

#### 4. Melodrama, Realismo, Naturalismo: Narrativa Mestiça

A modernização da teledramaturgia brasileira se deu no final da década de 1960 e início dos anos 70. Até então, predominavam as telenovelas denominadas de “capa e espada”, um universo ficcional de castelos, masmorras e calabouços, em que príncipes e princesas, duques e duquesas, marqueses e marquesas viviam dramas românticos recheados de aventuras, relacionamentos misteriosos, identidades dissimuladas, envenenamentos e sociedades secretas. Ou então eram os teleteatros com tramas baseadas em clássicos da literatura nacional e estrangeira, como *O Inspetor Geral*, de Gogol, *A Megera Domada*, de Shakespeare e *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, apresentados na TV Globo entre 1965 e 1967 e que já tinham feito sucesso na década de 50 na TV Tupi com o *Grande Teatro Tupi*. Contudo, a linguagem ficcional que predominava era a do melodrama em que os conflitos entre o Bem e o Mal eram retratados de modo intenso e hiperbólico, uma representação com gestos e expressões extravagantes, um estilo excessivo e lacrimoso, que sublinhava o desejo de demonstrar os sentimentos mais profundos dos personagens, tudo marcado por um moralismo extremamente conservador.

É a partir de 1968, com a novela *Beto Rockefeller*, de Bráulio Pedroso, exibida pela TV Tupi, que a teledramaturgia que se conhece e predomina na televisão brasileira se impõe: um enredo mais colado à vida cotidiana brasileira, com personagens ambíguos, apresentando visões de mundo e comportamentos típicos da realidade contemporânea, e com um estilo de representação mais realista, quase naturalista, próximo da crônica. Porém, ao criar um gênero próprio, uma teledramaturgia genuinamente brasileira, voltada para temas da realidade, com personagens tipicamente “modernos” – indivíduos absolutamente singulares, dotados de uma subjetividade explícita, que se movem pelas ruas, apartamentos, bares e praias das grandes cidades –, são incorporados elementos de gêneros populares do século XIX, como o próprio melodrama que, como vimos, dava os contornos da dramaturgia até então, o romance-folhetim e a crônica de costumes; e até mesmo características do romance realista inglês do século XVIII. Assim, para investigar a ficção seriada televisiva brasileira e como ela constrói

representações do gênero feminino, é preciso compreender os fios que tecem esta narrativa.

É nos romancistas ingleses do início do século XVIII que se busca a primeira influência na dramaturgia que modela a ficção da televisão brasileira. Inspirados pelo realismo filosófico, que se afastou da herança clássica e medieval que pretendia explicar a “verdade” da experiência humana a partir de universais, escritores ingleses, como Samuel Richardson, encontraram no indivíduo singular, situado num tempo e espaço particulares, a fonte de inspiração para seus enredos. Ao contrário de escritores clássicos e medievais que, a partir da premissa de que a Natureza era completa e imutável, se baseavam na mitologia, na História e nas lendas para criarem suas histórias atemporais e personagens como tipos humanos genéricos que traduziam verdades morais imutáveis, esses romancistas ingleses voltam-se para os indivíduos particulares, que vivem acontecimentos contextualizados num tempo e espaço específicos e que precisam ser minuciosamente detalhados<sup>80</sup>.

Essa percepção é muito intensa em Richardson, que em romances como *Clarissa* e *Pamela* situava os fatos e os personagens de sua narrativa com uma riqueza de detalhes sem precedentes: seus personagens tinham nome e sobrenome, nasciam e morriam em locais, datas e horários precisos, moviam-se em cenários detalhadamente descritos. Até a semântica tentava se adequar ao mundo particular vivido pelos sujeitos: o raro uso da linguagem figurativa denotava a tentativa de fazer com que as palavras fossem fiéis às coisas numa apresentação exaustiva (mesmo que isso significasse repetições, parênteses e verborragia). Esta busca pela verossimilhança, por uma narrativa completa e autêntica, com ênfase na vida privada e na afirmação da identidade individual, caracterizou o romance do início do século XVIII na Inglaterra, sendo um dos fatores que levaram à maior aproximação e identificação do público leitor. O romance torna-se, nesta época,

---

<sup>80</sup> Cf. WATT, I., *A Ascensão do Romance*: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding, p. 11-33.

um gênero da classe média ascendente<sup>81</sup>, com uma forte participação do público feminino<sup>82</sup>.

Os romances de Richardson, embora profundamente influenciados pelo puritanismo que tomava conta da sociedade inglesa, retratavam os problemas do universo feminino, em especial os voltados ao recato, à virgindade e ao casamento. Suas heroínas deveriam ser muito jovens, inexperientes, de constituição física e mental delicada – desmaiavam diante de qualquer investida sexual –, passivas e sem nenhum sentimento por seu admirador até o casamento. Diferentemente dos dramas de amor cortês onde a dama medieval, venerada e cortejada pelo trovador, vivia o amor proibido à distância por estar submetida aos interesses de pais e maridos, as mulheres dos romances do século XVIII podem escolher com quem casar<sup>83</sup>. Este é o objetivo perseguido por todas as heroínas e, de acordo com a lógica puritana, é menos o lugar do amor e sim da “amizade perfeita”. A maior virtude das “mocinhas” de Richardson era manter-se “pura”, sem nenhuma atitude ou pensamento que levasse à transgressão das regras de conduta moral. A visão da donzela permanentemente perseguida por homens cruéis e devassos é uma constante nesses romances. O maniqueísmo do desenvolvimento do enredo e dos personagens, pune, invariavelmente, aqueles que se serviram do Mal e premia aqueles que se mantiveram na trilha do Bem.

<sup>81</sup> Diferente do que ocorria na época com o teatro elizabetano onde o público formado predominantemente por trabalhadores pagava um *penny* para frequentá-lo, o livro era bem caro e apenas uma pequena população alfabetizada tinha condições salariais para incluir no seu orçamento familiar a compra de livros e jornais. Calcula-se que, em 1790, apenas 80 mil indivíduos, de uma população de seis milhões, era alfabetizada na Inglaterra. *Ibid.*, p. 34-54.

<sup>82</sup> As mulheres das camadas médias e da elite participavam muito pouco das atividades tidas como masculinas, tanto no que se refere aos negócios quanto ao divertimento. Raramente envolviam-se na política ou na administração de suas propriedades. Também não tinham acesso a formas de lazer como caçar ou beber. Ou seja, tinham tempo livre de sobra para se dedicarem aos livros. Mesmo nas classes trabalhadoras, era raro os maridos admitirem que suas mulheres trabalhassem. O “ócio feminino” é, segundo Watt, fruto de uma importante transformação econômica: a crescente industrialização e a maior disponibilidade de produtos manufaturados no mercado liberaram as mulheres de muitas das tradicionais atividades da dona de casa, como fiar, tecer, fazer pão e cerveja, fabricar velas e sabão, entre outros. As mulheres, portanto, formavam um público potencial significativo para os romances no século XVIII. *Ibid.*, p. 42.

<sup>83</sup> Watt chama a atenção para o fato de romances como *Pamela* e *Clarissa* revelarem uma diferença fundamental entre o código sexual puritano e o do amor cortês. Este separava os papéis sexuais de modo semelhante – o homem carnal adorava a pureza divina da mulher e a contradição entre os dois papéis era absoluta. Caso a dama atendesse aos apelos do seu enamorado, a convenção caía por terra. Já o puritanismo atribuía ao casamento um amplo sentido espiritual e social, oferecendo, assim, uma ponte entre o espírito e a carne, entre a convenção e a realidade social. *Ibid.*, p. 146.

Contudo, esses romances representaram uma mudança fundamental na narrativa literária: da orientação objetiva, social e pública para a subjetiva, individual e privada. Isso se traduziu na base de sua narrativa: a carta. A narrativa epistolar permitia uma expressão de sentimentos “mais sincera”, maior exposição da vida subjetiva do que o diálogo. Não foi à toa que o culto a esse tipo de correspondência, que permite ao autor expressar seus sentimentos de forma mais direta, se expandiu na Inglaterra nessa época.<sup>84</sup>

O sucesso dos romances de Richardson se deveu, principalmente, a essa capacidade de revelar a vida interior dos personagens de seus romances com toda a complexidade, inclusive nas relações sexuais, em uma sociedade cujo comportamento público era regido pelos tabus da moral puritana. Isso possibilitou, segundo Watt, que o leitor se colocasse “atrás de um buraco de fechadura através do qual também ele poderia espionar sem ser visto...”<sup>85</sup> promovendo não necessariamente uma identificação com os atos e as situações, mas com os personagens. Diferentemente da tragédia grega em que os limites da identificação são mais evidentes – a nobreza do herói e o seu terrível destino lembravam à plateia, o tempo inteiro, que assistiam à arte, e não à vida cotidiana –, o romance não continha os elementos que restringiam a identificação do leitor. Ao contrário, o público, especialmente o feminino, satisfazia suas aspirações românticas estabelecendo um contato direto com os sentimentos e a consciência dos personagens.

Essa transformação na orientação da narrativa – de pública para privada, de social para individual, de objetiva para subjetiva – ocorrida na Inglaterra a partir dos anos 1700, terá efeitos semelhantes na França, no final do mesmo século. O romance epistolar de Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*<sup>86</sup>, teve impacto semelhante à

---

<sup>84</sup> As casas georgianas na Inglaterra do século XVIII tinham sempre um aposento contíguo ao quarto, com livros, penas e tinteiros para escrever. Uma saleta íntima, espécie de “estufa da sensibilidade feminina”, evidenciava a oposição entre o relacionamento epistolar do aposento recluso e a tagarelice feminina das conversas sociais. Ibid., p. 164.

<sup>85</sup> Ibid., p. 173.

<sup>86</sup> “*La Nouvelle Héloïse* foi, talvez, o maior *best seller* do século. A procura de exemplares ultrapassou tanto o fornecimento que os livreiros alugavam o livro por dia e até por hora, cobrando doze *sous* por sessenta minutos com um volume...Pelo menos setenta edições foram publicadas antes de 1800 – provavelmente mais do que qualquer outro romance na história editorial anterior. É verdade que os homens de letras mais sofisticados, defensores obstinados da correção, como Voltaire e Grimm, achavam o estilo sobrecarregado e o assunto desagradável. Mas os leitores

*Pamela e Clarissa*, de Richardson. Segundo Darnton, a retórica de Rousseau abriu um novo canal de comunicação entre o leitor e o autor, reformulando seus papéis. As cartas envolvendo dois amantes no sopé dos Alpes não eram para agradar ao público “refinado” dos salões e teatros de Paris, mas para dar vazão aos sentimentos dos leitores. A relação direta leitor-autor, “de coração para coração”, implícita na literatura epistolar, levou a discussões sobre a autenticidade das cartas: a correspondência é real ou é ficção?<sup>87</sup> Rousseau encara o paradoxo como sendo inerente ao gênero epistolar e convida o leitor a “deixar em suspenso” sua descrença, pôr de lado a antiga forma de leitura e deixar-se penetrar pelos sentimentos e emoções das cartas. O autor, então, “em *La Nouvelle Héloïse*, em vez de se esconder por trás do pano, avançou para a frente do palco”.<sup>88</sup> A inundação de lágrimas provocada por *La Nouvelle Héloïse*, em 1761, não era apenas uma onda de sentimentalismo pré-romântico, mas uma nova “situação retórica” em que leitor e escritor passaram a se comunicar por meio da página impressa, de acordo com o que cada um imaginava ser o ideal do texto. Darnton, ao mostrar como um leitor francês, comerciante de uma pequena cidade do interior, lia os romances de Rousseau, chama atenção para o fato de como o

rousseauísmo penetrou no mundo cotidiano de um burguês nada excepcional e como o ajudou a entender as coisas que mais importavam na existência: amor, casamento, paternidade – os grandes eventos de uma pequena vida e o material de que a vida era feita em toda parte, na França.<sup>89</sup>

A origem do melodrama pode ser localizada nesse contexto que antecede a Revolução Francesa e nos tempos que se seguiram. É o momento epistemológico,

---

comuns de todos os escalões da sociedade perderam a cabeça. Choravam, sufocavam, vociferavam, examinavam em profundidade as suas vidas e decidiam viver melhor, depois aliviavam seus corações com mais lágrimas – e em cartas a Rousseau, que colecionava seus testemunhos num imenso maço; e este foi preservado, para o exame da posteridade.” DARNTON, R., *Os Leitores Respondem a Rousseau: A Fabricação de Sensibilidade Romântica*, p. 310.

<sup>87</sup> “Rousseau insistia na autenticidade das cartas dos amorosos, mas escreveu-as ele mesmo, usando todos os artifícios de uma retórica que só ele podia manejar. Apresentou seu texto como a comunicação, sem mediações, de duas almas – ‘É assim que o coração fala com o coração’ – mas a verdadeira comunicação ocorria entre o leitor e o próprio Rousseau. Esta ambiguidade ameaçava minar a nova relação entre escritor e leitor, que ele desejava estabelecer. Por um lado, tendia a falsificar a posição de Rousseau, fazendo-o aparecer como mero editor. Por outro, deixava o leitor espiando de um canto, praticamente como um espectador. Claro que essas ambiguidades, e uma forte dose de *voyeurismo* existem em todos os romances epistolares. O gênero fora criado há muito na França e passava por um renascimento graças à popularidade de Richardson.” *Ibid.*, p. 299.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 309.

tanto no campo simbólico como no real, em que se dá a liquidação final do sagrado como suporte para as ações humanas e de suas instituições representativas (a Igreja e a Monarquia), a dissolução da sociedade feudal, coesa e hierárquica, e a perda da visão trágica (que tinha na tragédia sua principal forma de representação) que depende do compartilhamento do corpo sagrado pela comunidade.<sup>90</sup> Desde o Iluminismo, a sede do sagrado se fazia presente e se expressou no movimento romântico. Porém, o processo de mitificação poderia agora ser individual e os valores éticos dependeriam da autoconsciência de cada homem. A entidade que passaria a definir o status do sagrado tenderia a ser cada vez mais o indivíduo, cuja unicidade e singularidade o tornariam centro e principal valor de todas as coisas. Esse ser, mais ancorado ao espaço privado, vai buscar formas de se expressar na totalidade. O modo melodramático de manifestar ideias, sentimentos e experiências pode ser compreendido a partir daí. Representa tanto a necessidade de ressacralização quanto a impossibilidade de conceber a sacralização que não seja em termos pessoais; é capaz de canalizar e encenar as necessidades de moralização da vida privada e coletiva diante de um cotidiano que deixou de ser amparado pelo sagrado.

O melodrama é tido como a expressão de uma “imaginação moderna” ou de uma “moderna sensibilidade” em que o medo de um novo mundo, onde não há a ordem moral tradicional provendo a necessária cola social, produz um universo moral que joga com as forças éticas, com o aparente triunfo da vilania e sua dissipação com a vitória da virtude. Trata-se de um drama da “moral oculta” que busca articular a subjetividade do indivíduo com o universo moral da sociedade. Para Brooks, a “moral oculta” é tanto um repositório de fragmentos quanto remanescentes dessacralizados de mitos sagrados. Pode-se fazer uma associação com o conceito freudiano de inconsciente, esfera do ser onde se localizam os desejos e as interdições mais fundamentais do ser humano, que na vida diária parece inacessível, mas no qual se pode chegar por ser um reino de significados e valores.

---

<sup>90</sup> Cf. BROOKS, P., *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, p. 1-23.

Singer<sup>91</sup> analisa o melodrama como o tipo de ficção próprio ao mundo sensacionalista e urbano da modernidade. Um sensacionalismo menos associado às ideias de mau gosto e grotesco e mais à noção de excesso de emoção. A nova sensibilidade trazida pelo estilo de vida moderno teria estimulado uma narrativa baseada na estética da excitação superficial e da estimulação sensorial. Para ele, a expansão da racionalidade, a ascensão do método empírico-científico, do ceticismo filosófico e da teoria política liberal teriam contribuído para o “desencantamento do mundo”, nos termos de Weber. As crenças, costumes, hábitos e valores cultuados pelas sociedades tradicionais perderam sentido diante das novas descobertas e protocolos intelectuais da ciência e da razão.<sup>92</sup> A retórica melodramática cumpriria a função de dar suporte a uma nova sensibilidade no interior de um mundo ancorado na razão por intermédio de cinco aspectos: um forte *pathos*, o estímulo à compaixão; o excesso emocional; a polarização moral entre o Bem e o Mal; o sensacionalismo enquanto ênfase na ação e no espetáculo; e uma estrutura narrativa “não clássica”, porque quebra a lógica clássica de causa e efeito para dar preferência ao fatalismo, à implausibilidade, ao destino, à coincidência, às resoluções *deus ex machina*.<sup>93</sup>

A pantomima, gênero nascido na Itália, floresceu na França, nos tempos perturbados da Revolução, e se popularizou nos espetáculos de feira. Os textos explicativos escritos para clarear as histórias desses espetáculos foram logo abandonados, talvez em função do analfabetismo de seus espectadores, e substituídos por diálogos entre os atores. Surge o *Melodrame à grand spectacle*. Diderot, leitor de Richardson, percebeu a mudança na forma de traduzir a vida e as experiências humanas. Ao escrever suas peças e formular a teoria renovadora do teatro, definindo o drama sério burguês do século XVIII, critica os gêneros clássicos teatrais – especialmente a tragédia – como sendo um teatro excessivamente baseado na palavra, dependendo quase exclusivamente da força poética do texto e ignorando o aspecto visual da encenação no palco. Ele defende um teatro voltado para a sensibilidade por meio da reprodução integral das

---

<sup>91</sup> Cf. SINGER, B., *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Contexts*, p. 37-50.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 44-47.

aparências do mundo, um método que expresse os sentimentos e as emoções através de um jogo cênico em que os gestos e as fisionomias criem a ilusão de realidade. Os atores devem tornar palpável para o espectador as situações vividas pelos personagens, “a reprodução da vida em todas as suas dimensões, especialmente aquelas que se dão para o olhar.”<sup>94</sup>

Aspectos do drama burguês ganharam força com a Revolução e influenciaram o desenvolvimento do teatro popular, dando espaço às cenas dialogadas, aos enredos de ação e com forte sentimentalismo, à representação dos atores com gestos largos, à eloquência na expressão das emoções em que tudo é falado e nada é “não dito”, no desenvolvimento de um aparato para manipulação de cenários, em figurinos muito elaborados que ajudassem na composição dos personagens e no uso e abuso da música pontuando o clima emocional.<sup>95</sup>

Vê-se, portanto que, além da polarização maniqueísta entre o Bem e o Mal e a ênfase no sentimentalismo e no mundo subjetivo, a eloquência repetitiva com que os personagens expressam seus julgamentos morais tornou-se uma das características marcantes do estilo melodramático. Essa ênfase na retórica representa a forma com que o gênero sublinha suas afirmações e imprime um tom

<sup>94</sup> XAVIER, I., *O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues, p. 91. O autor, baseando-se nas análises de Peter Brooks sobre o melodrama destaca: “...o melodrama substitui, digamos assim, o gênero clássico porque a nova sociedade demanda outro tipo de ficção para cumprir um papel regulador, exercido agora por essa espécie de ritual cotidiano de funções múltiplas. Se a moral do gênero supõe conflitos, sem nuances, entre bem e mal, se oferece a imagem simples demais para os valores partilhados, isso se deve a que sua vocação é oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável, porque capitalista na ordem econômica, pós-sagrado no terreno da luta política (sem a antiga autoridade do rei ou da Igreja) e sem o mesmo rigor normativo no terreno da estética. Flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca dar corpo à moral, *torná-la visível*, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado, *que não existe uma explicação racional do mundo*, confiando na intuição e nos sentimentos “naturais” do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família.”

<sup>95</sup> Xavier observa que na Itália, por exemplo, o termo melodrama é utilizado na linguagem corrente para se referir à ópera. Ele identifica afinidades entre o gênero teatral melodramático, que se desenvolveu depois da Revolução Francesa, e a tradição da ópera, que vinha do Renascimento. Porém, ressalta que a recepção do espetáculo e a incorporação da música não ocorrem nos mesmos termos nos dois tipos de espetáculo: o teatro melodramático tem uma origem fortemente popular e é um espetáculo que envolve diálogos em prosa, cuja elocução segue o ritmo da fala dramática, não o de uma partitura musical como na ópera. Embora use ‘fundo musical’, números de canto e melodias temperando as emoções, não se trata de ópera. Esta teria tido sua incidência na evolução do espetáculo cinematográfico, em torno de 1913, como um modelo de “grande espetáculo, caracterizado pela monumentalidade na composição dos espaços cênicos, exploração do luxo e riqueza, excesso que ia ao encontro do gosto do público burguês, alvo do interesse dos produtores cinematográficos”. *Ibid.*, p. 64-65.



grandioso aos conflitos. Por meio de uma dramaturgia de surpresas excessivas e excitantes em que a hipérbole é a forma de expressão predominante, o banal e o corriqueiro são convertidos em um drama em que tudo é exageradamente afirmado e reafirmado. A retórica do melodrama é menos a “arte do bem dizer” aristotélica que a vê como técnica de argumentação e arte do estilo, “como embalagem do raciocínio”, e mais uma linguagem sedutora e persuasiva, “de encantamento e ilusionismo”.<sup>96</sup> Ao analisar as ficções melodramáticas brasileiras, seja o folhetim, a radionovela ou a telenovela, é possível perceber que essa retórica repetitiva, eloquente e sedutora<sup>97</sup>, que busca encantar o público, constituirá uma das principais críticas depreciativas ao gênero.<sup>98</sup>

<sup>96</sup> Cf. SOUZA, R. A. de, *O Império da Eloquência: Retórica e Poética no Brasil Oitocentista*, p. 9.

<sup>97</sup> A associação entre retórica, superficialidade e sedução será tratada adiante quando discutirei a construção da noção de feminino na cultura ocidental, baseada nas considerações de Jacqueline Lichtenstein (LICHTENSTEIN, J., *Making Up Representation: The Risks of Femininity*) sobre a associação da oratória na Europa clássica com o uso das cores na pintura pelo fato de ambas terem cultivado a sedução e o transitório. Da mesma forma, a acusação era feita à maquiagem e à feminilidade, também fontes de excesso e artificialidade.

<sup>98</sup> Souza observa que já no século XVI a retórica tem seu campo reduzido, perdendo para a dialética duas de suas atribuições – a *inventio* (a invenção; achar o que dizer) e a *dispositio* (disposição; pôr em certa ordem o que dizer). Restaram-lhe apenas a *elocutio* (elocução; colocar os ornamentos do discurso), a *pronuntiatio* (pronunciação; proferir o discurso, tendo em vista a dicção e a gesticulação adequadas) e a *memoria* (confiar o discurso à memória). O autor, baseado nos estudos de Peter Dixon, identifica que o sentido depreciativo dado à retórica já aparece desde o século XVII, quando “sucumbiu a um ataque simultaneamente moral e estético, remontando ao *Górgias*, de Platão, como referência fundamental para a hostilidade à arte de bem dizer.” Em seguida, baseando-se no mesmo autor, enumera outros momentos e fatores que contribuíram para o descrédito da retórica: “o contraste entre o ‘pensamento real’ e o ‘ornamento insubstancial’...; a crítica rejeicionista de Montaigne e Bacon, defendendo a precedência de *res* sobre *verba*; a disseminação do espírito científico, valorizando a pesquisa e a descoberta, contra a autoridade e a imitação, e erigindo a clareza, entendida como eliminação de ornamentos, em novo padrão do estilo da prosa, especialmente adequado aos relatórios científicos e discussões, segundo proposta da Royal Society of London, no século XVII; o empenho de Locke em defender o caráter essencialmente comunicativo da linguagem, cuja clareza se veria prejudicada pela obscuridade das figuras; a combinação de gêneros – que a retórica pretendia puros – promovida pela tragédia burguesa e a comédia sentimental; a mudança do conceito de poesia operada pelo romantismo, segundo a qual esta deixa de ser uma arte pública sujeita ao julgamento por critérios externos de ordem moral para tornar-se privada, sem nenhum fim ulterior e moralmente autônoma; a oposição proposta por Mill entre retórica e poesia; o pensamento de Croce, condenando a classificação por gêneros e exaltando a indivisibilidade da arte e a intuição; os ‘esquemas de caráter’ impostos pelo treinamento retórico, que teriam conduzido a uma visão dos seres humanos segundo estereótipos, refratários portanto a qualquer complexidade psicológica e ética; a impugnação das formas retóricas por sua inadaptabilidade ao debate e à controvérsia, já que reduziriam os argumentos a oposições polares, donde a decidida opção contemporânea por expressões como *diálogo* e *diálogo contínuo*, que nomeiam práticas mais aptas para a acomodação dos pontos de vista conflitantes do que as disputas retóricas; a perda de confiança na eficácia do próprio ensinamento flagrante nos manuais de retórica do século XIX, que se tornam por isso prudentes e repetitivos”. SOUZA, R. A. de, op.cit., p. 9-10.

O melodrama chega à literatura sob duas formas. A primeira, o “melodrama de costumes”, teria inspirado escritores que investiram na representação da vida social do homem, no seu cotidiano e no drama moral de sua existência, como Balzac e Henry James. Segundo Brooks<sup>99</sup>, tanto Balzac como James precisaram do melodrama em função da “moral oculta” de seus temas: aquelas forças subjetivas, que não são visíveis na realidade, mas eles acreditavam que precisavam ser descobertas, registradas e articuladas. Na ausência de um “sagrado” que amparasse esta “moral oculta”, o melodrama, baseado no conflito entre o Bem e o Mal, funcionaria como suporte aos dramas éticos do homem. Balzac, para Brooks, usa figuras hiperbólicas, eventos grandiosos, relacionamentos de parentesco misteriosos, sociedades secretas, identidades dissimuladas e outros elementos do repertório melodramático, tudo subordinado e sublinhado pelo maniqueísmo, para construir uma representação da vida em sociedade. Henry James, de forma mais sutil e refinada, cria um alto grau de excitação nos seus dilemas morais dramatizados. Brooks observa que James usa o maniqueísmo moral como a base de uma visão do mundo social que põe em jogo uma escolha dramática entre alternativas morais – um conflito entre o “claro” e o “escuro”, a “salvação” e a “condenação” – onde o destino e as escolhas das pessoas têm menos a ver com a superfície da situação real e mais com o drama da consciência do “ser” dividido entre as forças do Bem e do Mal.<sup>100</sup>

Mas é a segunda forma de influência do melodrama na literatura que terá papel fundamental na ficção seriada televisiva: o *feuilleton* ou romance-folhetim, isto é, histórias de aventura, amores proibidos, investidas ‘rocambolescas’, relatos romanceados do cotidiano publicados em série, em geral nos rodapés dos grandes jornais, e que, eventualmente, eram reunidos em volume. Quase sempre eram relatos “abertos”, construídos de acordo com a receptividade do público-leitor (muito semelhante ao que assistimos na telenovela), e, por estarem permanentemente sujeitos ao prolongamento no tempo, tendem à redundância. Meyer<sup>101</sup> identifica três fases do romance-folhetim. A primeira data da pós-

<sup>99</sup> Cf. BROOKS, P., *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, p. 1-23.

<sup>100</sup> Ibid., passim.

<sup>101</sup> Cf. MEYER, M., *Folhetim: Uma História*, p. 55 passim.

revolução burguesa de 1830 e se confunde com o “romantismo social”, com enredos repletos de raptos, perseguições, tempestades, uso de narcóticos para “abusar” das mulheres, vinganças, vitória da virtude, condenação daqueles que oprimem e reabilitação social dos oprimidos. Eugène Sue, com *Os Mistérios de Paris* e *O Judeu Errante* e Alexandre Dumas, com *Os Três Mosqueteiros* e *O Conde de Monte Cristo*, são os legítimos representantes desta tradição, que utiliza com habilidade os recursos do melodrama e da narrativa em série, fragmentada, em que o corte exacerba o incessante “desejo de saber o prometido, mas sempre adiado”. As histórias criadas por Sue e Dumas acabam se tornando um novo modo de publicação do romance, e quase toda a ficção em prosa da época passa a ser publicada em folhetim para, então, de acordo com o sucesso obtido, sair em volume. Balzac, por exemplo, publicou primeiro em folhetim *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, continuação de *Ilusões Perdidas*, para só depois publicar em livro.

A matéria-prima desses romances-folhetins é a vingança. Ela permite (e mesmo pressupõe) uma multiplicidade de incidentes, o que vai ao encontro das necessidades da estrutura seriada que prevê o alongamento da história como forma de agradar o leitor, pela emoção, o autor, pela remuneração, e o editor, pela venda. Essa forma de contar histórias aos pedaços cria também um novo tipo de relacionamento com o leitor: o autor vai tecendo suas histórias em diálogo com o público, muitas vezes seguindo suas sugestões que chegam por cartas ou fazendo mudanças radicais no rumo da trama, sumindo ou reaparecendo com personagens em função da reação dos leitores. Qualquer semelhança com o que ocorre com certas telenovelas não é mera coincidência. O caso mais célebre é o da novela *O Dono do Mundo*, de Gilberto Braga, em que a perda precoce da virgindade da heroína com o vilão provocou forte rejeição do público implicando em mudanças no rumo da trama.

Os folhetins dessa primeira fase também se caracterizam pela presença na narrativa de temas sociais, especialmente os de Sue, autor assumidamente socialista. É comum, a partir de um certo ponto da história, a perda da força romanesca e o surgimento de reflexões e sugestões do autor sobre mudanças na sociedade (nas prisões, no sistema judiciário, na organização do trabalho no campo etc.). Nem sempre os leitores reagem bem à inclusão dos personagens

“explorados” e às denúncias sociais em detrimento do romance. Embora pudessem se identificar com personagens e situações abordados, não queriam deixar de se entreter e se divertir.

Meyer<sup>102</sup> ressalta que, após o golpe 18 Brumário de Napoleão Bonaparte, o folhetim enfrenta um período de proibição até que, em 1851, retorna às páginas dos jornais com enredos mais conservadores, esvaziados de qualquer conteúdo social, trazendo heróis espertos, crápulas capazes de trapacear e conspirar contra a própria sombra, com aventuras extraordinárias e inverossímeis, escondendo-se e aplicando seus golpes pelos subterrâneos de Paris. O visconde de Rocambole, de Ponson Du Terrail, mestre em disfarces e conhecedor de todos os artifícios da vilania, torna-se um ícone desta segunda fase, um arquétipo do “gangsterismo” que toma conta da sociedade francesa durante o período de Luís Bonaparte. As proezas e dissimulações de Rocambole criando situações em que tudo vale, onde há ausência de escrúpulos e o mundo se move sob o signo do embuste, das tramoias e das falsas pistas, em que o delírio e a confusão fazem com que o personagem principal morra e nasça diversas vezes ao longo de toda a série folhetinesca, lembram o que Bakhtin chamaria de carnavalização<sup>103</sup>. Uma carnavalização que existe tanto no personagem quanto no autor. Ponson Du Terrail quebrava as distinções hierárquicas de gênero, de autor, misturando “alta literatura” com “literatura vulgar”, aproveitando-se de tudo e todos para criar seu próprio universo ficcional. Brincava e ria de seu público e dos críticos ao fazer seu protagonista morrer e ressuscitar diversas vezes. Ao mesmo tempo, seu personagem Rocambole era a própria celebração do grotesco, do vulgar e do excessivo, a defesa da ideia das inversões sociais e da subversão simbólica via “o mundo às avessas”, o habitante do reino da ambiguidade, o porta-voz do “riso festivo” que se opõe a todo fim definitivo. Assim como o carnaval é um recomeçar constante, Rocambole também é com o seu ressuscitar permanente. Até hoje a ideia de “trama rocambolesca” serve para identificar, de forma pejorativa, aquelas histórias consideradas banais, confusas, anárquicas, sem nenhuma ponte com a realidade.

---

<sup>102</sup> Ibid., p. 167-168.

<sup>103</sup> Cf. BAKHTIN, M., *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: Contexto de François Rabelais*, passim.

A terceira fase, pós-governo napoleônico, se caracteriza por maior adesão ao real, ao verossímil, acompanhando o naturalismo vigente. O herói, positivo ou negativo, é diluído na figura da vítima. Uma vítima que respeita todas as convenções sociais e que sofre o tempo inteiro nas mãos de um vilão que se transformou num sedutor, amante e criminoso barato. São os “romances dos crimes de amor”, folhetins sentimentais que têm a mulher como personagem principal, onde reencontramos o tema da “vítima” e do “sedutor” dos romances de Richardson, num embate que se estenderá ao longo de toda a narrativa para, no epílogo, tudo se organizar no *happy end*. É essa terceira fase dos romances-folhetins que interessa para pensar na teledramaturgia.

Todo o desprezo das elites letradas contra o folhetim se baseia nessa última fase. A acusação mais forte é a de que este estilo de “romance popular”, em que as tramas sentimentais se desenrolam ao longo de meses, é fragmentado (assim como o trabalho fabril) para manter a expectativa do leitor, sem permitir uma visão de conjunto a um receptor que não exige nenhuma coerência narrativa. Os enredos, para esses críticos, são apoiados em “velhos clichês” melodramáticos: a virtude conspurcada, o vil sedutor, a defesa da honra até a morte ou a reparação do ultraje pelo casamento, a exaltação da vida e das virtudes domésticas. Novos personagens, acusados de serem estereotipados, surgem nessas narrativas: o bom e o mau operário, o bom e o mau patrão, a boa mãe e esposa, a prostituta decaída, a mulher adúltera; o engenheiro inteligente e honesto que ascende com o suor de seu trabalho; a criança que inicia seu aprendizado. Esses personagens se movem também em novos cenários: a manufatura e a usina; a habitação popular, a casa do burguês, estabelecimentos comerciais e bancos, a escola, as ruas das grandes cidades.

Gênero herdeiro do melodrama, o romance-folhetim desta terceira fase não consegue controlar a exteriorização dos grandes sentimentos, das paixões avassaladoras que podem levar até ao crime. É a incorporação dos dramas do cotidiano aos enredos em que amor, casamento, ódio, desejo, ciúme, ganância, fome, morte, crime, luxúria, loucura são mostrados com a mesma intimidade dos fatos do dia a dia retratados nos jornais. Os enredos, em geral, se originam a partir de dois eixos, muitas vezes um penetrando no outro: sedução e erro judiciário. À sedução estão conectados temas como o estupro, a maternidade, o casamento, a

loucura. A mulher (de marquesas a mulheres do povo) é seduzida e violentada; o filho é o resultado que transforma a vítima da violência em vítima-heroína, ou seja, mãe. A criança também é tematizada: crianças abandonadas, perdidas, trocadas, raptadas, seviciadas, bastardas fruto da violência consolidam uma representação da infância muito próxima da realidade.

Ainda que essas situações sejam criadas com base em estereótipos e em peripécias muitas vezes inverossímeis, elas servem, através do realismo do cenário e das situações, para espelhar o cotidiano da mulher e da criança do povo. Ao erro judiciário estão ligados enredos voltados para segredos de família ou mistérios do passado, falsas identidades que decorrem de raptos, extravios, troca de filhos, brigas e crimes por heranças. Não importa o tema: no centro desses folhetins está sempre a figura feminina. Em geral, uma figura delicada, recatada, paciente e tolerante, sempre à espera do casamento para construir um lar. Porém, há também a mulher adúltera. Nesses folhetins, o adultério é invariavelmente do gênero feminino. O homem comete leviandades, mas a mulher a traição. O que leva sempre à perseguição e ao castigo da adúltera.

Esse folhetim da terceira fase incorpora elementos naturalistas em que as histórias são trabalhadas de acordo com uma estética que busca imitar a vida. Emile Zola, colaborador assíduo de jornais franceses onde escrevia folhetins, foi um dos representantes dessa tendência de expressar “dramas da vida”. Seus romances, embora mantivessem as características melodramáticas de retratar as situações com intensidade e paixão, procuravam “imitar a vida”, trazendo para o leitor acontecimentos do cotidiano apresentados “em carne e osso”. E aqui eles vão se aproximar de um estilo que passará a disputar com os romances-folhetins os rodapés dos jornais: a crônica. Próxima à conversa, voltada para as coisas de todo dia, a crônica é despretensiosa na forma e no conteúdo. Trata das coisas miúdas, cotidianas, corriqueiras, casuais, efêmeras, tão transitórias quanto o veículo em que são publicadas; sua linguagem é marcada pela simplicidade, às vezes irônica, às vezes lírica, que busca estabelecer com o seu leitor uma intimidade de quem fala de igual para igual, ou seja, “sua perspectiva não é dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés do chão.”<sup>104</sup> Por estar

---

<sup>104</sup> CANDIDO, A., *A Vida ao Rés-do-Chão*, p. 13-14.

ligada ao dia a dia, a crônica age como quebra do monumental e da ênfase, típicos do melodrama.<sup>105</sup>

Talvez aqui se tenha uma boa pista para pensar na penetração da ficção folhetinesca na formação cultural brasileira. A mistura entre o monumental e as coisas miúdas tem uma aderência forte numa sociedade em que o gosto pela oratória e pela eloquência se mescla ao fuxico, ao “jogar conversa fora”, ao comentário sem compromisso aparente. Essa “mestiçagem” entre dois estilos narrativos aparentemente antagônicos é constitutiva da teleficção.

É o romance-folhetim “popular”, colado ao cotidiano e ao mesmo tempo apresentando enredos com fortes marcas melodramáticas, que chega ao Brasil na segunda metade do século XIX e se estende ao século XX, fazendo-se presente tanto nas páginas dos jornais e revistas quanto nas coleções populares consumidas pela classe média, e mesmo pelas elites letradas. Essa rápida e fácil penetração desse gênero na sociedade brasileira pode ser explicada sob vários aspectos. A primeira, a mais óbvia, se refere ao desejo de copiar tudo que vinha da Europa, em especial de Paris. Ser elegante e moderno significava consumir o que viesse da “cidade das luzes”, mesmo que significasse consumir um “gênero maldito”. Em segundo lugar, como observa Antonio Candido, o gosto pela oratória é uma característica de nossa sociedade que se manifestou sempre nos oradores das comemorações, nos conferencistas da Academia, nos recitadores, nos discursos dos políticos e bacharéis, que falavam para uma sociedade de iletrados e analfabetos, mas se tornavam cada vez mais ouvintes treinados. Criou-se, assim, um público-leitor que requeria do escritor a ênfase e o ritmo oratório: “A grande maioria de nossos escritores, em prosa e verso, *fala* de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas”<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Antonio Candido, ao analisar os cronistas modernos, observa que “há um traço comum: deixando de ser comentário mais ou menos argumentativo e expositivo para virar conversa aparentemente fiada, foi como se a crônica pusesse de lado qualquer seriedade nos problemas... É curioso como elas mantêm o ar despreocupado, de quem está falando coisas sem a maior consequência; e, no entanto, não apenas entram fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, mas podem levar longe a crítica social.” E prossegue adiante: “Quero dizer que por serem leves e acessíveis talvez elas comuniquem mais do que um estudo intencional a visão humana do homem na sua vida de todo dia.” *Ibid.*, p. 17-19.

<sup>106</sup> CANDIDO, A., *O Escritor e o Público*, p. 81.

Une-se a isto o culto à ópera e ao bel canto de influência italiana com fortes traços melodramáticos. O gosto do homem comum italiano pelo melodrama se traduz pelo culto à oratória, pelo sentimentalismo solene e teatral que se revela nos comícios, nas conferências públicas, nos sermões religiosos e fúnebres, no teatro popular de arena e até nos diálogos do cinema falado e nas legendas do cinema mudo. Meyer, apoiando-se em Gramsci, busca explicar as causas desse gosto melodramático no fato de que as camadas populares italianas, assim como no Brasil, não se formaram através da leitura e da reflexão, íntima e individual, promovida pela poesia; mas sim por intermédio das manifestações coletivas, oratórias e teatrais.<sup>107</sup> A ópera (modalidade de melodrama na acepção literal do termo, ou seja, drama acoplado à música) encontrou nas terras italianas solo fértil para uma sensibilidade romântica apoiada no sentimentalismo, na oratória, na expressão solene. Esse melodrama à italiana chega às terras brasileiras na segunda metade do século XVIII e se expressa no amor pela ópera na Minas barroca.

No século XIX, o melodrama do teatro popular francês, pautado pelos gestos largos e exagerados, pela exacerbação dos sentimentos, do excesso retórico, tudo sublinhado pela música, também atravessa o Atlântico e aporta em terras brasileiras. João Caetano é um dos nomes que se destacam nas encenações de peças melodramáticas nesse período. A encenação de óperas e libretos também se tornará sucesso no Brasil, tanto na corte quanto nas províncias. Dando continuidade à recepção da ópera barroca, ouvir ópera tornou-se um hábito, bem retratado nos folhetins de Martins Pena publicados em jornais da época.<sup>108</sup> O culto à ópera e ao bel canto atravessa o século XIX e chega ao século XX mobilizando as elites e as camadas populares, misturando ritmos, harmonias e gêneros musicais (árias de ópera se transformavam em modinhas) com formas diversas de encenação (do teatro lírico ao circo-teatro). O tenor italiano Enrico Caruso e sua companhia faziam sucesso estrondoso em suas apresentações no Teatro Municipal no início do século passado<sup>109</sup>; e não foi à toa que surgiu em terras brasileiras o

---

<sup>107</sup> Cf. MEYER, M., *Folhetim: Uma História*, p. 327.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 329-332.

<sup>109</sup> É curioso notar que o cubano Félix Cagnet, autor de numerosos melodramas radiofônicos e televisivos como *O Direito de Nascer*, sucesso no rádio e na televisão brasileira, era um fã ardoroso de Caruso e assumiu sua influência ao longo da vida. Durante uma turnê de Caruso em Cuba, Cagnet, jovem e pobre que morava em Santiago de Cuba, envia uma carta ao tenor italiano



“rei do bel canto popular”, o ítalo-brasileiro, admirador de Caruso, Vicente Celestino. Cantor de operetas, não deixou de transitar por canções populares e até por músicas de carnaval. Por sua voz de tenor, seu estilo arrebatador e sentimental, ficou conhecido como “a voz orgulho do Brasil”.

Porém, o fascínio pela leitura fragmentada do folhetim, além de entreter, vai ao encontro de um desejo que, tanto aqui quanto na Europa, se revelou irresistível: o de protelar o desvendamento do desconhecido, de adiar a saída do mundo da fantasia. Meyer<sup>110</sup> observa que a interrupção da leitura provocada pela publicação em série cria “vazios” que favorecem a “atividade imaginativa do leitor”. Este, por sua vez, ativa um processo de rememoração que o leva a identificar-se com uma “realidade ilusória”. Sarlo<sup>111</sup>, tentando explicar a espantosa recepção dos folhetins semanais nas províncias argentinas, recorre aos elementos que caracterizam o estilo melodramático dessas narrativas. Para a autora, elas proporcionam um modelo de felicidade baseado na hipótese de uma conciliação possível entre a ordem dos desejos e a ordem moral. A transgressão ameaçaria esse ideal conciliado, porque proporia um modelo de relações indivíduo-família-sociedade fortemente desequilibrado. Esse ideal de felicidade aparece promovendo um ideal de pares legítimo, núcleo da família, que inclui a perspectiva da descendência.

Trata-se de um tipo de narrativa sentimental que postula um mundo submetido ao império dos sentimentos, acima de outras paixões, como a ambição, a luta pelo poder ou a fama....O desejo de felicidade exige um caminho livre de outras paixões públicas que possam competir com o amor. Os homens nesse império muitas vezes exibem sua passagem pelo mundo das outras paixões e podem chegar a experimentar desejos ‘frios’, intelectuais. As mulheres, quando são representantes ‘ajustadas’ de seu sexo, são presas, quase exclusivamente, por paixões cálidas, físicas ou sentimentais, paixões de realização privada.<sup>112</sup>

---

manifestando sua admiração e desejo de vê-lo pessoalmente. Caruso lhe envia uma passagem aérea e o rapaz não só vai assisti-lo como o acompanha durante toda a estadia no país. GONZÁLES, R., *El Más Humano de los Autores*, p. 14.

<sup>110</sup> Cf. MEYER, M., *Folhetim: Uma História*, p. 343.

<sup>111</sup> Cf. SARLO, B., *El Imperio de los Sentimientos*, passim.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 160.

Em uma sociedade fortemente patriarcal como a brasileira do final do século XIX e início do XX, em que à mulher cabia o papel de esposa e progenitora, administradora do lar e zeladora da honra da família, o “império dos sentimentos” era o que lhe restava. Os romances-folhetins atenderão completamente aos anseios deste público feminino submetido às regras da sociedade patriarcal. Gilberto Freyre chama a atenção para as diferenças entre as donas de casa típicas da sociedade patriarcal agrária e as “senhoras afrancesadas” dos sobrados (e mesmo de algumas casas-grandes de engenho) do início do século XIX. As primeiras se submetiam ao padrão duplo de moralidade

dando ao homem todas as liberdades do gozo físico do amor e limitando o da mulher a ir para a cama com o marido, toda a santa noite que ele estiver disposto a procriar. Gozo acompanhado da obrigação, para a mulher, de conceber, parir, ter filho, criar menino.<sup>113</sup>

Os relatos de esposas de senhores de engenho confirmam essa sexualidade voltada exclusivamente para a procriação. Era comum ver sinhás parindo anualmente. Muitas delas morriam de parto ainda jovens, deixando uma prole numerosa. E Freyre continua mostrando que esse duplo padrão de moralidade no sistema patriarcal

dá também ao homem todas as oportunidades de iniciativa, de ação social, de contatos diversos, limitando as oportunidades da mulher ao serviço e às artes domésticas, ao contato com os filhos, a parentela, as amas, as velhas, os escravos. E, uma vez por outra, em um tipo de sociedade católica como a brasileira, ao contato com o confessor.<sup>114</sup>

Freyre, utilizando-se dos escritos literários, “caricaturais”, do Padre Lopes Gama, crítico dos costumes das elites dos sobrados, mostra as mudanças que ocorrem no universo feminino nessa época:

...um tipo de mulher menos servil e mais mundano; acordando tarde por ter ido ao teatro ou a algum baile; lendo romance; olhando a rua da janela ou da varanda; levando duas horas no toucador ‘a preparar a charola da cabeça’; outras tantas horas no piano, estudando a lição de música; e ainda outras na lição de francês ou na dança. Muito menos devoção religiosa do que antigamente. Menos confessorário. Menos conversa com as mucamas. Menos história da carochinha contada pela negra velha. E mais romance. O médico de família mais poderoso que

---

<sup>113</sup> FREYRE, G., *Sobrados e Mucambos*: Decadência do Patriarcado e Desenvolvimento do Urbano, p. 207-208.

<sup>114</sup> *Ibid.*, 208.

o confessor. O teatro seduzindo a mulher elegante mais que a igreja. O próprio ‘baile mascarado’ atraindo senhoras de sobrado.<sup>115</sup>

É importante observar que estamos falando de uma abertura maior das mulheres do sobrado em relação às do engenho no que se refere aos padrões femininos preconizados pelas “modernas sociedades ocidentais”. Não significa que no Brasil imperial tenham sido alteradas as estruturas hierárquicas e altamente pessoalizadas da sociedade brasileira. Araújo<sup>116</sup>, analisando a obra de Gilberto Freyre na década de 1930, ressalta que a sociedade colonial brasileira, fortemente patriarcal e agrária, era regida por uma *hybris*, isto é, um excesso de natureza sexual que fazia da casa-grande um ambiente de exageros, principalmente sexuais. Esta atmosfera orgiástica, “que se aproxima aparentemente da mais pura *animalidade*”, era caracterizada por um alto grau de transgressão e promiscuidade, que tinham como objeto as mucamas (que teriam papel decisivo na mestiçagem brasileira). Isso sem falar de animais, plantas e frutas.<sup>117</sup> O “processo civilizador” dos sobrados imperiais, baseado no gosto pela sofisticação europeia e também pelo culto à humildade, singeleza, naturalidade, solidariedade (à fraternidade postulada pela ordem franciscana) teria sido tão excessivo quanto a *hybris* da casa-grande. O excesso de virtude e ordem teriam imposto regras que acabaram por revelar uma espécie de continuidade entre a sociabilidade da casa-grande e dos sobrados.<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> Ibid., p. 226.

<sup>116</sup> Cf. ARAÚJO, R. B. de, *Guerra e Paz: Casa-Grande & Senzala e a Obra de Gilberto Freyre nos Anos 30*, passim.

<sup>117</sup> Essa *hybris* teria trazido consequências danosas, tais como doenças (a sífilis, por exemplo) e até mesmo a morte. No entanto, esse desregramento teria sido bastante positivo no domínio de terras tropicais tão difíceis de serem ocupadas e exploradas. E acrescenta: “Nesse sentido, a degradação embutida na convivência com aquelas desmedidas entidades está longe de ter um significado apenas negativo, envolvendo também familiaridade, festividade e abundância. Ora, o relativo elogio que Gilberto faz à loucura em Casa Grande & Senzala garante que a *hybris* também esteja presente tanto no que *rebaixa* quanto no que *redime* a vida social, na violência e no despotismo, do mesmo modo que na intimidade e na confraternização. Assim, ainda que imprimisse uma marca extremamente prejudicial na natureza tropical, coalhando-a de vermes, no regime alimentar da colônia, tornando-o vítima do maior desequilíbrio que se possa imaginar, e na própria atividade sexual, transformando-a, através da sífilis que ela propagava e do sadismo com que era exercida, em um veículo de sofrimento, deformação e morte, o domínio do excesso também vai permitir que a afirmação daqueles *antagonismos* seja perfeitamente compatível com um grau quase inusitado de *proximidade*, recoberto de um colorido, de um *ethos* particular, a senhorial experiência da casa-grande.” Ibid., p. 70.

<sup>118</sup> Ibid., p. 154-155; 166.

Assim, o romance-folhetim se encaixa como uma luva na sensibilidade de uma nova mulher desejosa das modernidades parisienses, mas excessivamente submetida a uma moral baseada no comedimento e disciplina que dão suporte ao “processo civilizador” que se instaura na sociedade imperial brasileira. Foram muitas as mulheres que nessa época tentaram ocupar um lugar ao sol aspirando às “belas letras”, traduzindo folhetins, fundando jornais femininos em que, por meio de crônicas ou mesmo folhetins, pregavam a emancipação da “tirania marital”, reivindicavam a valorização de seu trabalho, o voto feminino e a abolição da escravidão. Mas nunca se esquecendo de seu papel de “rainha do lar”. Portanto, o romance-folhetim, ao mesmo tempo melodramático e voltado para a intimidade da vida cotidiana, atingia tanto as leitoras submetidas ao “império dos sentimentos” quanto àquelas que procuravam expressar e legitimar suas expectativas subjetivas e objetivas. Acabou por encontrar solo fértil no país e deixou sua marca em muitos meios de difusão cultural como o cinema, o teatro, o rádio e a televisão.

Não foram poucos os jornais e revistas – “sérios” ou “populares” – da primeira metade do século XX que publicaram folhetins ou crônicas em série em suas páginas. Garantiram, assim, aumento de tiragem e remuneração para numerosos escritores que encontravam um meio de dar visibilidade a seus romances antes de publicá-los em volume, ou que garantiam o sustento com a tradução para o português dos folhetins estrangeiros. Alexandre Dumas, Ponson Du Terrail, Eugène Sue e Xavier de Montépin se revezavam nas páginas com escritores brasileiros como José de Alencar, Aluísio Azevedo, Joaquim Manoel de Macedo, Raul Pompéia, Machado de Assis (em sua fase romântica), entre outros. Mas é na década de 1940 que surge o grande representante brasileiro do melodrama que se manifestará em folhetins, crônicas e peças de teatro: o escritor, jornalista e dramaturgo Nelson Rodrigues.

Ao longo do século XX, a modernização da sociedade brasileira implicou em aceleradas mudanças sociais, numa crescente urbanização, no fortalecimento do indivíduo enquanto ser singular, dotado de uma subjetividade própria, com um imaginário muito marcado pela psicologia e por um hedonismo pragmático. O lazer e, portanto, o prazer, vincularam-se a uma vida saudável. Ao mesmo tempo, os valores mais conservadores, mais ancorados numa moral rígida em que a

defesa da tradicional família patriarcal era uma questão de honra, ainda norteavam o *ethos* de determinados segmentos que resistiam às transformações da sociedade. Essa polarização entre o moderno e o arcaico, entre valores baseados na noção do indivíduo e outros na importância da família como referência maior, entre o universo da paixão e do desejo e um mundo submetido “às normas e aos bons costumes”, construía um cenário bem receptivo às narrativas melodramáticas e ao gênero folhetinesco. Nos jornais, no teatro e no cinema, o dramaturgo Nelson Rodrigues, admirador de Gilberto Freyre, foi quem mais manifestou esta influência.

Em 1944, Nelson Rodrigues, que já havia iniciado sua carreira de dramaturgo com *Mulher sem Pecado* (1941) e *Vestido de Noiva* (1943) – esta última revolucionando o teatro brasileiro –, se oferece para escrever um folhetim para a direção de *O Jornal*, dos Diários Associados, que estava preocupada com a baixa circulação do matutino. Assim nasceu Suzana Flag, pseudônimo com que assinou os 39 capítulos de *Meu Destino é Pecar*. O folhetim levantou a circulação de *O Jornal* de 3.000 a quase 30.000 exemplares. A popularidade foi tanta que o autor publicou o folhetim em livro assim que deu um ponto final na história no jornal impresso, vendendo mais de 50.000 exemplares (número altíssimo no Brasil, especialmente considerando a população brasileira alfabetizada na década de 1940). *Meu Destino é Pecar* também foi adaptado para rádio como radionovela nas Emissoras Associadas e arrebatou o coração dos ouvintes (especialmente das ouvintes). Suzana Flag fazia tanto sucesso que três meses depois de terminar *Meu Destino é Pecar*, em setembro de 1944, estreou um novo folhetim: *Escravas do Amor* e, em 1946, *Minha Vida*, ambas publicadas em *O Jornal*. Suzana Flag ganha vida própria pelas mãos de Nelson Rodrigues e ele decide escrever uma “autobiografia” para humanizar ainda mais a “autora”. Em 1948, Suzana Flag publica um novo folhetim, *Núpcias de Fogo*, que voltou a encantar suas leitoras. Mas o criador já se cansava da criatura e, em 1949, no jornal *Diário da Noite*, Nelson Rodrigues resolve produzir outro romance-folhetim, *A Mulher que Amou Demais*, com novo pseudônimo, Myrna. A “nova autora” não despertou tanto entusiasmo quanto sua antecessora, o que não impediu que respondesse a centenas de cartas de leitoras na seção Correio Sentimental “*Myrna escreve*”. Nos anos 1950, Nelson Rodrigues passou a publicar sua crônica diária *A Vida como Ela*

É..., no jornal carioca *Última Hora*. Nela, sem abandonar o tom melodramático, mas assumindo plenamente a linguagem intimista e realista da crônica, ele escreve diariamente histórias de sedução e adultério que expressavam as tensões vividas pela família tradicional diante dos valores trazidos pela modernidade. Paralelamente, Suzana Flag reaparece em 1951, na *Última Hora*, escrevendo o folhetim *O Homem Proibido*. Em 1956, assinando como Nelson Rodrigues, lança o folhetim *Asfalto Selvagem*. Em 1966, fecha o círculo dos romances folhetinescos lançando diretamente em livro *O Casamento*, que acabou sendo proibido de circular pela Censura Federal devido à quantidade de incestos e perversões retratados na história.

Nelson Rodrigues, enquanto escrevia seus folhetins à brasileira, misturando o estilo excessivo e maniqueísta do melodrama com “a vida como ela é” do realismo e a intimidade do dia a dia da crônica, continuava a criar peças para o teatro levando ao extremo os embates entre indivíduo e sociedade, em um contexto de decadência da sociedade patriarcal. Com *Vestido de Noiva* tornou-se efetivamente um dramaturgo consagrado. Suas peças levavam aos teatros os mais diferenciados públicos – desde intelectuais intrigados com os aspectos psicológicos de seus dramas familiares, passando por espectadores que comungavam com os ideais moralistas retratados em muitas de suas peças até críticos e artistas atraídos pela originalidade com que ele abordava o universo familiar, unindo às vezes o trágico ao cômico, num estilo profundamente melodramático ao retratar contradições insolúveis e valores irreconciliáveis. Foram mais de 17 peças; muitas se transformaram em livro, filmes, novelas radiofônicas e de televisão. Por ter desenvolvido, simultaneamente, textos de diferentes modalidades (teatro, romance-folhetim, crônica), Nelson Rodrigues criou tipos e enredos que transitavam de um gênero ao outro, seja carregando a imediatez do real nas situações limites e passionais de suas peças teatrais e crônicas para os folhetins, seja levando o excesso e o maniqueísmo do melodrama para suas peças, crônicas e contos.

No cinema, o melodrama teve grande adesão em Hollywood no pós-guerra com os filmes de Douglas Sirk e Vicente Minelli, entre outros. Mesmo em países europeus, como Itália e França, as marcas do melodrama já se faziam presentes em produções cinematográficas na época da I Guerra Mundial. Nos anos 1940, o

melodrama continuou forte em filmes de cineastas como Louis Delluc e Raymond Bernard, e vários estudos identificam sua importância no desenvolvimento do cinema francês. Até mesmo o cineasta italiano Luccino Visconti teria se apropriado de convenções do melodrama em seu filme *Obsessão*.<sup>119</sup> Na América Latina, o melodrama também penetrou nas produções cinematográficas do pós-guerra, especialmente no México, em Cuba, no Chile, na Venezuela, na Argentina e no Brasil. Filmes como *La Cumparsita*, um típico melodrama argentino, *Las Abandonadas*, com a diva do melodrama mexicano Dolores Del Rio, ou *Floradas da Serra*, melodrama brasileiro produzido nos estúdios Vera Cruz, com Cacilda Becker e Jardel Filho, arrebataram os corações de milhares de espectadores ansiosos por assistir a histórias de vítimas injustiçadas por vilões inescrupulosos e que no final tinham seu momento de redenção.<sup>120</sup>

As histórias melodramáticas de Nelson Rodrigues também foram adaptadas para o cinema e, curiosamente, por aqueles que, no início da década de 1960, no Cinema Novo, criticavam os padrões do cinema industrial, mais voltado para a reprodução das aparências, em que o “naturalismo” era a linguagem utilizada para retratar uma vida social maniqueísta, sem nenhuma preocupação com o contexto social e histórico. Rejeitavam o cinema que se baseava em dramas domésticos,

habitados por encarnações do Mal a atormentar as figuras do Bem, com sua pedagogia feita de excessos sentimentais e lances de suspense, buscando às vezes a simpatia para o “lado certo” das forças em conflito, mas reduzindo o social ao confronto de vilões mal encarados, vítimas inocentes e heróis redentores. O novo cinema queria ir além da paixão, das estruturas dramáticas de consolação; queria produzir conhecimento<sup>121</sup>.

São exatamente cineastas deste Cinema Novo que adaptarão os dramas rodriguanos: *Boca de Ouro*, por Nelson Pereira dos Santos, *A Falecida*, por Leon Hirszman, e *Toda Nudez será Castigada*, por Arnaldo Jabor, são apenas alguns exemplos. Seja utilizando uma linguagem mais ou menos expressionista, seja

<sup>119</sup> Para melhor compreensão sobre a penetração do melodrama nos cinemas americano e europeu, ver LANDY, M., *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*.

<sup>120</sup> Um panorama sobre o melodrama no cinema latino-americano pode ser encontrado em OROZ, S., *Melodrama: O Cinema de Lágrimas da América Latina*.

<sup>121</sup> XAVIER, I., *O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*, p. 130.

abusando dos recursos melodramáticos, esses cineastas buscavam com essas obras retratar os dilemas vividos por uma sociedade que se modernizava rapidamente, mas ainda ancorava sua vida subjetiva em padrões e comportamentos arcaicos.

Paralelamente ao cinema e ao teatro, outro gênero melodramático começa a se propagar nos meios populares e na classe média brasileira: a fotonovela. Espécie de novela em quadrinhos que utiliza a fotografia no lugar do desenho de forma a contar, linearmente, uma história, a fotonovela originou-se na Itália, em 1947, dois anos após o fim da II Guerra e do fascismo italiano. Embora as primeiras fotonovelas tenham sido baseadas em romances consagrados como *O Conde de Monte Cristo*, de Dumas, ou *Ana Karenina*, de Tolstói, sua popularização se dá com o crescimento do cinema neorrealista italiano e o sucesso de seus atores. Vitório Gassman, Sofia Loren, Laura Antonelli, Gina Lollobrigida, Silvana Mangano são alguns que se consagraram em fotonovelas italianas. No Brasil, as fotonovelas surgem no mesmo ano que na Itália e, rapidamente, conseguem a adesão de leitoras das mais diversas camadas sociais. Revistas como *Capricho*, *Grande Hotel*, *Ilusão*, *Sétimo Séu*, *Carícia* e *Contigo* tinham amplas tiragens e só eram superadas pelas histórias em quadrinhos infantis.<sup>122</sup>

As fotonovelas vão pouco a pouco aderindo ao melodrama dos folhetins e se concentram em intrigas sentimentais em que a heroína quase sempre é uma moça pobre que sonha com um amor repleto de obstáculos, mas no final consegue atingir seu objetivo. Os personagens obedecem à lógica maniqueísta – os bons são sempre bons e terminam felizes; os maus são sempre maus e no final são punidos ou se arrependem. As histórias das fotonovelas, em geral, versam sobre temas que reforcem os princípios éticos, morais e sociais de uma sociedade urbana que cada vez mais integra a mulher como aquela que zela pelo funcionamento da vida

---

<sup>122</sup> Nos anos 1970, havia mais de 20 revistas de fotonovelas em circulação no Brasil, publicadas pelas principais editoras do mercado. Em pesquisa do Instituto Verificador de Circulação (IVC) realizada em 1975, a revista *Capricho* vendia quinzenalmente 273.050 exemplares e possuía, em todo o país, apenas três assinaturas. Em Portugal e nos países africanos de colonização portuguesa, com fotonovelas italianas, *Capricho* vendia 11.186 exemplares e tinha apenas um assinante, anônimo. *Super Novelas Capricho*, com circulação quinzenal, vendia 104.903 exemplares, com apenas dois assinantes no Brasil; *Ilusão* vendia quinzenalmente 108.319 exemplares e *Noturno* tinha uma venda mensal de 72.007 exemplares. MILLARCH, A., As Fotonovelas. *Jornal Estado do Paraná*, Curitiba, 10/02/1974; 15/03/1975.



doméstica e cuida das relações afetivas da família.<sup>123</sup> A estrutura narrativa da fotonovela é muito semelhante às histórias em quadrinho: fotografia e texto verbal formam um plano de ação; o texto pode reproduzir o discurso dos personagens e/ou funcionar como legenda ou resumo da ação; cada quadro-sequência é lógico e cronológico e, muitas vezes, utiliza o recurso da elipse. Em muitos casos a história se desenrola por vários números da revista, o que aproxima a fotonovela do folhetim do século XIX, do folhetim radiofônico e, posteriormente, da telenovela. O narrador desempenha papel importante na fotonovela porque, além de ajudar a esclarecer o leitor sobre a ação, também tem a função de emitir juízos de valor, considerações morais, justificativas sobre o comportamento dos personagens e, fundamental, controla o ritmo da história, alongando-a ou retardando-a. No rádio e na televisão, esse papel será desempenhado pelo autor de radionovelas e telenovelas.

O rádio brasileiro naturalmente também foi seduzido pelo melodrama e o folhetim. Nas décadas de 1940 e 1950, rádios como a Mayrink Veiga e a Rádio Nacional ficaram célebres pelas transmissões de radioteatros, a primeira denominação dos folhetins radiofônicos. Na Mayrink Veiga, o famoso programa de Ademar Casé abriu espaço para a encenação de textos clássicos e folhetins românticos como *Os Miseráveis* e *O Corcunda de Notre-Dame*, de Victor Hugo, *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, e as aventuras de *Rocambole*, de Ponson Du Terrail, como também textos de escritores brasileiros a exemplo de *A moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo. Sem falar nas histórias da série *Teatro Policial*, escrita por Aníbal Costa, com aventuras e mistério envolvendo um detetive brasileiro, que fizera um sucesso estrondoso. Mas foi na Rádio Nacional que o radioteatro, ou a radionovela, como passou a se chamar, atingiu o auge da popularidade.

Em 1941 estreou a novela *Em Busca da Felicidade*, do cubano Leandro Blanco e editada por Gilberto Martins. Transmitida três vezes na semana, o

---

<sup>123</sup> É curioso observar que a fotonovela surgiu na Itália e se espalhou por países latinos como França, Espanha, Portugal, América Latina, África do Norte, mas não teve penetração no mundo anglo-saxão. Talvez a relação entre melodrama e os códigos e regras baseados em honra e prestígio que regem as sociedades mediterrâneas possam servir de pista para compreender esse fenômeno. Não desenvolverei essa questão aqui por ir além dos objetivos principais desse trabalho.

melodrama fez tanto sucesso que ficou no ar até maio de 1943. A partir desse lançamento, as radionovelas (pedaços de histórias transmitidos em capítulos, que são interrompidos através de um “gancho” no momento de tensão ou suspense) ocuparam cada vez mais espaço na programação da Rádio Nacional. Cuba era o principal centro difusor do gênero. Além de ser, na época, o quarto país do mundo em números de receptores de rádio (atrás apenas de Estados Unidos, União Soviética e Canadá), tinha já uma tradição (na literatura e no cinema) de contar histórias melodramáticas, lacrimosas e arrebatadoras<sup>124</sup>. O incipiente rádio brasileiro encontrou, assim, um polo de produção de melodramas radiofônicos que se adaptava bem à sensibilidade do público. Outros folhetins cubanos foram traduzidos e adaptados, até que o locutor e radioator Amaral Gurgel, que desde jovem escrevia peças teatrais, foi contratado pela Nacional também como novelista para escrever histórias “autenticamente brasileiras”. Assinou *Penumbra*, inaugurando o horário nobre (20 horas) de transmissão de novelas radiofônicas. Em seguida vieram Oduvaldo Viana, que escreveu *Renúncia*, sucesso retumbante, Giuseppe Ghiaroni, que assinou, entre outras, a novela *Mãe*, e José Mauro, diretor artístico da Rádio Nacional, que passou a escrever melodramas como *Abismo*, *Encontrei-me com o Demônio* e *A Sombra com Berenice*. O ponto alto das radionovelas foi a transmissão de *O Direito de Nascer*, do autor cubano Félix Caignet, com tradução e adaptação de Eurico Silva, e tendo Paulo Gracindo como Albertinho Limonta, que estreou em 1951 e ficou quase três anos no ar.

A indústria de novelas radiofônicas crescia, acompanhada pelos anunciantes e agências de publicidade. Assim como ocorrera nos Estados Unidos e em Cuba, empresas de limpeza e higiene passaram a patrocinar as radionovelas dirigidas a um público majoritariamente feminino. A Standard Propaganda, que tinha como cliente a Colgate-Palmolive, criou um departamento de radioteatro com o objetivo de garantir a exclusividade das novelas da Rádio Nacional. Heroínas vítimas das artimanhas de um vilão sedutor; gêmeos separados pelo acaso; amores proibidos por códigos sociais como o da moça pobre que se apaixona pelo moço rico ou vice-versa; segredos de família envolvendo a maternidade ou a paternidade;

---

<sup>124</sup> Martín-Barbero ressalta a tradição popular de leitura coletiva oral de histórias, principalmente nas fábricas de tabaco cubanas. MARTÍN-BARBERO, J., *Dos Meios às Mediações: Comunicação, Culturas e Hegemonia*, p. 114.

escândalos financeiros, crimes e assassinatos misteriosos; honras ultrajadas e projetos de vingança: tudo era tema para o Bem e o Mal se enfrentarem nas radionovelas. A participação dos ouvintes emitindo opiniões sobre o rumo da trama ou dos personagens, via cartas, também era comum e foi a partir daí que as pesquisas de audiência deram seus primeiros passos. Um mercado se abriu para atores: o radioteatro passou a contar com elenco cada vez mais numeroso e muitos profissionais, que posteriormente se consagrariam na televisão, tiveram seus primeiros sucessos como radioatores. É o caso de Paulo Gracindo, Henriqueta Brieba, Mário Lago, Sadi Cabral, e até Marília Pera, jovem atriz que surgia na época.

O uso do som ambiente era essencial para reforçar o tom dramático desejado – situações de suspense, encontros amorosos, momentos de medo – e desenvolveu-se toda uma indústria que se fez acompanhar por profissionais voltados para a sonoplastia em radionovelas. A “cozinha sonora” da Nacional exibia detalhes de requinte para dar maior realismo às histórias. Ao fundo do estúdio de radioteatro havia uma pequena casa com portão, jardim de cascalho, tanque, porta, janela que reproduziam os sons originais. Houve também um grande estímulo ao desenvolvimento de trilhas musicais compostas especialmente para essas radionovelas. A canção-tema da novela *Ternura*, de Amaral Gurgel, composta pelo próprio e por Lírio Panicali, se tornou um sucesso na voz do cantor Francisco Alves, conhecido como “o Rei da Voz”. Muitos jovens músicos e letristas se especializaram em compor canções para radionovelas. O maior sucesso de todos foi o samba-canção *Fracasso*, composto por Mário Lago na voz de Francisco Alves, para a novela de mesmo nome. Escritores e dramaturgos encontraram um promissor mercado de trabalho e tornaram-se “especialistas” em folhetins radiofônicos.<sup>125</sup> Entre 1941 e 1959, foram transmitidas 807 radionovelas escritas por cerca de 118 autores, entre eles Amaral Gurgel, Oduvaldo Viana, Ivani Ribeiro, Dias Gomes e Janete Clair. São esses mesmos autores, reconhecidos por suas radionovelas, que vão para a recém-criada televisão para escrever suas histórias com um novo ingrediente, a imagem, e inaugurar a ficção

---

<sup>125</sup> Para uma análise mais detalhada sobre a radionovela na Rádio Nacional, ver SAROLDI, L. C.; MOREIRA, S. V., *Rádio Nacional: O Brasil em Sintonia*.

seriada moderna, a teledramaturgia, ou a teleficção como alguns passaram a chamar, gênero que reúne elementos do melodrama, do romance-folhetim realista e da crônica.

Em novembro de 1950, dois meses após a inauguração da TV Tupi em São Paulo, primeira emissora de televisão brasileira, estreava o teleteatro *A Vida por um Fio*, adaptação do filme americano *Sorry, Wrong Number*, um drama policial dirigido por Demerval Costa Lima e Lima Duarte, estrelado pelo próprio Lima Duarte, Lia de Aguiar, Walter Forster, Dionísio Azevedo e Yara Lins. Contava a história de uma mulher que era assassinada pelo marido com um fio de telefone. Mais melodrama, impossível. No final de 1951, o teleteatro se fixa na programação com o *Grande Teatro das Segundas-Feiras* trazendo no elenco Cacilda Becker, Bibi Ferreira, Maria Della Costa e Procópio Ferreira.

No mesmo ano, vai ao ar, duas vezes por semana, *Sua Vida me Pertence*, considerada a primeira novela brasileira (ainda não nos moldes que iria ser criada em 1959 e que conhecemos hoje), com Vida Alves e Walter Forster, produzida pela agência de publicidade norte-americana J. W. Thompson, e que se tornou célebre por ter mostrado, ao vivo, o primeiro beijo da televisão brasileira.

A televisão nessa época era feita “ao vivo”, pois não havia videoteipe. Assim, os gêneros teleteatro e telenovela se confundiam nesse início da televisão (já acontecera no rádio) e o que acaba se destacando para o espectador é mais a história em si do que a performance dos atores. Para aqueles que vinham do rádio, acostumados a usar apenas a voz em seu trabalho, as dificuldades se apresentavam na expressão corporal. A entonação era perfeita, mas os gestos e a postura do corpo não sintonizavam corretamente com as necessidades da cena. Além disso, havia a dificuldade para memorizar os scripts. Para os que vinham do teatro, acostumados aos gestos largos e à entonação empostada da encenação no palco, o difícil era adotar uma representação mais intimista para a câmera de televisão. Isso tudo agravado pela falta de estrutura das emissoras nesse início: não havia departamento de figurinos e os próprios atores levavam suas roupas de casa; os cenários eram completamente improvisados e como as filmagens eram feitas em um único pequeno estúdio, a movimentação da câmera era limitada e praticamente

só se deslocava em planos médios.<sup>126</sup> Em função dos custos e dos limites de equipamentos, praticamente não havia gravações externas e a sonoplastia continuava a ser feita como no rádio, exclusivamente pelo talento do contrarregista.

Ao longo da década de 1950, o teleteatro vai se firmando com programas como *TV de Vanguarda*, em 1952, na TV Tupi, que encenou clássicos como *Otelo*, *Macbeth* e *Hamlet*, de Shakespeare, e *Henrique IV*, de Pirandello, e adaptou filmes como, por exemplo, *A Herdeira*, de Henry James. Outro espaço de fortalecimento do teleteatro na televisão foi o *Grande Teatro Tupi*, onde Procópio Ferreira, Fernanda Montenegro, Cacilda Becker, Maria Della Costa, Ítalo Rossi, Sérgio Britto, Cleide Yáconis, Nathália Timberg, Francisco Cuoco, entre outros, encenavam desde *A Morte do Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller, até *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

Também a telenovela ocupa cada vez mais espaço nas programações das emissoras, próxima do formato dramático que, posteriormente, passou a ser reconhecida, porém desprestigiada em função do seu caráter claramente comercial. Certamente aqui há uma série de preconceitos em relação à herança de formatos e textos radiofônicos comparados aos textos literários e teatrais. Entre 1951 e 1963 foram encenados 1.890 teleteatros contra 164 telenovelas. A televisão, nesse momento, ainda não era um veículo popular. Menos de 5% da população dispunha de um receptor de televisão em casa. Em 1959 foi criada a TV Excelsior, a primeira emissora de televisão administrada com uma visão empresarial mais moderna, tanto do ponto de vista da estrutura de sua programação quanto sob o aspecto mercadológico. E é com uma estratégia de conquista de mercado que a Excelsior, apoiada pelas agências de publicidade que procuravam atrair seus clientes para um produto que já tivera êxito nas *soap operas* americanas e nas radionovelas brasileiras, decide lançar o melodrama diário, só que agora na televisão. Assim vai ao ar a primeira telenovela diária brasileira, *2-5499 Ocupado*, um texto do autor argentino Miguel Migre, estrelando Tarcísio Meira e Glória Menezes nos papéis principais, patrocinada pela Colgate-

---

<sup>126</sup> Sobre a história da televisão brasileira, ver ORTIZ, R., BORELLI, S. e RAMOS, J. M. O., *Telenovela: História e Produção*.

Palmolive. A história de um homem que se apaixona por uma presidiária que trabalha como telefonista no presídio a quem só conhece pela voz (e, portanto, desconhece sua real condição) encantou um público já acostumado aos dramas amorosos das novelas radiofônicas.

No final da década de 1950 e início da década de 60, uma série de transformações sociais, políticas e econômicas ocorre na sociedade, e acaba tendo forte repercussão na televisão brasileira. O governo de Juscelino Kubitschek estimula a produção nacional, a substituição de importações e a construção de Brasília; os movimentos políticos e culturais do governo João Goulart de valorização do nacional fazem com que prevaleça um sentimento de que tudo que vem de fora deve ser rechaçado por estar “alienado” da realidade brasileira. É nesse momento em que há uma maciça entrada de “enlatados” americanos nas televisões brasileiras – a essas alturas enfrentando as dificuldades de produção, atualização tecnológica e gestão mais profissional – que a produção de telenovela demonstra um pequeno declínio. Mas não deve ser atribuído apenas à presença de seriados americanos; a telenovela continuava sendo considerada um “gênero menor”. As emissoras e a classe artística preferiam uma dramaturgia “mais culta”. Assim, mesmo com a presença das séries americanas, o teleteatro se mantém em crescimento. Porém, a partir de 1963, quando a televisão brasileira começa a crescer (seja como indústria de entretenimento, seja pelo número de domicílios que passam a contar com aparelhos de televisão), assiste-se a uma mudança na preferência e no gosto do público. As novelas brasileiras começam a fazer parte da formação cultural da população.

Em 1964, estreou na TV Tupi a telenovela *O Direito de Nascer*, texto original do autor cubano Félix Cagnet, sucesso no rádio brasileiro e em outros países latino-americanos. Os ingredientes do folhetim melodramático estavam todos ali: a mocinha, mãe solteira, tem um filho que é ameaçado pelo pai tirano; a empregada foge com a criança e o cria até a vida adulta; o avô vilão é salvo pelo neto bastardo que acaba se casando com a prima. Os brasileiros que tinham acesso aos aparelhos de TV, pouco mais de 10% da população, paravam para acompanhar a história de Albertinho Limonta, Mamã Dolores e Maria Helena. No encerramento da novela, numa época em que não existia transmissão via satélite, o público lotou o ginásio do Ibirapuera, em São Paulo, para assistir à

transmissão do desfecho da história. No dia seguinte, o mesmo aconteceu no Maracanãzinho, no Rio de Janeiro.

No ano seguinte é inaugurada a TV Globo no Rio de Janeiro. Na nova emissora, a primeira fase da ficção seriada se expressou nas tramas assinadas pela cubana exilada Glória Magadan. O estilo folhetinesco de “capa e espada” se traduzia em tramas como *Eu compro esta mulher*, baseada em *O Conde de Monte Cristo*, e *A rainha louca*, inspirada em *Memórias de um médico*, ambos folhetins de Alexandre Dumas. Ou mesmo tramas rocambolescas como *O homem proibido*, uma história de amor que se passava em Canchibur, na Índia, em que o protagonista, uma mistura de *Rocamboles* com *Zorro*, impedido de viver sua paixão, torna-se uma espécie de justiceiro, vingando-se de todos os seus antagonistas e deixando, após a vingança, a marca “Demian esteve aqui.” Os atores, em figurinos pomposos – com babados, bordados e rendas, casacas e cartolas –, adotavam o estilo melodramático do excesso – gestos largos, fala empostada, modo de representação intenso e lágrimas, muitas lágrimas. O pequeno público de uma televisão ainda jovem, majoritariamente feminino, se encantava com esses folhetins que saíam das coleções populares e passavam a ser encenados. Cenários exóticos compostos por castelos, masmorras, desertos e navios, filtrados pelas lentes das câmeras de TV, transportavam o espectador para Paris do século XVIII ou para as dunas do deserto do Saara. Esses folhetins ativavam a imaginação romântica de uma espectadora que ainda tinha como principal meta encontrar seu príncipe encantado e casar. Mas é no final desses mesmos anos 1960 que assistimos a grandes mudanças sociais acerca do indivíduo, do casamento, do amor e das relações familiares: época da pílula anticoncepcional, da entrada da mulher no mercado de trabalho, do movimento hippie e da ideologia de paz e amor, de manifestações estudantis, de movimentos feministas, de maior liberdade sexual. A população, cada vez mais concentrada nos grandes centros urbanos, mudava seus estilos de vida e hábitos de consumo. Movimentos e meios de difusão culturais passaram a expressar essas transformações justamente num momento político avesso a qualquer liberdade: o Brasil estava em plena ditadura militar e tudo o que se desejava era “manter as coisas no seu devido lugar”.

A televisão comercial, que cresceu no Brasil na esteira do projeto de integração nacional dos militares através de uma ampla rede de telecomunicações da Embratel<sup>127</sup>, logo se veria obrigada a acompanhar essas mudanças. Afinal, sua existência dependia de um mercado publicitário que começava a vender novas facilidades para a família brasileira, especialmente para um público feminino de classe média que saía da cozinha para o mercado de trabalho.

Em 1968, a TV Tupi, das Emissoras Associadas, líder no mercado de televisão nos anos 60, é a precursora da adaptação dos folhetins televisivos para a realidade brasileira: com a novela *Beto Rockefeller* o público espectador descobre-se nas telas de televisão. No ano seguinte, a Rede Globo (já em rede) segue o caminho de sua concorrente e exhibe *Véu de Noiva*, da autora Janete Clair, inspirada numa notícia de jornal: “Vende-se um véu de noiva”. A novela retratava o universo da Zona Sul carioca, com bares da moda, praias e boates. Protagonistas femininas vestidas de minissaia e olhos bem delineados por forte maquiagem, vivem tramas envolvendo fins de noivados e casamentos, adoção de crianças, cirurgia plástica e automobilismo. Personagens da vida real se misturam a fictícios como, por exemplo, o poeta Vinícius de Moraes e o cronista Carlinhos de Oliveira, que participavam de cenas sobre a boemia de Ipanema, o piloto Jackie Stewart em cenas sobre automobilismo e um juiz que decretou seu veredicto sobre quem ficaria com a criança adotada – a mãe verdadeira ou a adotiva. A sensação de realidade e ficção misturando-se era ainda reforçada por cenas em que personagens de *Véu de Noiva* têm uma consulta com um médico da novela *Verão Vermelho*, de Dias Gomes, exibida num horário mais tarde. Essa intertextualidade reforçava a impressão provocada no espectador de que o folhetim retratava a realidade. Embora houvesse uma vigorosa tentativa em aproximar as telenovelas do cotidiano do espectador, a linguagem melodramática e os temas que

---

<sup>127</sup> A rede de telecomunicações criada pelos militares rapidamente expandiu o mercado de televisão no país. Em 1960, existiam apenas 200 mil aparelhos receptores de televisão e apenas 4,6 % da população tinham acesso a programas de televisão. Dez anos depois, cerca de 4 milhões de lares (cerca de 31% do total) já contavam com aparelhos de televisão, com aproximadamente 25 milhões de telespectadores (*TV Ano 25: 10 Anos de Sucessos*. Mercado Global, outubro de 1975). Em 1980, 26,4 milhões de residências estavam equipadas com aparelhos de TV (55% do total) e, no final da década, mais de 64% das residências dispunham de pelo menos uma televisão (MATOS, S., *O Desenvolvimento dos Meios de Comunicação*). No final da década seguinte, 54 milhões de aparelhos de televisão estavam distribuídos por 38 milhões de domicílios. Os dados mais recentes indicam que, em 2006, 93% dos lares brasileiros contavam com pelo menos um aparelho de televisão. (PESQUISA NACIONAL POR AMOSTRA DE DOMICÍLIOS. Rio de Janeiro: IBGE, 14/09/2007).



caracterizavam os romances-folhetins ainda se mantinham. Foi a primeira novela a ter músicas compostas especialmente para a trilha sonora – *Irene*, de Caetano Veloso, e *Gente Humilde*, de Chico Buarque, são exemplos. O uso da música, a *melo* do melodrama, pontuando momentos dramáticos ou servindo para compor o perfil psicológico dos personagens, tornou-se um elemento fundamental da estrutura do folhetim eletrônico.

Histórias voltadas para os dramas familiares “à la Nelson Rodrigues” começaram a povoar as narrativas ficcionais: a protagonista vítima de vilões ou vilãs; projetos de vingança da honra ultrajada; a jovem rica que se apaixona pelo rapaz pobre e vice-versa; maridos enciumados e esposas dissimuladas; mistérios e assassinatos. Histórias que denotam um universo maniqueísta em que estão em jogo o Bem e o Mal, o moderno e o tradicional, o progressista e o conservador, tudo sem nuances e meios tons. Porém, há uma clara diferença entre os dramas novelescos dos primeiros tempos e os de agora: trata-se de mostrar “a vida como ela é”.

A distância entre a ficção e a realidade do espectador diminui consideravelmente por meio de “histórias do dia a dia” (os *faits divers* dos jornais), de cenários familiares, personagens comuns, figurinos contemporâneos. Mas o elemento que mais reforça o tom de “modernidade” é uma linguagem coloquial, leve, tipo “conversa ao pé do ouvido”, com diálogos ágeis, e o emprego de termos e expressões usuais, gírias, com poucas figuras de linguagem – a não ser que componham a personalidade do personagem – e o uso de bordões, tudo muito próximo ao estilo da crônica. Todos esses elementos ajudam a criar intimidade com o espectador e a sensação de que a “realidade” mostrada na tela espelha uma realidade cotidiana compartilhada por individualidades e coletividades. Não se trata do “eu” se projetando como uma representação cega do outro. Como Costa Lima sugere, é uma “mimese artística”<sup>128</sup>, a partir da intenção do autor – e de todos os produtores envolvidos – de provocá-la. O “prazer da mimese” despertado no público vai além do mero entretenimento ou da identificação de um retrato de sua experiência cotidiana; é um espaço de

---

<sup>128</sup> Cf. LIMA, L. C., *História. Ficção. Literatura*, p. 206.

representação das experiências sociais, dos valores e costumes, e no qual o receptor vive um momento de imersão, onde ele reelabora a imagem e se libera da mera semelhança. Ou seja, ele “seleciona” aquilo que lhe traz um significado mimético daquilo que é simples divertimento ou indica semelhança com sua vida pragmática. E, embora o espelhamento se concretize, há um limite (mesmo que tênue) entre a “realidade representada” (a ficção) e a “realidade vivida”.

E aí, suponho que o elemento melodramático seja essencial: por mais que o maniqueísmo seja reconfortante para mentes que buscam o entretenimento, o processo de “leitura” e compreensão de um conteúdo, mesmo visual como a televisão, em que a imagem fornece os enunciados sem muito esforço de reflexão, é um processo mais complexo, onde nem tudo é preto e branco. A ficção é percebida e revelada exatamente pelo excesso, gestos largos, diálogos arrebatadores, personagens que se enquadram no Bem ou no Mal, mas que se mesclam a todo instante com o naturalismo da vida cotidiana. Na verdade, o melodrama pontua essas narrativas como se fosse ele que delimitasse as fronteiras entre ficção e realidade.

Aqui penso haver outra pista para refletir sobre as acusações de superficialidade dos enredos e no uso de clichês na construção de personagens nas ficções seriadas. A ideia do uso de clichês ou estereótipos remete às noções de artificialidade, vulgaridade, banalidade nas representações, que levam à inibição da reflexão e estimulam a passividade. É como se eles reduzissem e mascarassem a “verdadeira” representação do objeto ou pessoa. Nesse sentido, usar um clichê significa abrir mão da originalidade, da surpresa, para adotar o “lugar-comum”, o trivial, a repetição (e, portanto, enfrentar a ansiedade por dizer e fazer coisas que outras pessoas já disseram e fizeram)<sup>129</sup>. Nessa concepção, adotar um clichê revela

---

<sup>129</sup> A definição da palavra *clichê* talvez nos ajude a pensar na associação entre seu uso e a ideia de repetição, de não originalidade. Clichê é uma placa de metal, geralmente zinco, gravada fotomecanicamente em relevo, obtida por meio de estereotipia (de onde vem também a palavra estereótipo, usada como sinônimo de clichês quando queremos dar o sentido de lugar-comum, chavão), galvanotipia ou fotogravura, destinada à impressão de imagens e textos em prensas tipográficas. Talvez não seja gratuita a relação entre as acusações feitas ao clichê ou ao estereótipo e as que eram feitas aos jornais e livros populares, impressos usando a estereotipia (ou os clichês) nos séculos XVIII e XIX. Clichê também é usado pelo jargão jornalístico para indicar as diversas impressões dos jornais (pelo menos até o uso das modernas impressoras e do surgimento da internet). O primeiro clichê do jornal é o mais “antigo”, o que traz as primeiras informações sobre determinado fato. Os segundos, terceiros (e até mesmo quartos) clichês trazem notícias mais recentes e/ou com mais detalhes, eventualmente.

uma preguiça linguística, recorrer a metáforas banais como forma de expressão oral, escrita ou visual.

A relação entre a retórica e o clichê merece ser assinalada. Na Antiguidade e mesmo na Idade Média repetir palavras era um elemento unificador de uma comunidade. Os *topoi* tinham grande prestígio, sobretudo na Antiguidade, porque serviam aos propósitos da retórica aristotélica: funcionavam como uma espécie de catálogo de tópicos ou instruções à disposição do orador para ajudá-los a persuadir a audiência permitindo, por meio do compartilhamento das convenções pela comunidade, um número reduzido de manobras interpretativas. Quando a retórica começou a perder a sua importância na vida pública e passou a ficar restrita ao campo literário, os *topoi* assumem outra função: transformam-se em padrões, tipificações repetidas indiscriminadamente, ou seja, clichês. Nas sociedades modernas, onde a ideia de indivíduo se impõe, em que a aspiração pela originalidade e inovação é fundamental para conferir singularidade a esse indivíduo, a reprodução, a imitação e a tipificação deixam de ser elementos unificadores da comunidade e se transformam em clichês.

Flaubert, em seu *Dictionnaire des Idées Reçus*, uma sátira ao uso excessivo de clichês durante o segundo império francês, afirma que o homem é feito de citações, mesmo que resista a esse fato. O lexicógrafo de origem neozelandesa, Eric Partridge, em seu *A Dictionary of Clichés*, de 1940, defende que à medida que os padrões de vida da sociedade se elevam, aumenta a preguiça em relação à qualidade dos discursos oral e escrito. O uso indiscriminado de clichês seria a prova da permissividade e da falta de vigilância em relação aos discursos dos meios de comunicação, dos políticos e dos publicitários que empobreceriam a língua inglesa. Julia Cresswell, em *The Penguin Dictionary of Clichés*, reafirma a ideia de Eric Partridge de que os clichês poupam ao homem o trabalho de reflexão, e observa que “essas expressões que pensam por nós” têm um lado perigoso, mas também sedutor. Os clichês facilitam a comunicabilidade, a interatividade entre as pessoas.

Gonçalves<sup>130</sup>, em interessante trabalho sobre o uso do “lugar-comum” nas interações sociais, analisa o conto *Um Jogo*, de Alberto Morávia. A protagonista e

---

<sup>130</sup> Cf. GONÇALVES, M. T., *Linguagem Comum: Um Ensaio sobre Clichês*, passim.

o noivo, por sugestão dela, decidem falar evitando o uso do lugar-comum e as frases-feitas. A jovem propõe também uma segunda regra: não falar nada que não seja absolutamente original. O rapaz decide cumprir estritamente o combinado e começa a exprimir-se também só utilizando “frases funcionais”. Logo ela reage rapidamente diante da monotonia, da incomunicabilidade e da distância que se instala na relação, usando um clichê para insinuar que ele tem outra mulher. O namorado denuncia o “lugar-comum” e a partir daí começa a vencer o jogo chamando a atenção para cada frase da jovem como “frase feita”. A jovem vai percebendo que ela também tende para o lugar-comum. A diferença seria que enquanto no namorado isso se reportava à vida pública (política, sociedade, cultura, trabalho), nela reportava-se à vida particular, às “coisas do coração”. A moça se desespera, entra silenciosamente na casa do namorado e percebe o quanto a situação era “clichê”, reproduzida em centenas de novelas. Chora e decide demonstrar seu verdadeiro amor num “ato sincero”. Quando o namorado chega, ela se tranca no banheiro e encena um suicídio ameaçando jogar-se da janela até o solo, numa altura segura, mas não chega a concretizá-lo (mais um clichê). No exato momento, vê no peitoril da janela uma fotonovela em que a mocinha encena um suicídio também. Desiste de seu ato e pensa que até a ação mais sentida e mais autêntica não era mais que uma paródia, que mesmo o desejo de morte mais sincero estava despojado de autenticidade.<sup>131</sup> Conclui que “os nossos sentimentos mais genuínos são frequentemente expressos através de comportamentos banais, que duplicam os que já observáramos em outras pessoas ou já encontráramos em livros, filmes ou outros objetos artísticos”.<sup>132</sup> O jogo e o conto terminam logo em seguida quando a jovem reconhece que não é possível fugir aos lugares-comuns e sugere que o casal se resigne a usá-los. O clichê, portanto, funcionaria como facilitador da sociabilidade entre os membros de uma sociedade na medida em que ele possibilita o reconhecimento. Comportar-se e repetir expressões parecidas com aquelas que outras pessoas do grupo social dizem, ajudam na integração do sujeito nessa sociedade.

---

<sup>131</sup> Cf. MORÁVIA, A., *O Paraíso*, passim.

<sup>132</sup> GONÇALVES, M. T., op. cit., p. 12.

Os clichês seriam, assim, referências comuns que contribuem para a compreensão de um texto literário, um filme ou uma telenovela. Pode haver, inclusive, situações em que a supressão de um clichê leve ao não reconhecimento ou ao não entendimento de uma obra. Um exemplo disso são os filmes ou romances policiais em que excluir alguns ingredientes considerados clichês pode comprometer a trama.<sup>133</sup> Antonio Candido, ao analisar a personagem de um romance, observa que sua forma fragmentada reproduz, no plano da técnica de caracterização, “a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta com que elaboramos o conhecimento de nossos semelhantes”. Ele ressalva que na vida a fragmentação é imanente à experiência, é uma condição que não está sob nosso controle, mas à qual nos submetemos. No caso do romance,

ela é criada, estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é a vida, o conhecimento do outro, que pode consistir numa escolha de gestos, frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza.<sup>134</sup>

Antonio Candido reforça sua percepção sobre as diferenças entre os personagens reais e os da ficção:

Nesse mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, – ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma lógica preestabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes.<sup>135</sup>

Considerando as especificidades do romance literário e da ficção televisiva, é possível afirmar que a simplificação dos personagens em uma criação ficcional na televisão pode ser um recurso utilizado pelo autor para torná-los reconhecíveis e não, necessariamente, para empobrecê-los ou retirar-lhes a densidade. Ao tipificar personagens e situações, a ficção não está necessariamente reduzindo-os a

---

<sup>133</sup> “Para um leitor fiel de Raymond Chandler, um romance em que Philip Marlowe não tenha uma ressaca, não se envolva com uma mulher fatal, continuando evidentemente sozinho no final, não tenha alguns problemas com a polícia ou não se refira várias vezes ao modo como estava vestido e bem barbeado em determinadas ocasiões, talvez seja um livro decepcionante. Para o leitor que espera ver repetido um padrão familiar de funcionamento a supressão, ou a substituição, de algumas peças poderia ser desconcertante na medida em que parte do prazer da leitura deriva da antecipação e da confirmação da presença dessas peças.” *Ibid.*, p. 37.

<sup>134</sup> CANDIDO, A., *A Personagem do Romance*, p. 58.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 67.

relatos únicos; o modelo pode produzir aproximações sem eliminar as singularidades.

Essa discussão leva a pensar que as análises críticas sobre clichês e estereótipos têm como pano de fundo a adequação mimética em relação à realidade, à plausibilidade das situações, à verossimilhança dos comportamentos apresentados. Como mostra Shoat e Stam, uma obsessão pelo “realismo” emoldura as análises de uma obra artística apresentada nos meios de comunicação, fazendo com que tudo se resuma numa questão de identificar erros e distorções, “como se a realidade de uma comunidade fosse simples, transparente e facilmente acessível, e ‘mentiras’ fossem facilmente desmascaradas”.<sup>136</sup> Observam, usando o conceito de discurso polifônico de Bakhtin, que as consciências humanas e as práticas artísticas não entram em contato direto com a realidade, mas são mediadas por discursos e linguagens tanto dos que produzem quanto dos que fruem a obra artística. Esta, por sua vez, é essencialmente social, não porque represente o real, mas porque se trata de

uma ‘enunciação’ situada historicamente – uma rede de signos endereçados por um sujeito ou sujeitos constituídos historicamente para outros sujeitos constituídos socialmente, todos imersos nas circunstâncias históricas e nas contingências sociais.<sup>137</sup>

Assim, se por um lado um determinado filme desperta no espectador uma relação mimética com a realidade, por outro realiza um ato de interlocução entre produtores e receptores contextualizados socialmente. Para os autores, mais importante que a veracidade das representações é a percepção dos discursos que estão em diálogo naquela produção artística. Os espectadores, quando vão assistir a um filme, chegam à sala de cinema equipados com uma percepção do real baseada nas suas experiências, permitindo-lhes aceitar, questionar ou mesmo subverter as representações de um filme. Esses espectadores podem assistir ao *O Ladrão de Bagdá* como uma versão fantasiosa ocidental de um conto de *As Mil e Uma Noites* (também fantástico), sem achar que ali está uma representação da Bagdá real.

<sup>136</sup> SHOAT, E.; STAM, R., *Estereótipo, Realismo e Luta por Representação*, p. 261.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 265.

Ao analisar as representações racistas no cinema hollywoodiano, Shohat e Stam verificam que qualquer comportamento negativo em relação aos negros é imediatamente generalizado e se torna uma alegoria homogeneizadora, ao passo que as representações dos brancos são vistas como “naturalmente” diversas, exemplos de uma multiplicidade que não pode sofrer generalizações. Portanto, a questão do uso de estereótipos (ou clichês) estaria menos relacionada à representação ou não do “real” e muito mais ao fato de que grupos marginalizados ou em situação de subordinação social não têm controle sobre suas representações.

Pode-se, então, pensar que o uso dos clichês (ou dos estereótipos) na ficção seriada televisiva funcionaria como meios para a construção de “molduras” de reconhecimento, formas de representação construídas pelos produtores, em diálogo com os receptores, para delimitar identidades individuais e coletivas. Recorre-se aqui ao conceito de *frame* (ou moldura), desenvolvido por Erving Goffman, para tentar aprofundar essa hipótese. Na trilha da fenomenologia social de Alfred Schutz<sup>138</sup>, com suas noções de *províncias de significado* e *múltiplas realidades*,<sup>139</sup> Goffman busca compreender os princípios que governam a experiência social do indivíduo e seu envolvimento subjetivo nessa experiência. Levanta o problema da dificuldade em delimitar a noção de realidade – em vez de perguntar ‘o que é a realidade’, ele indaga: ‘em que circunstâncias pensamos que as coisas são reais?’ –, mesmo considerando que as realidades são socialmente construídas. Observa também as dificuldades em estabelecer fronteiras entre essas “múltiplas realidades” e discute as “passagens” de uma a outra.<sup>140</sup>

Sua reflexão parte da constatação de que os indivíduos em interação correm permanente risco de desencontros e conflitos. Assim, as interações e expressões de vontades, desejos e objetivos estão sempre vulneráveis a interpretações divergentes entre os atores sociais. Para que a comunicação entre sujeitos ocorra,

---

<sup>138</sup> Para uma melhor compreensão do diálogo entre Goffman e Schutz (assim como com William James, William Thomas, Gustav Ichheiser e Georg Simmel) na definição do conceito de *frame*, ver VELHO, G., *Goffman, Mal-Entendidos e Riscos Interacionais*, p. 145-147.

<sup>139</sup> Cf. SCHUTZ, A., *Fenomenologia e Relações Sociais: Textos Escolhidos de Alfred Schutz*, passim.

<sup>140</sup> Cf. GOFFMAN, E., *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, passim.

é preciso que existam compreensões básicas que deem suporte à sociabilidade e ao compartilhamento de projetos coletivos. Goffman adota o conceito de *frame*, moldura, como forma de interpretar e compreender as situações compartilhadas pelos sujeitos na construção da realidade. Uma espécie de cosmologia do grupo social. É na busca de respostas, durante a interação social, para perguntas como “o que está acontecendo aqui?” que os indivíduos “emolduram” experiências.<sup>141</sup>

Goffman reserva atenção especial à *moldura do teatro*, construída a partir de uma *performance*: um arranjo que converte um ou mais indivíduos em *performers* e outros em espectadores. Cria-se uma linha divisória separando palco e plateia. O que acontece no palco pode ser visto por todos, porém a audiência não tem nem o direito nem a obrigação de participar diretamente da ação dramática que ocorre no palco, embora deva expressar sua apreciação ou não por meio de aplausos. A moldura do espetáculo teatral, assim como de uma palestra, de uma apresentação musical ou de um show de humor, exige a plateia. Sem público não há *performance*, diferente de rituais ou certas competições esportivas em que a presença de espectadores é dispensável. A moldura organiza tanto a cognição como o envolvimento dos participantes – *performers* e plateia.<sup>142</sup> A quebra dessa moldura pela interrupção do espetáculo ou quando o *performer* interrompe a *performance* para falar de si mesmo ou se fazer passar pelo diretor ou dramaturgo, por exemplo, produz o que Goffman chama de “experiência negativa”, isto é, a elaboração que se faz diante da ruptura, da desorganização, na busca da compreensão para a perda de referências produzida pelo ataque aos limites da moldura.

Ao trazer essa questão para a teleficação brasileira, pode-se pensar que seu estilo dramático, caracterizado pela “mestiçagem” entre o melodrama e o realismo/naturalismo, assentado em enredos, tipos e linguagens familiares ao

---

<sup>141</sup> Há molduras primárias, cotidianas, usadas em situações mais comuns, que são rapidamente aplicadas e naturalizadas; existem molduras secundárias, muito ligadas à ideia de jogo, em que há uma “re-transcrição” de uma situação já convencionalizada, uma transformação de molduras primárias em secundárias. No interior da *moldura do jogo* o envolvimento é fundamental. Por exemplo, para quem assiste a um jogo de xadrez, o que se passa é apenas um jogo. Porém, para os participantes, o que está acontecendo é outra realidade, que implica em envolvimento dentro de uma temporalidade própria e algum tipo de suspense em relação aos desdobramentos dos eventos do jogo. Ibid., p. 21-39.

<sup>142</sup> Ibid., p. 124-127.



público, configura uma espécie de *frame* que emoldura a sociabilidade do espectador e dá suporte à interação. Nesse sentido, o clichê é constitutivo dessa moldura ao fornecer referências comuns para todos os envolvidos na *performance* (autor, ator, diretor e público), possibilitar o reconhecimento da trama e dos personagens e, assim, facilitar a sociabilidade. A quebra do clichê pode até produzir a ruptura do *frame* e criar mal-entendidos, falsas percepções, e mesmo o rompimento da interação (isso significa, ao falarmos de televisão, em mudar o canal ou desligar o aparelho).

A estrutura básica da narrativa da ficção seriada que se inaugura em 1968 e que, com poucas variações, se estende até os dias de hoje, em quase nada difere da estrutura dos tradicionais folhetins melodramáticos: apresentação das tramas e personagens; desenvolvimento dos dilemas e conflitos entre protagonistas (sempre as mocinhas e os mocinhos) e antagonistas (sempre as vilãs e vilões); resolução de todos os problemas com a vitória dos protagonistas e punição dos antagonistas; e um epílogo, o *happy end*, quase sempre um casamento. Porém, na medida em que as telenovelas, minisséries e seriados ganham prestígio (e, portanto, mais investimentos), que a tecnologia se desenvolve e a sociedade incorpora novos grupos e tipos sociais para inspirar os autores, são criados enredos cada vez mais complexos, com mais personagens e muitas tramas paralelas entrecruzando a trama principal. Muitos dos ingredientes tradicionais do melodrama são subvertidos. Novelas como *Pecado Capital* alteraram radicalmente um dos pressupostos do melodrama: em vez do herói ter um final feliz, ele morre. A recente *A Favorita*, brincou com os estereótipos da vilã e da mocinha fazendo com que o público ficasse sem saber se Donatela era a mocinha e Flora a vilã, ou vice-versa.

A linearidade, que caracteriza a simplicidade da estrutura folhetinesca, em que passado, presente e futuro são claramente identificados, com a narrativa sempre buscando uma estrutura evolutiva, se mantém na maior parte das ficções da televisão. Porém, eventualmente, essa linearidade é rompida. Surgem novelas como *O Casarão*, de Lauro César Muniz, em que dois tempos diferentes, com intervalo de 40 anos, se mesclam ao longo de todos os capítulos dando a impressão de que tudo é presente. Ou em *O Rebu*, de Bráulio Pedroso, em que os 132 capítulos da história acontecem numa única noite com avanços, retrocessos,

novos avanços sem cortes temporais evidentes, como se “ontem” fosse “hoje”. O passado invade o presente sem o recurso do *flashback*, lembrando o estilo homérico, analisado por Auerbach<sup>143</sup>, em que a cicatriz de Ulisses e a caçada que a causou emergem do passado no decorrer da ação; trazem a juventude do herói para o primeiro plano da narração, para adiante voltar com a ação anterior sem criar uma perspectiva temporal e espacial. Só existe um plano na narrativa: o presente. Contudo, a subjetividade dos personagens, a apresentação da “multiplicidade de camadas dentro de cada homem”, a presença de sujeitos individualizados, com conflitos e paixões, mostram que esses folhetins eletrônicos estão distantes da univocidade do estilo homérico<sup>144</sup>. Mas, sem dúvida, enfrenta-se um fenômeno particular: as ficções seriadas na televisão, ajudadas pela imagem e sua edição fragmentada e, provavelmente, também pela serialização, produzem no espectador uma sensação de presente contínuo, em que passado, presente e futuro se misturam e mesmo se superpõem.

Alguns autores têm criticado a ficção seriada exatamente por essas características. Eco<sup>145</sup>, por exemplo, ao definir a obra aberta, refere-se a uma modalidade de discurso das obras de arte, “da arte de vanguarda em particular”. Para ele, a obra aberta

acima de tudo é ambígua: não tende a nos definir a realidade de um modo unívoco, definitivo, já confeccionado. Como diziam os formalistas da década de 20, o discurso artístico nos coloca numa condição de ‘estranhamento’, de ‘despauamento’; apresenta-nos as coisas de um modo novo, para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem, às quais haviam sido habituados.<sup>146</sup>

Segundo Eco, *Ulisses*, de James Joyce é um paradigma desse tipo de obra de arte que se contrapõe ao “discurso persuasivo” da cultura de massa, como o das histórias em quadrinhos, das fotonovelas ou de folhetins como *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, que oferecem “conclusões definitivas e efeitos

<sup>143</sup> Cf. AUERBACH, E., *A Cicatriz de Ulisses*, p. 5.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>145</sup> Cf. ECO, U., *Obra Abierta*, p. 279-280.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 279-280.

consoladores”.<sup>147</sup> Esse debate se coloca tanto na argumentação de autores e produtores diante das acusações de que o folhetim televisivo é um gênero “menor”, monolítico, com poucas possibilidades de criação, aberto às intervenções do público e que impõe valores superficiais, quanto nas análises de estudiosos da mídia que buscam pensar a ficção seriada como narrativa que produz uma leitura da realidade.

Robert Allen, por exemplo, analisando a *soap opera* americana, identifica-a como um texto que, se por um lado se afasta dos parâmetros da “obra aberta” conforme definidos por Eco, por outro apresenta uma multiplicidade de situações e personagens que fazem com que o gênero revele alguns de seus traços.<sup>148</sup> Ele observa que a narrativa em série não é meramente uma narrativa segmentada, mas uma “forma de contar” cuja segmentação produz uma interrupção no processo de leitura, audição e observação. Além disso, a interrupção é controlada pelo produtor ou distribuidor da narrativa, não pelo leitor ou observador. Em outras palavras, o produtor da narrativa determina não somente como e quando a narração da história para e começa, mas também quando o envolvimento do leitor com o texto para e recomeça. A organização da narrativa e da narração ao redor da suspensão forçada e regular, tanto do texto quanto da leitura, produz um envolvimento e prazer no leitor diferente das narrativas não seriais.

Com base nas considerações do teórico literário Wolfgang Iser, Allen<sup>149</sup> ressalta que o ato de ler qualquer narrativa envolve atravessar o terreno textual no tempo, conforme o leitor vai de uma palavra, frase, parágrafo, capítulo a outro. No caso das narrativas do cinema ou da televisão, de uma tomada, cena, sequência ou

---

<sup>147</sup> Para maior compreensão sobre a discussão acerca da expressão “obra aberta”, cunhada por Eco, ver ORTIZ, R.; RAMOS, J. M. O., *A Produção Industrial da Telenovela*.

<sup>148</sup> Cf. ALLEN, R., *To be Continued...: Soap Operas Around the World*, p.1-24. O autor faz uma defesa da narrativa em série ao afirmar que as críticas partem do pressuposto de que devem ser um reflexo direto da realidade social objetiva, levando pouco em consideração como funcionam enquanto textos que geram significados e prazeres aos espectadores. Aponta ainda os “benefícios” trazidos pela ficção em série: os folhetins do século XIX ajudaram a construir a demanda de consumo de jornais e revistas; o público leitor aumentou (e o conseqüente desenvolvimento das prensas de alta velocidade); as tiras em quadrinhos facilitaram o desenvolvimento da prensa colorida de alta velocidade; os filmes em série ajudaram a construir uma audiência regular para o cinema de 1910 em diante; e a narrativa seriada na televisão foi crucial para o desenvolvimento da transmissão de TV em vários países.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 17.

episódio a outro. Como leitores ou espectadores, adotamos um “ponto de vista ambulante” dentro do texto conforme nos movemos nele, olhando para trás, para o “terreno textual já coberto” (o que Iser chama de retenção) e antecipando, assim, o que repousa na “próxima esquina textual” (a protensão). Ambos os processos ocorrem nos intervalos, entre palavras, frases, capítulos (ou tomadas, cenas, sequências), aqueles necessários silêncios textuais onde nós, como leitores/espectadores, somos chamados a conectar palavras, sons e/ou imagens do texto para formar um mundo narrativo coerente. A série, portanto, é uma narrativa organizada ao redor de intervalos impostos ao texto, sendo que a natureza e a duração desses intervalos são tão importantes para o processo de “leitura” quanto o “material” textual que eles interrompem. Cada episódio termina com algum grau de indeterminação narrativa: uma pergunta que não será respondida até o próximo capítulo. Esses intervalos deixam tempo suficiente para os espectadores discutirem uns com os outros os significados possíveis tanto do que aconteceu quanto do que acontecerá em seguida.<sup>150</sup>

Buonanno<sup>151</sup>, em seu artigo sobre a estrutura temporal das narrativas seriadas na televisão italiana, levanta a hipótese de que a serialização narrativa produz uma regularidade temporal que a torna altamente previsível e, portanto, confiável e reguladora. Os intervalos dados pela narrativa em capítulos, em que o final de um capítulo dá o “gancho” para o seguinte, produzem uma dilatação temporal ao retardar a satisfação do desejo. Essa expulsão do fim para o futuro seria altamente reconfortante para o indivíduo moderno, que perdeu o suporte do sagrado para ampará-lo diante da finitude da vida. A narrativa seriada permitiria, então, suspender ou retardar o tempo e, assim, se distanciar do fim. Realizaria no homem o eterno desejo de domínio sobre o tempo.

---

<sup>150</sup> Quem já fez algum tipo de observação etnográfica em um salão de cabeleireiro ou mesmo frequentou um, sabe o que significam esses intervalos entre capítulos de uma novela ou série. Diariamente, as conversas são pautadas por opiniões ou especulações sobre as tramas e rumos dos personagens. Nessas ocasiões, as referências subjetivas e a imaginação de cada um são trazidas à tona.

<sup>151</sup> Cf. BUONANNO, M., *‘Estratégias de Vida’ e Exorcização do Fim nas Fórmulas Seriadas da Ficção Televisiva*, p. 312-321.

Uma comparação entre a narrativa da teledramaturgia com a dos contos de *As Mil e Uma Noites* pode ser muito elucidativa.<sup>152</sup> Se o sucesso do processo narrativo seriado está na domesticação do tempo, expressando anseios primordiais do homem como permanência, durabilidade, constância, infinitude e previsibilidade, o “gancho” adquire especial relevância. Elemento temporal da narrativa, que a interrompe no seu ponto culminante ou de maior interesse para projetá-lo ao futuro, o “gancho” ativa a curiosidade e o desejo do leitor/ouvinte/espectador, exigindo a continuidade da história, empurrando-a para frente, unindo partes e desaparecendo com a fragmentação:

isso faz com que a narrativa seja essencialmente sedutora e mobilizadora do imaginário do ouvinte. Interrompida a ação, o público projeta sua continuidade na fantasia, alimentando o seu desejo e, ao mesmo tempo, exercitando-o como coautor da obra.<sup>153</sup>

Conforme nos lembra Benjamim<sup>154</sup>, a relação entre narrador e ouvinte é marcada pelo interesse ingênuo do último em reter a coisa narrada garantindo a sua reprodução por meio da memória. Portanto, as narrativas seriadas exigem uma cumplicidade entre narrador e ouvinte/espectador para suspender a ação esperada

---

<sup>152</sup> Em *As Mil e Uma Noites*, o sultão Shariar, vítima e testemunha de infidelidades femininas, decide dormir a cada noite com uma donzela virgem do reino que é morta na manhã seguinte. Sheherazade, filha de um vizir, moça culta e de grande memória, convence o pai a deixá-la oferecer-se ao rei com o seguinte estratagemas: entreter Shariar com histórias noturnas que seriam interrompidas na parte mais interessante. O rei, com sua curiosidade incontrolável, a mantém viva até a noite seguinte, quando Sheherazade vem com outra história. E assim se passam mil e uma noites com a jovem contando suas histórias de aventura e emoção, em que uma leva à outra, interrompidas no ápice da trama. No final, ela se casa com o rei, que se cura da desconfiança em relação às mulheres. Ver COSTA, M. C. C., *A Milésima Segunda Noite: Da Narrativa Mítica à Telenovela – Análise Estética e Sociológica*.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>154</sup> “A memória é a capacidade épica por excelência. Só graças a uma memória abrangente pode a épica, por um lado, apropriar-se do curso das coisas e, por outro, fazer as pazes com o desaparecimento delas – com o poder da morte”. E continua adiante: “A *lembrança* instituiu a corrente da tradição que transmite o acontecido de geração a geração. Ela é a musa da épica em sentido lato. Abarca o conjunto das formas singulares do épico inspiradas por ela. Entre estas figuras, em primeiro lugar, a que o narrador encarna. Ela funda a rede que todas as histórias interligadas formam no final. Uma história emenda na outra, como os grandes narradores, sobretudo os orientais, tinham gosto em mostrar. Em cada um deles vive uma Sheherazade, a quem em qualquer ponto de suas histórias ocorre uma nova. Esta memória é épica – o elemento de musa que impele a narrativa.” Benjamin ressalta, porém, que há um outro princípio que se contrapõe a essa memória épica: “aquele que nos primórdios do romance, isto é, na epopeia, permanece oculto, vale dizer: ainda amarrado à musa da narrativa. De qualquer modo, ele pode ser ocasionalmente pressentido nas epopeias. É o que se dá sobretudo em partes solenes das epopeias homéricas, tais como as invocações às musas no seu início. O que se anuncia nestes trechos é a memória perenizante do romancista em oposição à memória de entretenimento do narrador”. BENJAMIN, W., *O Narrador: Observações sobre a Obra de Nikolai Leskow*, p. 211

e previsível no seu ápice. Ele interrompe a narrativa quando todos os elementos da ação estão dados e o desfecho pode ser previsto. O “gancho”, ao captar a atenção do ouvinte/espectador e adiar a satisfação de sua expectativa, move o fluxo narrativo para frente, costura os diversos fragmentos da história e lhe dá uma unidade. Assim, sobrepõe o tempo narrativo ao tempo social.<sup>155</sup> Poderia-se pensar que o “gancho”, assim como o clichê, ajuda na construção da moldura ficcional, atuando como elemento de reconhecimento das tramas e dos personagens, e facilitando a interação entre narrador e espectador e entre os próprios espectadores.

Até agora falou-se em ficção seriada televisiva sem fazer distinções quanto aos seus gêneros internos, ou subgêneros como alguns denominam: o teleteatro, a telenovela, o seriado, a minissérie. As distinções entre os diversos formatos e as arquiteturas narrativas pouco interferem nas questões que aqui estamos abordando. De qualquer maneira, vale a pena discutir alguns pontos.

Como já foi visto, a teledramaturgia incorporou elementos de diversos outros tipos de narrativa: a literatura de folhetim, a dramaturgia do teatro, a radionovela, o drama cinematográfico, a fotonovela. Construiu um gênero marcado pela mistura de estilos ficcionais aparentemente antagônicos: o melodrama, o realismo e a crônica. Consolidou uma narrativa própria ancorada na serialização e em uma linguagem que ativa a imaginação do espectador e estimula sua interação com personagens e situações. Porém, quando se faz referência à ficção seriada na televisão brasileira o que nos vem imediatamente à mente é a telenovela, por ter se tornado o formato “nobre” (vai ao ar no “horário mais nobre”, às 21 horas) tanto do ponto de vista dos produtores quanto dos espectadores e anunciantes. Mas há outros formatos que têm se firmado e recebido destaque na própria indústria e nas análises acadêmicas<sup>156</sup>.

O teleteatro, uma clara referência às suas origens e da qual já se falou extensamente, pode ser resumido como “teatro na TV”, assume as regras do jogo

<sup>155</sup> Cf. COSTA, M. C. C., *A Milésima Segunda Noite: Da Narrativa Mítica à Telenovela – Análise Estética e Sociológica*, p. 63. Certamente o sultão Shariar terá tido a impressão de estar ouvindo em vez de mil e uma, apenas uma única narrativa interminável, razão pela qual sequer se dá conta, absorto no tempo ficcional, da gravidez de Sheherazade.

<sup>156</sup> Cf. PALLOTINI, R., *Dramaturgia de Televisão*, p. 22 passim.

teatral dentro de um estúdio de televisão. Trata-se de um formato que desde a década de 1970 não tem sido mais produzido. A minissérie pode ser pensada como uma telenovela mais curta. É referida como uma obra fechada, ao contrário da telenovela que seria aberta. Não no sentido que Umberto Eco dá à obra aberta sobre o qual já foi falado, mas a partir do conceito de que a minissérie é uma história integralmente criada sem interferência do espectador. Isso porque, na década de 1970, quando ela foi criada, com cerca de 20 capítulos no máximo, era totalmente escrita antes de ser exibida. Hoje, as exigências da indústria fazem com que esse traço se mantenha em alguns casos e em outros, em minisséries mais longas, a história vá ao ar antes de ser totalmente escrita pelo autor. Ainda assim, as interferências tanto do espectador quanto dos produtores são bem menores se comparadas com a telenovela. A minissérie tem uma unidade claramente definida quando inicia e, em geral, é constituída por uma trama central, desenvolvida ao longo dos capítulos, e não a multiplicidade de tramas que caracteriza a telenovela. Normalmente ela permanece contida em um *plot*, um conflito central, e não na multiplicidade de linhas de ação de uma telenovela. Pode ser baseada em uma biografia ou em um fato histórico, e aí são ficções inspiradas em uma história real; uma adaptação literária, e nesse caso a ficção literária é o fundamento (mas não se trata de uma mera reprodução do texto literário em imagens); ou pode ser uma ficção “original”, estimulada pelas experiências e subjetividade do autor. Do ponto de vista de estrutura temporal, a minissérie se assemelha a uma telenovela pequena: a trama evolui como uma flecha disparada em busca do alvo. Quando há *flashbacks*, eles se encaixam na narrativa presente e ajudam a empurrar a trama para frente. Cada capítulo puxa o seguinte através do “gancho de Sheherazade”, costurando todos os fragmentos e construindo a totalidade da narrativa.

Com o seriado ocorre um fenômeno diferente. Pode ser estruturado em episódios independentes que têm uma unidade narrativa – um personagem ou um grupo de personagens, uma situação específica, um tema específico, um ambiente permanente – mas prescindir da sequência obrigatória e indispensável na minissérie e na novela. Cada episódio do seriado deve contar a sua história tendo em vista o conjunto da narrativa e seus personagens. Assim, os episódios usufruem de certa independência, embora precisem fazer sentido no arco narrativo. O seriado, nesses moldes, se move no tempo de forma espiralada, isto é,

cada história começa e se encerra no episódio e empurra o conjunto da narrativa lentamente para frente. Há seriados, porém, que obedecem a estrutura de capítulos – tal como acontece nas novelas e minisséries – e, nesses casos, desenvolvem-se no tempo também de forma linear, usando o gancho para prender a atenção do espectador para o capítulo seguinte<sup>157</sup>.

A telenovela, ou só novela, é uma “narrativa enovelada, trançada”.<sup>158</sup> Trata-se de uma história contada em capítulos, com diálogo e ação. Há uma rede de personagens que se movimentam por um conjunto de tramas entrelaçadas entre si. Há conflitos provisórios, que vão sendo solucionados ao longo da narrativa, e outros definitivos, que só se definem no final. Há diversos grupos de personagens e ambientes que se relacionam entre si. Há protagonistas, antagonistas, personagens secundários, figurantes, participações especiais. Em geral, uma novela começa a ser exibida quando tem poucos capítulos escritos (não mais de 20 num total de cerca de 200), o que significa que ela está mais sujeita ao julgamento do público e da crítica. Logo, a interferência do público é constitutiva do formato e, para alguns autores, é essencial. Para outros, é um sério limitador ao aspecto autoral do gênero. O “gancho” tem uma função fundamental na estrutura da telenovela: é ele que de fato mantém o desejo do espectador em continuar acompanhando uma longa história. A extensão da telenovela, exibida durante quase nove meses é muito criticada por dois motivos: a redundância e a elasticidade. A repetição é uma característica dos folhetins em série (desde quando publicados em jornais). É uma espécie de garantia ao público de que poderá continuar assistindo mesmo que perca um ou dois capítulos. Em algum momento as histórias perdidas reaparecerão. Além disso, como muitos estudiosos lembram, a telenovela é assistida em casa, onde o descompromisso é total, sem

<sup>157</sup> Os seriados americanos já se sofisticaram e se organizam em temporadas. A *Família Soprano*, por exemplo, cujas histórias se encerravam em cada episódio, teve sete temporadas. A trama principal é compreendida mesmo que o espectador assista aos episódios fora da sequência em que são apresentados. E, embora possa perder alguns detalhes, o entendimento da história não fica comprometido. Outros seriados americanos, como *Lost*, já também com sete temporadas, foram estruturados em capítulos, o que exige o acompanhamento linear da história.

<sup>158</sup> Renata Pallotini lembra que a palavra “novela” vem do italiano *novella* que, por sua vez, vem do latim *novellus*, *novella*, *novellum*, adjetivo, diminutivo, originário de *novus*. Do sentido de *novo*, a palavra derivou para o de *enredado* e, na Idade Média, acabou assumindo o sentido de *enredo*, *entrecho*. Daí surge a noção de *narrativa enovelada, trançada*. PALLOTINI, R., *Dramaturgia de Televisão*, p. 33.



exigir a atenção completa de quem vai ao teatro ou ao cinema. A elasticidade é outro aspecto da telenovela: em função das reações e aceitação do público, de imprevistos com atores ou mesmo porque um personagem não responde às expectativas iniciais, o autor pode fermentar certas tramas ou esvaziar outras. Por vezes isso chega ao exagero e a novela sofre a acusação de ter “embarrigado”. Sua relação com o tempo é linear e evolutiva, o passado iluminando o presente e este apontando na direção de um futuro a ser atingido. E, embora esteja suscetível a muitos *flashbacks* em que o passado penetra no presente para ajudar a explicar a história, o passado continua sendo passado e o presente se mantém presente. A narrativa caminha inexoravelmente para o fim, para uma conclusão, e, mesmo que ao longo do percurso possa haver desvios, eles devem estar amparados pelo enredo.<sup>159</sup> A ideia da flecha lançada em busca do alvo é muito clara na construção narrativa da telenovela, só que o alvo está bem distante, a uma distância de “duzentas noites”.

---

<sup>159</sup> Ricardo Benzaquen de Araújo, em seu texto sobre Capistrano de Abreu, faz interessantes considerações sobre a ligação entre tempo linear e enredo na narrativa construída a partir da concepção ‘moderna’ de história. Algumas delas são úteis para pensar nas narrativas que são tratadas aqui. Segundo o autor, essa relação entre tempo linear e enredo leva a consequências que afetam a própria natureza da narrativa. A primeira é “o caráter *fechado* do discurso narrativo, isto é, ao fato de que esse discurso, possuindo verdadeiro horror à incompletude, ao vazio, pretende reunir todos os fios soltos do texto para criar uma imagem absolutamente regulada e compreensível, uma imagem onde tudo, até o acaso (...) pode e deve fazer sentido”. A segunda consequência é que esse discurso “que se move para frente de maneira absolutamente consistente e ordenada culmina com uma ‘disciplinarização’ do real, direcionando todos os episódios, sequências e configurações da narrativa, no rumo do seu final”. Isso levaria ao predomínio absoluto da conclusão na narrativa, fazendo com que o final esteja ‘colado’ em todo o seu percurso: “o tempo que avança incessantemente como se fosse uma flecha” finalmente para na conclusão. Uma conclusão que mesmo que incorpore o imprevisível, acaba disciplinando-o e torna-o aceitável no conjunto da narrativa, aparecendo como uma ‘consequência natural’. ARAÚJO, R. B. de, *Ronda Noturna: Narrativa, Crítica e Verdade em Capistrano de Abreu*, passim.