*”, o rei do romance-folhetim.

conciliantes, os acontecimentos devem, igualmente, prestar-se a soluções que os submetam aos desejos dos leitores, sem, porém abalá-los na base”. O leitor é comovido descobrindo algo que ainda não sabe da trama, para logo em seguida ser tranquilizando com alguma repetição do que já sabe, reitera-se o esperado e consola-se o leitor. Essa consolação, no folhetim, não significa o “*happy end*” de que fala Morin (1997), apesar de abusar do maniqueísmo com a vitória dos bons sentimentos e da virtude. Vendo o folhetim como o primeiro relato de gênero⁷, Martín-Barbero (1988) nos diz que a visão de Eco pensa o folhetim a partir de um sentido de reconhecimento – da identificação dos leitores com os personagens – que acontece à medida que se degrada outro sentido de reconhecimento – a identificação dos personagens. “Degradação que transforma a força dramática do relato em capacidade de consolação: o leitor é colocado a todo momento diante de uma realidade dada, que pode aceitar ou modificar superficialmente, mas que não pode rejeitar” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 156-157, tradução nossa)⁸.

O adiamento da satisfação junto com o desenvolvimento de tramas e subtramas enoveladas e entremeadas a níveis rocambolescos são heranças deixadas pelo folhetim. Os recursos usados pelos autores do século XIX para que os leitores não se perdessem em tantos conflitos e ações são os mesmos dos usados por Gilberto Braga ou Aguinaldo Silva, por exemplo. Esses recursos eram dois: (1) o uso de uma trama central que vai unir e entrelaçar as diversas subtramas, Pallottini (2012), ao falar da telenovela, e Eco (2000), ao analisar *Os Mistérios de Paris*, usam a metáfora de uma árvore cujo tronco é história central e seus diversos ramos as outras histórias paralelas e entrelaçadas. Essa estrutura sinusoidal, trançada, é um plano narrativo absolutamente intencional, conclui Eco; e (2) o uso do gancho que suspende a ação, mas remete a história à memória do leitor ao buscar na sua duração, intensidade, continuidade e coerência. Os temas de sempre do folhetim também são repetidos à exaustão todos os dias nas novelas: gêmeos, usurpações de fortunas, dramas de reconhecimento. “Tudo que fomos encontrando nesta longa trajetória se haverá de reencontrar nas mais atuais, modernas e nacionalizadas telenovelas” (MEYER, 1996, p. 387).

⁷ Para o autor Relato de Gênero é diferente de um gênero de relato e pode ser entendido por oposição ao Relato de Autor.

⁸ Degradação que transforma la fuerza dramática del relato en capacidad de consolación: el lector es colocado en todo momento frente a una realidad dada, que puede aceptar o modificar superficialmente, pero que no puede rechazar.

Martín-Barbero (1988, p. 151) nos diz que a dialética entre escrita e leitura é a chave para o funcionamento do folhetim e forma uma parte dos mecanismos com que se prende a um público, mas, em sua efetuação, desvela como o mundo do leitor se incorpora ao processo de escrita das histórias e o penetra, deixando marcas no texto. Há três níveis para pensarmos tais marcas: a organização material do texto, a fragmentação da leitura e os dispositivos de sedução do leitor. Em um primeiro nível podemos observar a “organização material do texto: os dispositivos de composição tipográfica”, ou seja, o uso de letras grandes, espaçadas, com entrelinhas e margens grandes nos leva a pensar no uso do texto por um público que pouco íntimo da leitura – e com pouco tempo livre para isso, geralmente à noite, em ambientes mal iluminados e depois da jornada de trabalho. Para além dessa explicação “comercial”, na qual uma visão “mecanicista não vê mais que uma estratégia para vender mais páginas e assim poder ganhar mais” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 152, tradução nossa)⁹, pensar nas condições de leitura pode encontrar uma explicação que tenha tanto maior “significação cultural” quanto maior “verdade histórica”: elas nos falam de um leitor “imerso em um universo de cultura oral” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 152, tradução nossa)¹⁰.

O segundo nível fala da fragmentação da leitura. Trata-se tanto da fragmentação da história em episódios, capítulos e subcapítulos, quanto daquela dos elementos gráficos e das regras do gênero – como o tamanho de frases e parágrafos, por exemplo. Os subcapítulos são “unidades de leitura”, pois quando organizados assim “permitem dividir a leitura do episódio em uma série de leituras sucessivas sem perder o sentido global do relato” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 152, tradução nossa)¹¹. E, novamente, o tamanho dos subcapítulos fala dos leitores, a fragmentação do texto escrito assumia os cortes que uma leitura deficiente, como a do leitor dos folhetins, exige. Para além de um constrangimento econômico, fatiar o relato em partes permitiu o êxito “massivo” do folhetim. Sua fragmentação se “ajustava por completo à fragmentação da temporalidade das classes populares: a quantidade e organização do texto em sua relação aos hábitos de consumo, as necessidades e possibilidades de leitura, semanal como o tempo do descanso e o troco do

⁹ Mecanicista no ve más que una estratagem para vender más páginas y poder así ganar más.

¹⁰ Un lector inmerso aún en un universo de cultura oral

¹¹ Posibilitan dividir la lectura del episodio en una serie de lecturas sucesivas sin perder el sentido global del relato.

salário” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 151, tradução nossa)¹². O terceiro nível são os dispositivos de sedução, ou seja, a organização por episódios e sua estrutura aberta, dispositivos dos quais falamos há pouco.

Cabe ainda pensarmos sobre a separação nítida que faz o folhetim entre heróis e vilões. Sendo uma narrativa do “e então” – por oposição à do “portanto” – o folhetim separa nitidamente o bem do mal, afasta das histórias qualquer ambiguidade e exige do leitor a tomada de partido. Tal separação

simboliza uma topografia da experiência que é tirada do contraste entre dois mundos: aquele que fala acima da experiência diária da vida – mundo da felicidade e da luz, da segurança e da paz – e o que fala por baixo, e que é o mundo do demoníaco e do obscuro, do terror e das forças do mal” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 159, tradução nossa)¹³.

O modo como se desenvolvem as ações no folhetim remete às experiências cotidianas dos leitores, que nascem de seus sofrimentos e gozos. Interferem na ritualização da ação das histórias não apenas técnicas de escrita ou estratégias comerciais, mas um outro modo de narrar que oferece uma eficácia simbólica, relacionada ao modo de vida dos leitores. A velocidade das intrigas, a quantidade de personagens, as tramas enroladas e entrelaçadas, ligam-se a interesses do produtor, tanto quanto do leitor, em prolongar as narrativas e não podem ser explicadas sem observarmos a lógica do “e então” e a prioridade da ação sobre a psicologia dos personagens.

O herói do folhetim move-se em um espaço do “real-possível”, um mundo no qual “a fé foi substituída pelo sentimento”, onde o desajuste do herói com a realidade é “primordialmente moral” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 157). Há um “duplo relato” trabalhado pelo folhetim, um do herói que nos conta o avanço de sua obra justiceira e outro que reconstrói a história dos personagens, mas ambos caminham para o mesmo norte, que é o mesmo que organiza as narrativas melodramáticas: do momento em que os maus aparentam ser o que não são – pessoas honestas – e gozam das benesses de uma vida boa, enquanto os bons são violentados pelo destino, e sofrem injustamente, ao momento em que a situação se inverte e os verdadeiros vilões são (re)conhecidos. No melodrama, isso se faz

¹² Se ajustaba por completo a la fragmentación de la temporalidad en las clases populares: la cantidad y organización del texto en su relación a los hábitos de consumo, a las necesidades y posibilidades de lectura, semanal com el tiempo del descanso y el cobro del salario.

¹³ Simbolizan una topografía de la experiencia sacada del contraste entre dos mundos: el que se halla por encima de la experiencia cotidiana de la vida – mundo de la felicidad y de la luz, de la seguridad y la paz – y el que se halla por debajo, y que es el mundo de lo demoníaco y lo oscuro, del terror y las fuerzas del mal.

de uma única vez, bem ao modo do “excesso” característico do melodrama, mas no folhetim vai desenhando-se lentamente, voltando o leitor ao começo da história em que se esconde o segredo de toda a maldade: a hipocrisia social ou o vergonhoso crime familiar (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 157). As aventuras, peripécias e personagens não são alheios aos atos morais. Nas histórias os efeitos dramáticos são expressões de uma exigência moral. “Estética em continuidade direta com a ética é uma característica crucial da estética popular” (MARTÍN-BARBERO, 1998, p. 158, tradução nossa)¹⁴.

A partir de 1968 inaugura-se na telenovela brasileira um modo de contar histórias que Lopes (2009) chama de Realista, para mais tarde – a partir dos anos 1990 – nominar-se Naturalista, sofisticar-se e elaborar ainda mais a hibridização entre elementos da realidade e da ficção. Nesse modo de contar uma história, dissolve-se lentamente, mas não totalmente, o maniqueísmo entre bem e mal, tão marcante no folhetim do século XIX e na estética melodramática – e que aparece claramente nas telenovelas da primeira fase nominada por Lopes de Sentimental (1950-1968). Antes, Xavier (2003, p. 144) já havia reconhecido a emergência de um modo de narrar mais modernizado na ficção seriada nacional e estes elementos “modernos” seriam “o enredo organizado em torno da vida cotidiana, o tom menos dramático, mais próximo da crônica, com personagens menos idealizadas, novas atitudes morais e novas convenções sociais”. Comumente essa modernização é vinculada ao estabelecimento de um realismo nas narrativas, mas o autor faz um alerta: “De fato, realismo *tout-court* não é o termo cabível para as novas formas de teleficção brasileira, uma vez que seus dramas familiares mantêm as fórmulas básicas do gênero melodramático, com algum ajuste de seus motivos às novas tendências sociais” (XAVIER, 2003, p. 143). O novo código moral que opera para balizar novos rumos narrativos é o que o autor chamou de “senso comum pós-freudiano”. Nos anos de 1990, Xavier (2003, p. 157) considera que as novelas passam a tematizar problemas sociais, mas ao final não cumprem o acordo de entregar ao público um final no qual o bem é justificado.

As histórias das telenovelas brasileiras são, hoje, realistas (dentro das considerações feitas), sem jamais perderem como matriz o melodrama e o folhetim. A narrativa da telenovela caminhou de tal maneira que o maniqueísmo presente nos folhetins e melodramas foi dissolvendo-se, na mesma medida que as histórias se aproximavam da

¹⁴ Estética en continuidad directa con la ética, que es un rasgo crucial de la estética popular.

vida vivida pelos espectadores, que se “cronicizava” a narrativa. É o que Martín-Barbero (2001) nomina de “modelo moderno”.

No entanto, Xavier (2003) já nos disse e é preciso que seja lembrado, esse abrandamento do valor melodramático/folhetinesco não tem muita efetividade no uso dos temas de sempre, os clichês que consagram o gênero, e que aparecem nos grandes clássicos: a falsa identidade/dupla personalidade; o mistério do nascimento; os enganos intencionais (falsos testamentos, papéis incriminadores, cartas anônimas – para ser mais contemporâneo: fotos e e-mails anônimos e comprometedores); a perseguição da inocência; as falsas mortes/“ressurreições”; os triângulos amorosos; a vingança. Uma rápida observação das telenovelas de hoje deixa isso evidente. Senhora do Destino¹⁵ (2004/2005), por exemplo, centrada na busca de Maria do Carmo pela filha sequestrada por Nazaré Tedesco, apresenta tais temas, um deles é o fio condutor da trama: o mistério do nascimento, afinal, Nazaré sequestra a criança e a cria como sua filha. O drama do reconhecimento ao redor da maternidade é o que leva Isabel/Lindalva (a criança sequestrada) do desconhecimento para o reconhecimento. O mesmo drama do reconhecimento ao redor da maternidade é o fio condutor central de outra novela memorável, Dancin’ Days (1978/1979). Mariza, criada pela vilã Yolanda Pratini ignora que sua mãe biológica é Júlia Matos. Assim como Jorginho não sabe que sua mãe biológica é Carminha, em Avenida Brasil (2012). Nem Isabel sabe que a criança que convive com ela no Morro, Elias, é seu filho, pois a criança foi dada com morta pelas artimanhas da vilã, Constância, em Lado a Lado (2012/2013).

Nessa viagem ao século XIX em busca das matrizes culturais da telenovela, cabe ainda pensar que o folhetim mistura-se facilmente ao melodrama, como mencionamos no começo deste trabalho, na verdade a uma estética melodramática (THOMASSEAU, 2005) ou a uma “imaginação melodramática” (BROOKS, 1995). Da Europa à América Latina, o folhetim aclimata-se tranquilamente às classes subalternas e historicamente exploradas e sofridas. Meyer (1996), pensando que por aqui “desgraça pouca é bobagem” o folhetim e o melodrama encontram casa, cativam leitores e auditórios com tramas engenhosas, umas ligadas às outras, que tematizavam subcondições de vida e exacerbadas relações familiares e pessoais. O romance folhetim,

¹⁵ Todas as novelas mencionadas neste trabalho são do Grupo Globo

desenvolvia um paroxismo de situações e sentimentos mal e mal canalizados por uma mensagem conservadora que se desejava conciliadora mas não apagava totalmente seu valor de denúncia e cultivava uma forma de sobressalto narrativo a mimetizar o sobressalto do vivido, amenizando-o pela magia da ficção (MEYER, 1996, P. 383).

Uma literatura desavergonhadamente expressiva afinal encontrava uma gente com um “gosto pelo excessivo gestual e o empolado da palavra que compõem a oratória, tão apreciada pelas populações analfabetas”. (MEYER, 1996, p. 384). Um “reflexo paroxístico” de uma desgraça que acompanha histórias imemoriais do povo latino, mas que ainda vive fortemente o desejo de um universo de correção moral no qual podem reinar a justiça e o amor. O folhetim – e o melodrama – não apenas encontraram casa, mas ajudaram a conformar o maior patrimônio narrativo da América Latina.

Não seria a telenovela a “tradução” atualizada de um velho gênero que jornais, revistas (a *Fon-Fon*), fascículos prolongaram pelo século XX, recontando através de novos veículos? Um produto novo, de refinada tecnologia, nem mais teatro, nem mais romance, nem mais cinema, no qual reencontramos o de sempre: a série, o fragmento, o tempo suspenso que reengata o tempo linear de uma narrativa estilhaçada em tramas múltiplas, enganchadas no tronco principal, compondo uma “urdidura aliciante”, aberta às mudanças segundo o gosto do “freguês”, tão aberta que o próprio intérprete, tal como na vida, nada sabe do destino do seu personagem. Precioso freguês que precisa ficar amarrado de todo jeito, amarrado por ganchos, chamadas, puxado por um suspense que as antecipações anunciadas na imprensa especializada e até na cotidiana não comprometem, na medida que a curiosidade é atraída tanto pelo “como” quanto pela expectativa dos diversos reconhecimentos que dinamizam as tramas. (MEYER, 1996, p. 387).

Assim como o Folhetim é um fenômeno tanto cultural quanto literário, o Melodrama é um espetáculo popular “muito menos e muito mais que teatro” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 169). Isso significa que aquilo que toma forma na experiência do melodrama, “mais que uma tradição estritamente teatral, tem a ver com as formas e modos de espetáculos de feiras e com os temas das narrativas que vêm da literatura oral, em especial com os contos de medo e de mistério, com os relatos de terror” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 169-170). O melodrama, o folhetim – e inclusive o cinema, de onde a TV herda em seus princípios o desenho de sua linguagem audiovisual – tem estreitas relações com a “entrada do povo em cena”. Diz-nos Machado (2011, p. 73), esses lugares iníquos, esses espetáculos suspeitos...

Não é possível pensar na telenovela hoje deixando para trás suas origens que, populares, orais e carnavais inscrevem em suas matrizes muitos dos traços que até hoje experimentamos e consumimos na rotina audiovisual brasileira – e latino-americana de modo geral. Ainda que, por um limite metodológico não caiba neste trabalho a análise do melodrama como matriz narrativa da telenovela ele pode e deve ser entendido em uma

relação absolutamente intrincada e dialógica, mesmo, com o folhetim como matriz. Ambos, junto com outras heranças por sua parte também essenciais - como o teatro, o cinema, o rádio e o teleteatro - vão juntos conformar essa narrativa, como nos lembra Bakhtin, carnavalesca, e fundamental para não apenas ver o Brasil na tela, mas permitir que o brasileiro veja-se lá.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. 3.ed. São Paulo, Brasília: Hucitec, Edunb, 1996.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. 3.ed. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BROOKS, P. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. New Haven, London: Yale University, 1995.
- ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- LOPES, M. I. V. “Telenovela como recurso comunicativo”. **Matrizes**, São Paulo, Ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.
- MACHADO, A. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 6.ed. Campinas: Papirus, 2011.
- MARTÍN-BARBERO, J. Matrices culturales de la telenovela. **Estudios Sobre Las Culturas Contemporaneas**, v. 2, n. 5. México. 1988. p. 137-164.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.
- MEYER, M. **Folhetim**: uma história. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**: neurose. 9.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- XAVIER, I. **O Olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.