



A TELENVELA COMO FORMA CULTURAL: GÊNEROS E ESTILOS LITERÁRIOS NA TELEFICIONALIDADE*

Plábio Marcos Martins Desidério**

Universidade Federal do Tocantins – UFT/Araguaína

plabio@uft.edu.br

RESUMO: A teledramaturgia ocupa um espaço importante na história da televisão brasileira. A produção de teleficção seja da telenovela, de seriados e de minisséries é resultado de transposições de linguagens como o teatro, o cinema e a literatura. A teledramaturgia e seu mais importante produto, a telenovela é construída, a partir de composição de alguns gêneros literários e suas formas, como o melodrama e também recebe influências de estilos como o realismo. O artigo procura compreender como a telenovela, como produto televisivo e também uma forma cultural possui diversas matrizes narrativas e uma possível estética baseada na verossimilhança. Para essa compreensão destacaremos e analisaremos algumas dessas matrizes e seus desdobramentos na construção da novela como teleficção.

PALAVRAS-CHAVE: Telenovela – Gêneros Literários – Ficção – Verossimilhança.

THE TELENVELA AS CULTURAL FORM: GENDER AND STYLES IN LITERARY TELEFICIONALIDADE

ABSTRACT: A television drama occupies an important place in the history of brazilian television. The production teleficção, is the telenovela, serials and mini-series is the result of transpositions of languages such as theater, cinema and literature. The television drama and its most important product , the soap opera is constructed from the composition of some literary genres and forms such as melodrama and also receives influences of styles such as realism . The article seeks to understand how the telenovela as television product and also as a cultural form has several arrays narratives and possible aesthetic based on the verisimilitude. To this understanding we will highlight and analyze some of these matrices and its developments in the construction of the novel as teleficction.

KEYWORDS : Telenovela – Literary Genres – Fiction – Verisimilitude.

* Este artigo é um desdobramento da tese: O discurso sobre a homossexualidade em *Insensato Coração*: ressonância nos comentários – fragmentos discursivos – de internautas em websites desenvolvida junto ao programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília.

** Doutor em Comunicação pela Universidade de Brasília (UNB). Professor Adjunto I da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Coordenador do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos de Cultura e território – PPGCULT da UFT.

A TELENOVELA COMO FORMA CULTURAL

A produção ficcional televisiva no Brasil coincide com a história da televisão brasileira. As emissoras de televisão desde suas origens tiveram uma preocupação em produzir ficção, utilizando-se de adaptações de obras literárias para exibir uma espécie de teleteatro, uma encenação teatral filmada. A construção da teledramaturgia, em especial, a telenovela, possuiu uma influência maior da radionovela e do folhetim. Esses dois subgêneros contribuíram para o desenvolvimento de uma possível estética da telenovela brasileira e também no ritmo industrial e mercadológico para a produção teleficcional.

Essa estética recebeu influências do gênero melodrama e o estilo literário do realismo. O melodrama sendo uma forma de gênero dramático, ou mesmo, para a literatura especializada, um tipo de gênero que reuniria elementos dos gêneros literários básicos como o drama, o épico e o lírico, se tornaria a principal matriz narrativa da teledramaturgia. O realismo também contribuiu para produção da telenovela, pois marca uma preocupação da dramaturgia televisiva com a questão da verossimilhança.

Para compreender esse processo este artigo se propõe a analisar os desdobramentos de gêneros e estilos que contribuíram para a consolidação da telenovela na dramaturgia televisiva. Essa preocupação deriva das considerações de Williams¹ que para analisar um produto cultural é necessário entender as origens e heranças que esse produto adquiriu, isto é, entendê-lo como forma cultural. No caso a televisão consegue reunir formas anteriores de cultura e estabelecer novas formas e representações.

Por isso nossa preocupação é, de forma ensaística, compreender como na história da telenovela não foi apenas uma combinação de gêneros e estilos, mas com a telenovela no Brasil não só reúne formas culturais antecedentes, mas também contribui para criar várias representações da realidade nacional. Se assim o for, então ela “propõe” e reúne formas culturais pré-existentes porque acompanha as mudanças sociais e, assim, consegue manter sua existência social.

Compreender a consolidação da telenovela no Brasil requer estudá-la como fenômeno social permeado por estruturas, relações e experiências de natureza variada.

¹ WILLIAMS, Raymond. **Television: technology and cultural form**. Nova York: ShockenBooks, 1975

Essa perspectiva de análise é importante porque a telenovela está presente na sociedade brasileira como produto cultural desde a década de 60. Sua presença é tal que a telenovela se tornou objeto de estudos acadêmicos de projeção nas últimas décadas – não só no Brasil, mas também noutros países; tais estudos² a enfocaram do ponto de vista da política, da saúde coletiva e dos problemas sociais, dentre outros. Também nas últimas décadas a telenovela se consolidou e se adaptou à realidade brasileira, de modo a se aproximar e se adequar às características da sociedade – mesmo que, para estudiosos como Motter,³ Pallottini,⁴ Leal,⁵ sua narrativa se aproxime mais das experiências do eixo Rio–São Paulo; e mais: ajudou a constituir um imaginário em que o Brasil busca se modernizar e integrar ao sistema capitalista, sobretudo nas relações de consumo.

Essa aproximação maior da realidade ocorre mediante a inserção de elementos não ficcionais na narrativa teleficcional e a abordagem de assuntos sociais, as telenovelas procuram debater pedagogicamente temas de interesse público como saúde, violência doméstica, dependência química, a vida de pessoas portadoras de necessidades especiais, etc. Dito isso, analisar o limite entre ficção e não ficção na telenovela atual – isto é, o real no ficcional – é uma discussão não só sobre o estilo do gênero telenovela, mas também sobre outros gêneros da teledramaturgia, da dramaturgia e da literatura.

ANTECEDENTES DA TELENOVELA: ROMANCE, FOLHETIM E MELODRAMA

Na tensão entre real e ficcional que marca a telenovela como produtos da teledramaturgia estão presentes influências de gêneros literários como o romance e o folhetim, de estruturas narrativas como o melodrama e de tendências artísticas como o realismo e o naturalismo. Fundada na ficção, a telenovela incorporou o não ficcional como elemento de sua estrutura narrativa; e tal incorporação se tornou uma característica central para análises da teledramaturgia, assim como de outras linguagens

² Existem inclusive estudos que inventariaram a quantidade de trabalhos acadêmicos sobre a telenovela no Brasil nos últimos anos. Cf.: SILVA, Lourdes Ana Pereira. Estudos de recepção de telenovela: um olhar sobre a produção acadêmica brasileira na primeira década do século XXI. In: **X Congresso Alaic – Comunicación en tiempos de crisis**. 2010, Bogotá: Congresso Alaic, 2010. v. 1. p. 1-15.

³ MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela**. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.

⁴ PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

⁵ LEAL, Ondina Fache. **A leitura social da novela das oito**. 3ed. Petrópolis: Vozes, 1990.

mais tradicionais que a telenovela, como a do teatro e da literatura, cuja construção narrativa apresenta essa problemática.

O teatro e seus gêneros – comédia e tragédia – foram objeto da filosofia de Aristóteles. Em **A Poética** (1999), ele afirma a comédia como arte que provoca o riso e que é realizada por homens menores; logo, ele a vê como gênero menor. Diferentemente, a tragédia é um gênero elevado, com ação dinâmica, graças aos ornamentos que a compõem – por exemplo, o coro e o canto – e que procura imitar ações ou acontecimentos da vida; na imitação, atuam os personagens. Aristóteles distingue, ainda, dois elementos importantes da constituição da arte dramática: a *mimesis*⁶ e a verossimilhança. A primeira significa a representação da ação no drama, pois, se a arte é imitação da vida, então a tragédia é constituída de *mimesis*, assim como da *katharsis*,⁷ para realizar a purificação dos sentimentos. O filósofo ressalta que, no drama, a verossimilhança é importante porque é necessário considerar a correspondência do drama com o real – mais exatamente, com a verdade; assim a verossimilhança se aproxima da realidade – *vero* significa verdade; *símil*, semelhante. Assim, verossimilhança e necessidade constituem a tragédia, isto é, a obra, haja vista que o autor deve procurar se aproximar da realidade representando-a, e não se tornando um historiador. No capítulo IX de **A Poética**, Aristóteles observa:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser histórias, se fossem em verso o que eram em prosa), – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu.⁸

⁶ Platão emprega o termo *mimesis* para se referir ao processo em que a arte copia a realidade, enquanto Aristóteles o emprega para designar a atividade não só de imitação, mas também de criação.

⁷ Para Aristóteles, *katharsis* é o momento em que a arte consegue desenvolver entre as pessoas um processo de “expição”, isto é, expurgo de sentimentos, ou até de purificação do “espírito”. Demócrito e Platão usaram o termo, mas é Aristóteles que o desenvolve conceitualmente.

⁸ ARISTÓTELES, **A poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

Embora o verossímil não seja preocupação central de Aristóteles, ele diz que se trata de um componente indispensável para que o poeta represente a realidade e a *mimesis* não seja só cópia do real, mas uma atividade artística criadora. Essa compreensão sugere que uma obra dramaturgical composta de elementos ficcionais não tem de ser, obrigatoriamente, cópia fiel da realidade. Assim como uma obra literária, uma peça teatral é uma produção criativa, ficcional que resulta de uma representação da realidade mediada pelo autor, que se torna, portanto, o produtor da obra.

No caso da literatura, a crítica considera que a mera imitação da realidade se torna um problema. Em parte porque, ao representar o real, a literatura o faz mediante signos interpretáveis e reinterpretáveis – como aponta Barthes,⁹ em parte, porque a produção literária (artística) – diria Bakhtin – é composta por um dialogismo, diga-se, pela intertextualidade, visto que a construção da obra literária se embasa em vários textos, históricos e culturais, que se sobrepõem.¹⁰ Assim, na análise da obra, o dialogismo desta – a presença de várias vozes no texto, que se entrecruzam e podem restringir sua compreensão – importa mais que a dualidade fonte–referência. Todavia, também problemática é a compreensão da obra com base só no texto, pois não convém abandonar a análise da concepção *mimética* da obra, que é um elemento relevante.

No século XIX, o realismo ganhou corpo como tendência de representação no campo das artes – na literatura, tornou-se estrutura narrativa que permeava vários gêneros e buscava elaborar uma verossimilhança com o real. Mais que uma transcrição literal da realidade, o realismo é uma construção de discursos sobre o real. No dizer de Compagnon, com base em Barthes,¹¹ trata-se de uma construção de significados que procura elaborar narrativas sobre a realidade baseada na linguagem formada por signos linguísticos. Assim, no realismo, a *mimesis* passa a ser entendida como apropriação de elementos ideológicos e a ser composta por um conjunto de códigos; mais que isso, não “reflete” a realidade “dura” e “crua”, pois a construção se dá através da linguagem.

⁹ COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

¹⁰ Ibid., p. 40.

¹¹ Ibid., p. 48.

Aristóteles afirma a *mimesis* como algo importante para construir a *poiésis*.¹² Se assim o for, então de que forma uma obra – literária ou dramatúrgica – consegue se estabelecer como ficção pela *mimesis* para ser considerada ou reconhecida como *poiésis*? Ora, a *mimesis* pode ser percebida como movimento de criação, haja vista que a narrativa é uma experiência que o indivíduo realiza no mundo, logo isso lhe permite construir códigos e ressignificar códigos presentes na realidade.¹³ Essa produção é inerente à construção da ficção, que se vale de “atos de linguagem” e que, embora tenha sua lógica própria, carece de referência na realidade. Contudo, essa lógica própria se relaciona com a lógica da realidade; e tal relação se estabelece via linguagem, que opera mimeticamente para que a obra alcance a *poiésis*. Portanto, um drama se constrói com atos fictícios concebidos e combinados pelo autor referendados pela realidade.

Com efeito, a ficção, ao construir seus textos operando com os mesmos referenciais da linguagem não ficcional, estimula os leitores a participar dessa ordem lúdica, e isso acontece até o momento em que esse pacto se rompe, isto é, quando esses leitores imersos rompem com o “jogo ficcional”. Eis por que cabe dizer que a teledramaturgia é um espaço ficcional em que o jogo está sendo operado a todo o momento.

A literatura desempenhou papel importante para estruturar a telenovela, influenciando vários dramaturgos que se ocuparam da escrita desse tipo de narrativa – destaquem-se, aqui, a estética e a forma de contar uma história. A construção da telenovela – sua caracterização e concretização – valeram-se de elementos formais, enredos e narrativas da literatura. Em sua evolução histórica, a telenovela incorporou estruturas formais de gêneros literários diversos; porém, como formato ficcional e televisivo, reuniu características que a distinguem de outros formatos e gêneros que lhe antecederam. Talvez uma retomada dos elementos históricos e estéticos influentes na telenovela permita tanto compreender como esta assumiu tais características e se consolidou na televisão brasileira quanto perceber como a ficção incorpora a não ficção.

Um gênero literário que contribuiu para o imaginário da telenovela ou mesmo para sua narrativa foi o romance – no qual a presença da *mimesis* se mostrou prolífica

¹² Aristóteles usa o termo *poiésis* para se referir à capacidade criadora da arte quando, pela *mimesis*, a arte consegue não só representar, mas também construir uma nova realidade.

¹³ COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 131.

em sua trajetória na história da literatura. Com vínculos com o melodrama – estrutura narrativa de influência considerável na teledramaturgia –, o romance se estruturou a partir do século XVII, quando os espaços privados começaram a se distinguir dos públicos; e se relacionou com a filosofia desse período, sobretudo o empirismo inglês de John Locke e David Hume e o racionalismo de René Descartes: correntes filosóficas que viam o indivíduo como centro do processo do conhecimento. Nesse sentido, o romance rompeu com a visão de mundo unificada da Idade Média e procurou individualizar as ações, as particularidades dos locais das narrativas e as ações.¹⁴

Ao construir uma narrativa sobre a realidade particularizando os indivíduos e suas ações, o romance se valeu de uma forma literária: o realismo formal – que muitos consideram como uma convenção literária cuja característica central é incorporar a realidade imediata nas estruturas da narrativa (do romance); logo, distancia-se dos contos clássicos. Mais que isso, o realismo formal contribuiu para que o romance se distanciasse das narrativas gregas e medievais ao propor uma nova forma de abordar a realidade com critérios mais particularizados e imediatos.

O processo histórico de introdução e aceitação do romance pelo público envolveu fatores diversos. Em primeiro lugar, a produção. Na Europa, a Inglaterra foi especialmente prolífica quanto à produção do romance graças a escritores como Daniel Defoe e Samuel Richardson. Em segundo lugar, disseminação e consumo. Por volta do século XVII e início do século XVIII, surgiu a burguesia e os espaços urbanos crescem, mas grande parte da população urbana e rural era analfabeta. Havia iletrados não só nas classes menos favorecidas economicamente, mas também entre os que ascendiam socialmente. À parte o analfabetismo, havia o preço do livro-romance, que afugentava os poucos leitores para outras formas de entretenimento. No século XVIII, a educação se expande na Inglaterra e Europa continental; com o aumento do número de leitores, aumenta a reprodução e impressão de livros e seus preços diminuem, contribuindo para disseminar o romance, que passou a ser estruturado segundo a lógica da produção e procura. Nessa lógica, a influência dos livreiros sobre os romancistas e o público leitor foi crucial;¹⁵ e mesmo que tenha sido criticada por autores como Richardson, ela contribuiu para que, no fim do século XVIII, a indústria do romance se consolidasse e

¹⁴ WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fiedding. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

¹⁵ Ibid., p. 49.

tivesse um público cativo, um público novo, representado por uma classe média, que passou a ter a prática de consumir romances.

Os traços caracterizadores dos romances de Richardson, Defoe e Fielding os afastam da narrativa clássica (grega, romana e medieval); e, mesmo que tais autores mantivessem alguns elementos dessa narrativa, como a prosa, basearam-se noutra visão de mundo: a que se construiu a partir do século XVII e se consolidou no século XVIII. Na narrativa do romance, tal visão de mundo supunha individualismo econômico, preocupação com as particularidades do domínio privado em que o público leitor se inseria e a presença de outros agentes nas histórias, a exemplo da leitora. Essas características fundaram a estrutura narrativa do realismo formal e a tendência naturalista; isto é, essas duas convenções literárias ajudaram a estruturar o romance e aproximá-lo da realidade com o máximo de verossimilhança.¹⁶ Com essas características, o romance abriu a possibilidade de narrar uma realidade em processo de mudança, em que uma teoria do conhecimento se estabelecia como critério de verdade: aquela fundada no empirismo e no racionalismo. A isso se somou o capitalismo mercantil, que se fortalecia e estabelecia novas relações sociais. Os romancistas do século XVIII procuraram retratar essas novas inquietações e elaborar suas narrativas sobre as experiências que os indivíduos nesse período estavam tendo e a relação com o público-leitor.

Algumas dessas características presentes nas obras produzidas pelos romancistas estão na estrutura narrativa do melodrama, que se consolidou no século XIX em vários países da Europa, no rastro da expansão dos leitores e da difusão do romance. Nesse século, o melodrama se aproxima do romance, mas desenvolve traços que lhes distinguem. Mesmo que o melodrama tenha influenciado – e influencie – a dramaturgia, sobretudo no formato da telenovela, a dramaturgia recebeu influências desses outros gêneros destacados acima.

Uma vez consolidado na Inglaterra e, depois, na França, o romance pôde ser visto como um gênero literário que penetrou em outros gêneros e movimentos literários como o romantismo; além disso, várias características suas foram apropriadas pelo folhetim. Uma característica importante foi a preocupação com o enfoque realista, que o romance procurou incorporar e que contribuiu para defini-lo como gênero literário e

¹⁶ WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Cia das Letras, 2007

afastá-lo das formas narrativas pré-modernas. O romantismo como movimento artístico e literário se originou na Inglaterra e na Alemanha, no século XVIII. Possuindo uma relação com o romance, que estava se consolidando na Inglaterra nesse mesmo período, os elementos romanescos centrais no romantismo podem ser apontados como comunhão com a natureza, com os sentimentos dos personagens e com o drama, detalhes dos costumes locais e a “vitória do bem sobre o mal”.¹⁷ Tais elementos marcam autores brasileiros como José de Alencar, Gonçalves Dias e Visconde de Taunay, que procuravam retratar dois espaços da sociedade brasileira – a Corte e o sertão no período imperial; e posteriormente a cidade e o campo no período republicano; isto é, duas tendências que compõem a ficção brasileira: o meio citadino e o meio rurícola, campesino – traduzível como regionalista pela crítica literária tupiniquim.

O romantismo contribuiu para a literatura feita aqui com a valorização de elementos da natureza, do folclore e dos traços americanos num sentido de afirmação da nacionalidade brasileira. Isso, porém, não anulou a influência do modelo europeu. O romantismo influenciou não só a ficção brasileira, mas também o teatro; do ponto de vista do enredo, houve várias adaptações de obras do romantismo para a dramaturgia e a teledramaturgia. A presença do romantismo na ficção nacional evidencia a ocupação de um espaço e sua convergência para o melodrama e estilos como o realismo, igualmente presentes na dramaturgia.

Como estrutura, o realismo marcou a consolidação da literatura moderna:

Sob vários aspectos, o romance romântico foi cheio de realismos, pois a ficção moderna se constitui justamente na medida em que visou, cada vez mais, ao comunicar ao leitor o sentimento da realidade, por meio da observação exata do mundo e dos seres. Assim foi no século XVIII, sobretudo com os ingleses; assim foi na primeira metade do século XIX, com autores que, embora classificados frequentemente dentro do romantismo e, de alguns deles de fato ligados visceralmente à estética romântica, são os verdadeiros fundadores do realismo na ficção contemporânea – como Stendhal e Balzac, na França; Gogol na Rússia; Dickens na Inglaterra.¹⁸

Como movimento literário no Brasil e como estrutura, o realismo se relaciona com o naturalismo, que permeou várias épocas e movimentos artísticos. O naturalismo é visto como um realismo que procura explicar os aspectos naturais e sociais com base na

¹⁷ CANDIDO, Antônio. **Presença da literatura brasileira**: história e antologia. 13 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. p. 15.

¹⁸ Ibid., p. 286.

ciência. Autores realistas de extração naturalista ressaltavam os problemas sociais que, sobretudo, provocaram desvios na formação de caráter, educacional e cultural do povo brasileiro.

Na dramaturgia, o realismo – suas características centrais – compõe o estilo denominado realista, que marcou e – pode-se afirmar – marca a telenovela brasileira. Na dramaturgia, foi importante no processo em que ela buscava se constituir segundo a lógica de produção e consumo, como na literatura, mesmo que houvesse restrições como falta de leitores cativos. Se estes eram abundantes na Europa do fim do século XIX em razão do avanço na diminuição do analfabetismo, no Brasil quase 80% da população era analfabeta, e os que sabiam ler não tinham condições financeiras de adquirir livros, cuja produção ainda era incipiente. O privilégio do letramento e do acesso a livros e manifestações artísticas como o teatro se restringia a uma parcela advinda da aristocracia e de uma burguesia nascente.¹⁹

Certamente, era essa parcela que lia jornais na segunda metade do século XIX e no início do século passado, quando o romance-folhetim – e outros gêneros literários como a crônica – entrou nas páginas da imprensa nacional. O folhetim surgiu na imprensa francesa, incorporando elementos do romance como as questões morais (vingança, inveja, paixão etc.), a preocupação com o indivíduo e sua vida social, além de inserir na trama temas prevalentes nos foros privado e público da Europa do século XIX. As relações entre romance e folhetim eram fortes – na verdade, este saía da pena de romancistas franceses como Eugène Sue, cujos *feuilleton Les Mystères de Paris* e *Mathilde* tentavam expor ideias que ele via como socialistas. Nas tramas propostas por esse autor, os personagens circulavam, na metade do século XIX, pelos subúrbios de Paris, onde segundo o autor havia muitos miseráveis. Diferentemente de outros autores “folhetinescos” como Alexandre Dumas, Sue escrevia seus romances-folhetim com elementos centrais do gênero: vingança, ódio, amor; em dado momento de histórias como os **Mistérios de Paris**, ele retrata os problemas dos subúrbios pela ótica do operário, esquecido pela burguesia, segundo Meyer.²⁰ A inserção de uma “preocupação

¹⁹ CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

²⁰ MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

social” nas tramas rocambolescas²¹ – no caso de Sue – mostra que os autores de folhetins – e até de outros gêneros como o melodrama – procuraram se aproximar da realidade para compor suas histórias. Isso, porém, não os impedia de ser vistos pejorativamente, pois contavam histórias lacrimosas, com presença intensa de paixões, ações inesperadas e envolvimento dos personagens nessas tramas.

Publicado no rodapé dos jornais (daí o nome folhetim, tradução para o francês *feuilleton*, ou seja, rodapé), incorporou elementos do realismo, mas se afastava do romance ao privilegiar na trama – a história – ações e peripécias dos personagens, e não só a caracterização deles e do ambiente. Na Europa, em especial na França, o folhetim circulava nos jornais e era consumido por leitores ávidos pela continuidade das histórias, pelo desenrolar das tramas e pela próxima ação dos personagens.

Embora não tenha no Brasil o mesmo alcance que teve na França – graças à restrição do público leitor e consumidor de jornal –, a partir de 1843, o folhetim ganhou espaço na capa de jornais paulistanos e fluminenses em traduções de romances-folhetim franceses, que tiveram aceitação considerável entre os leitores. Logo autores brasileiros como José de Alencar e Machado de Assis usaram esse espaço dos jornais para publicar histórias folhetinescas ou trechos de romances ainda não publicados em livro. Além destes, autores como Bernardo Guimarães, Eça de Queirós, Júlio Ribeiro e outros do século XIX tiveram obras parcial ou completamente publicadas como folhetim.

Caso se possa dizer que o folhetim no Brasil deu espaço para que os escritores se expressassem, é preciso considerar que havia entre eles consciência do que publicavam; isto é, havia histórias para um público comum e histórias para um público mais exigente, com educação mais elaborada.²² Ao recorrerem à forma folhetinesca, escritores como Machado de Assis – que desprezavam o estilo rocambole – produziram textos marcados por esse estilo, a exemplo de seu **Quincas Borba**, romance que se desenrolou à maneira do rocambole.

Além de ajudar a difundir o estilo romântico na literatura nacional, o folhetim marcou um período importante da literatura dramática brasileira graças a sua vinculação com o melodrama: gênero que permeou a radionovela e está presente na telenovela. A proximidade entre folhetim e melodrama ocorre através de características

²¹ Histórias cuja composição inclui várias tramas e personagens com características do folhetim e do melodrama.

²² MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

oriundas deste e presentes naquele. O melodrama é uma estrutura narrativa que influenciou não só literatos, mas também dramaturgos no século XIX e, tal qual o folhetim, encontrou público disposto a consumi-lo, especialmente no teatro. Afastando-se da tragédia, o melodrama simplificou a linguagem pela redução do exagero na cena, pois almejava conquistar um público pouco afeito às “sutilezas” da tragédia e à educação aristocrática da Corte; para isso, era preciso criar cenas mais próximas do cotidiano, mais naturais. Popular desde o fim do século XVIII, o melodrama tinha como característica básica o drama cantado, por se originar em peças encenadas com acompanhamento de ópera na Itália.²³ Ao longo do século XIX, consolidou-se na Europa e, com o drama de comédia e de tragédia, disputa espaço nos teatros, assim como o *vaudeville*²⁴. Popularizou-se, sobretudo, na França; e com essa feição influenciou brasileiros como Joaquim Manuel Macedo e José de Alencar.

Todavia, não convém analisar o melodrama só como movimento ou estrutura narrativa literária, pois atravessou ele fronteiras, a ponto de, no século XX, contribuir para que a radionovela fosse aceita com grandiosidade pelo público da América Latina, inclusive do Brasil. É provável que, aqui, a dramaturgia tenha tido influências, também, do romance, do folhetim e de estruturas narrativas como o realismo; mas é o melodrama que pode ser considerado como sua matriz narrativa a partir do século XIX, sobretudo em razão de algumas características-chave: tentativa de contar histórias que sejam universais e, ao mesmo tempo, cotidianas, locais: a “eterna” luta entre o bem e o mal, em que aquele sempre sai vitorioso, a virtude é “premiada”, e o “crime é punido.”²⁵

Uma análise dos elementos básicos da narrativa melodramática, em particular o clássico e o romântico, mostrará que a construção da história apresenta ao público, primeiramente, os personagens e as tramas, depois um tirano/vilão que tentará destruir virtudes, por fim, se dá o restabelecimento da ordem e o triunfo da virtude – o final feliz. No início do século XIX – ressalta Thomasseau (2005) –, o **Tratado do melodrama** funcionava como “manual” para compor e desenvolver uma história melodramática; nela se lia que:

²³ HUPPES, Ivete. **O melodrama**: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p.21.

²⁴ *Vaudeville* é conhecido como um conjunto de manifestações artísticas, incluindo música, teatro e poesia. Essas manifestações eram realizadas de diferentes formas, dependendo do país e das regiões, onde esse tipo de empreendimento estava se exibindo.

²⁵ THOMASSEAU, Jean Marie. **O melodrama**. Lisboa: Perspectiva, 2005. p. 6-7; 21. (Coleção Debates)

Para fazer um bom melodrama, é necessário primeiro escolher um título. Em seguida é preciso a este título um assunto qualquer, seja histórico, seja de ficção; depois, coloca-se como principais personagens um bobo, um tirano, uma mulher inocente e perseguida, um cavaleiro e, sempre que possa um animal aprisionado, seja cachorro, gato, corvo, passarinho ou cavalo. Haverá um balé e um quadro geral no primeiro ato, uma prisão, um romance e correntes no segundo; lutas canções, incêndio etc., no terceiro. O tirano será morto no fim da peça, quando a virtude triunfará e o cavaleiro desposará a jovem inocente feliz etc. Tudo se encerrará com uma exortação ao povo, para estimulá-lo a conservar a moralidade, a detestar o crime e os tiranos, sobretudo lhe será recomendado desposar as mulheres virtuosas.²⁶

O melodrama se tornou tanto um gênero influente na ficção em geral quanto um estilo, uma forma de abordar a realidade pela escrita ficcional. Supunha incorporar valores morais que ressoam como universais – justiça, amor filial e romântico, punição ao criminoso etc. – e antivirtudes – inveja, ódio, ciúme e outras, a ser combatidas em nome do restabelecimento da ordem e virtude.

O Conde de Monte de Cristo, de Alexandre Dumas, é um exemplo de obra melodramática do século XIX que conseguiu bastante expressão, a ponto de ser publicada à época em dois suportes: livro e jornal. Trata-se de uma obra que atravessa gerações – muitos escritores da ficção televisiva a retomam em narrativas teledramatúrgicas.²⁷ A obra contém muitos elementos que o melodrama procura apresentar como universais e cotidianos, além dos valores morais. A trama central é um triângulo amoroso ambientado no período napoleônico (1814), o que sugere a presença de dois tipos de melodrama: o romântico e o histórico. Um marinheiro é preso injustamente após ser traído por seu melhor amigo, apaixonado pela noiva dele. A traição envolve uma questão política e de Estado, pois o traído é acusado de ser informante de Napoleão Bonaparte, então preso na ilha de Elba a mando de ingleses e franceses. Uma vez encarcerado, o marinheiro – Edmond Dantes – jura vingança. Após 16 anos na prisão, é solto, encontra um tesouro que lhe deixa rico a ponto de comprar um título de conde; então articula a vingança contra cada um dos responsáveis pela sua

²⁶ THOMESSEAU, Jean Marie. **O melodrama**. Lisboa: Perspectiva, 2005. p. 27. (Coleção Debates).

²⁷ Autor de telenovelas desde 1977, Carlos Lombardi — que trabalha para a Rede Globo — afirmou que **O Conde de Monte de Cristo** é uma obra a que os autores recorrem para escrever ficções para a televisão e o grande público. A afirmação foi feita no V Seminário Internacional do Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva (OBITEL), promovido pelo programa Globo Universidade e pelo Centro de Estudos de Telenovela da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. A edição de 2010 foi realizada na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

prisão. A vingança culmina num duelo final com seu antigo amigo, responsável central pela prisão; após eliminá-lo, recupera seu grande amor e seu filho.

Com efeito, Dumas escreveu romances com tal preocupação histórica, a exemplo de **Os Três Mosqueteiros**, onde descreveu o período das regências dos reis Luís XIII e XIV na França dos séculos XVII e XVIII. Mas **O Conde de Monte Cristo** condensa características da narrativa melodramática – amor proibido, ou negado, inveja, vingança, peripécias, punição dos malfeitores e *happy end* – que integram grande parte das histórias da telenovela latino-americana e brasileira. Também contém outro elemento importante do melodrama: o cotidiano. Introduzido pelo romance, não é, porém, característica central da estrutura melodramática. Ainda assim, além de Alexandre Dumas, outros autores como René-Charles Guilbert de Pixérécourt e Louis Caignet se preocuparam com esse elemento como forma de incorporar a realidade para desenrolar a história romanesca e os elementos melodramáticos principais.

FICÇÕES DO UNIVERSO TÉCNICO: TÉCNICA E NARRATIVA

A difusão da radionovela exemplifica como o melodrama conseguiu ocupar espaço importante na ficção, sobretudo pela popularização do rádio no Brasil das primeiras décadas do século XX. Pode-se considerar que, pela radionovela, o folhetim continuou a ser produzido e aceito pelo público através de ondas radiofônicas, em que as histórias eram contadas por atores e atrizes de emissoras de rádio. A partir da década de 30, a radionovela se tornou opção para que emissoras e patrocinadores investissem na produção do gênero. Empresas de higiene pessoal e produtos domésticos como Colgate-Palmolive e Gessy-Lever (atual Unilever) perceberam que donas de casa eram o público central da radionovela.²⁸

A radionovela talvez tenha contribuído decisivamente para fazer do melodrama um gênero importante para a ficção no Brasil e influenciar o formato da telenovela. Ela foi importante porque fez da ficção uma fonte de entretenimento – ao menos para donas de casa, grupo considerável da população – o que preparou o terreno para a incorporação do melodrama à teledramaturgia. Como observa Ortiz:

As estórias eram produzidas em São Paulo e Rio de Janeiro e eram ainda gravadas e distribuídas em todo o país. Como os aparelhos de

²⁸ A produção das radionovelas realizadas por empresas de higiene pessoal e limpeza iniciou-se em Cuba e na cidade de Miami, nos Estados Unidos.

rádio tornaram-se cada vez mais acessíveis durante a década de 40, temos agora que o gênero torna-se efetivamente popular, o que não havia acontecido com seu antepassado, o folhetim. Por outro lado, à medida que a novela se implanta, é necessário criar equipes que se especializem na sua produção. Se no início elas são importadas, logo surgem textos escritos por autores nacionais. Acumula-se desta forma um *know-how* sobre a literatura melodramática, que será posteriormente transferida para a televisão.²⁹

Além da influência do melodrama, a migração da ficção radiofônica para a televisão resultou de outros fatores. Em primeiro lugar, do início da transmissão televisiva no Brasil na década de 50 e sua expansão. Ao longo das décadas de 50 e 60, empresários como Assis Chateaubriand (TV Tupi), família Machado de Carvalho (TV Rio) e família Simonsen (TV Excelsior) procuraram, mesmo com práticas de improviso,³⁰ construir uma programação destinada a um público que migrava cada vez mais para a cidade. Mas foi com a TV Globo, a partir da década de 60 e, sobretudo, nos anos 70 que a televisão assumiu uma lógica empresarial na estruturação organizacional e produção dos programas como a teledramaturgia.

À parte a radionovela, outro gênero influenciou a configuração da telenovela: a *soap-opera*, gênero ficcional criado nos Estados Unidos. O termo une as palavras *soap* (sabão) – alusiva ao patrocínio de empresas de higiene e limpeza como Procter-Gamble e Colgate-Palmolive – e *ópera* – referência ao ritmo musical incluído nas tramas. A *soap-opera* tinha vários núcleos de personagens e ações variadas sem fio condutor e sem fim predeterminado. Por isso, várias *soap-operas* duravam décadas: mudavam-se os personagens e alteravam-se as ações; apenas um grupo fixo e restrito de personagens se mantinha. Sua influência chegou primeiramente à radionovela de Cuba, país onde o gênero se expandia; depois se estendeu à telenovela. A *soap-opera* supõe a presença do melodrama e procurava conquistar donas de casa como público cativo; por isso, as empresas citadas antes patrocinavam sua produção, assim como a da radionovela.

Seja a mexicana, venezuelana ou brasileira, a telenovela latino-americana se distanciou do padrão da *soap-opera* no momento de sua consolidação, em especial da falta de linearidade da história, centrada em personagens que poderiam ser retirados

²⁹ ORTIZ, Renato; BORELLI, Silva Helena Simões; RAMOS, José Maria Ortiz. **Telenovela: história e produção**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 27-28.

³⁰ A TV Excelsior — é provável — foi a primeira emissora no Brasil a ditar um ritmo mais empresarial. Encerrou suas atividades em 1970, por força de um decreto do Poder Executivo, então sob o regime militar.

mesmo com a série em produção. Ainda hoje as *soap-operas* podem ser vistas como seriados cujos episódios independem entre si: cada um tem uma história a ser dramatizada. Embora façam sucesso nos Estados Unidos, no Brasil os seriados não conseguiram superar o alcance da telenovela. A influência da *soap-opera* – primeiramente na radionovela, depois na telenovela – restringe-se à lógica comercial – que esta última absorveu – e à serialização – divisão em vários episódios, isto é, capítulos. Das diferenças dramáticas entre seriado e telenovela, a principal é a predeterminação da história desta: enquanto a telenovela tem prazo para acabar – ainda que passe por adaptações e alterações –, o seriado pode durar mais de 40 anos, a exemplo de **Dallas**³¹.

Os elementos do melodrama que influenciaram o folhetim se assemelham muito aos que influenciaram a radionovela e também a *soap-opera*, por isso estas podem ser vistas como continuação daquele – guardadas as diferenças entre formas e meios. Ora, o folhetim compunha a cultura letrada, escrita, ou seja, era impresso em jornais, que não tiveram o mesmo alcance do rádio: meio de comunicação mais popular do Brasil até a segunda metade do século XX, quando foi superado pela televisão. Diferentemente, embora as falas fossem textos lidos pelos atores, a radionovela se aproximava mais da cultura oral, sobretudo porque grande parte da população brasileira era analfabeta nos tempos áureos do rádio.

No século XIX, o melodrama incorporou a educação moral; a narrativa melodramática previa “conselhos” e exortações de modelos e condutas de comportamento ideais, processo que ocorria desde o século XVI com o teatro popular. O melodrama, portanto, tem uma estrutura narrativa que comporta ações educativas, elaborando tramas e personagens para modificar comportamentos desviantes da “normalidade” social. À época da consolidação do melodrama no século XIX, a moral burguesa desfavorecia os vícios em favor das virtudes, por isso percebia o desvio como algo negativo e contrário a seus valores e costumes. Thomasseau (2005) ressalta que o melodrama clássico enfatizava a necessidade de manter ou restabelecer valores morais na sociedade. Como ele afirma:

³¹ *Dallas* foi uma série exibida nos E.U.A entre os anos de 1978 e 1991 e exportada para vários países, inclusive o Brasil. Ela teve quatorze temporadas e tinha com núcleo principal a disputa de duas famílias por poder, prestígio e dinheiro. Em 2012 a série teve uma continuação com personagens da série inicial e incorporando outros.

Num momento da história onde se observa, ao mesmo tempo, um enfraquecimento e um alargamento da cultura, os melodramaturgos ensejaram, deliberadamente, assegurar-se uma missão civilizatória. Pixerecôurt escreveu no prefácio de seu *Théâtre choisi*: “Foi com ideias religiosas e morais que lancei na carreira teatral”. Os ideais didáticos e sociais deste teatro que, sob vários aspectos, pode parecer como um resultado da filosofia roussoniana, ensinam que o sentimento purifica o homem e que a plateia se acha melhor à saída de um melodrama [...] A abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade são as qualidades mais praticadas no melodrama, juntamente com o otimismo uma confiança inabalável na Providência: a Providência que ajudará sempre aquele que souber ajudar-se a si mesmo [...].³²

O melodrama clássico procurou estabelecer no drama a importância de histórias/estórias que apresentassem valores morais para conservar ou resgatassem comportamentos desviados. O melodramaturgo C. G. Pixerecôurt, afirmava ainda que “repudiava” o melodrama romântico, pois “reabilitava os fora da lei”. Para o dramaturgo, esse tipo de melodrama produzia histórias “monstruosas que revoltava a moral e o pudor”. Mesmo com essa repulsa de dramaturgos como Pixerecôurt ao romantismo, o romance foi explorado pelas telenovelas, assim como o melodrama clássico; e foi essa influência do melodrama clássico que deu margem para que ações didáticas passassem a ser valorizadas pelas telenovelas brasileiras. Ao incorporar ações pedagógicas para combater comportamentos desviantes, a telenovela buscou promover a educação de seu público receptor, e tal inserção se conforma à matriz melodramática, que a possibilitava. Como afirmam os estudiosos citados aqui, as telenovelas de intervenção não romperam com estilos adotados; antes, foram identificados como telenovelas realistas (décadas de 70 e 80) e naturalistas (década de 90).

A telenovela conseguiu um espaço importante na teledramaturgia brasileira. Mesmo que esteticamente sua *diegese* dramática seja considerada como “inferior” a outras produções dramáticas como as minisséries e os seriados, a novela é um dos produtos culturais mais consumidos pela sociedade brasileira. Essa presença constante como produto cultural no espaço midiático, com suas contradições e relações de poder não inviabilizou uma incorporação de práticas de determinados grupos e experiências do Brasil. E essa incorporação do cotidiano, condicionado pelos escritores possui uma influência dos gêneros literários e suas formas.

³² THOMESSEAU, Jean Marie. **O melodrama**. Lisboa: Perspectiva, 2005. p. 47-48. (Coleção Debates)..

Se a periodização das telenovelas e os interesses de mercado apontam um processo de adaptação aos interesses da empresa produtora das telenovelas e do público consumidor, assim como diversos tipos de aproximação e incorporação da realidade, ela não anula a importância das matrizes para construir narrativas ficcionais. O gênero melodramático e a estrutura folhetinesca acompanharam – e acompanham – a telenovela, assim como o realismo e naturalismo, presentes na literatura e que também influenciaram a produção ficcional televisiva à medida que esta se constituía ao longo da consolidação da telenovela.

O realismo que a telenovela brasileira adotou como estilo desde a década de 70 ajudou a construir narrativas guiadas pelas transformações sociais no Brasil. Mas a adoção e desenvolvimento não foram um processo linear e evolutivo que escritores e produção das emissoras televisivas. Incorporar a realidade é uma atitude que escritores e emissoras tomam motivados por interesses, pelo momento histórico, por estratégias traçadas para alcançar certos fins e até pelo surgimento de certas situações na própria realidade. Parece não haver dúvida de que as mudanças na sociedade nas últimas décadas tenham afetado a forma como a telenovela passou a incorporar a realidade nacional; e talvez porque a audiência – o público – tenha dado preferência a representações que lhe permita se reconhecer mais na ficção: suas práticas culturais, suas virtudes e suas vicissitudes.

ARTIGO RECEBIDO EM 29/05/15. PARECER DADO EM 26/07/15