



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Higor Everson Araujo Pifano

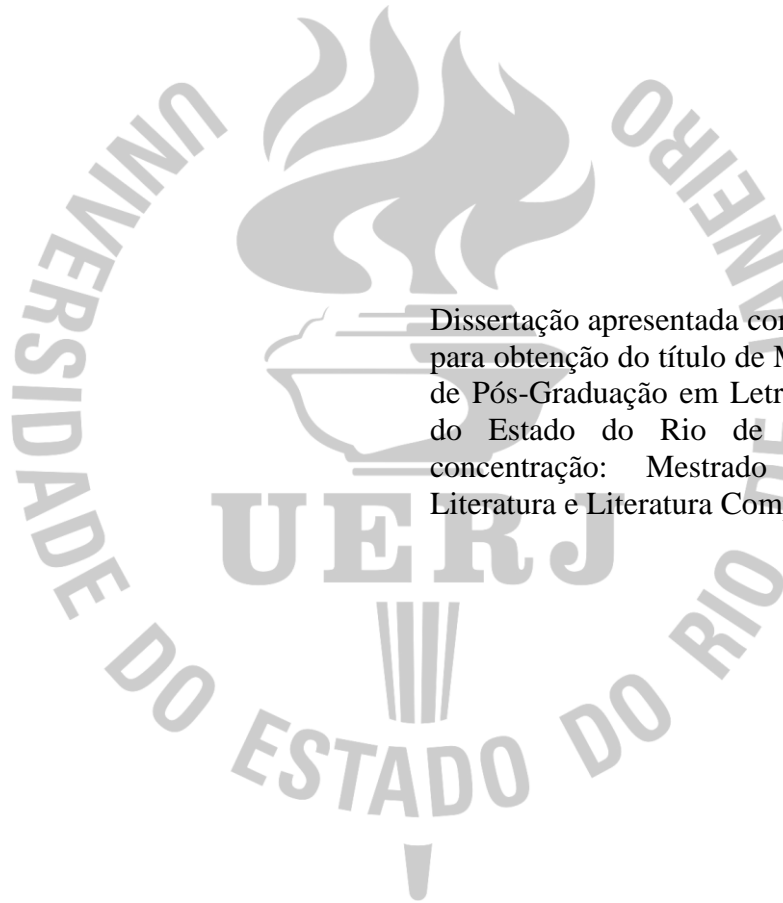
Telenovela, folhetim eletrônico: tópicos para estudo da teleficção

Rio de Janeiro

2015

Higor Everson Araujo Pifano

Telenovela, folhetim eletrônico: tópicos para estudo da teleficação



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Mendes

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

P627 Pifano, Higor Everson Araujo.
Telenovela, folhetim eletrônico: tópicos para estudo da teleficção /
Higor Everson Araujo Pifano. – 2015.
136 f.

Orientador: Leonardo Mendes.
Coorientadora: Maria Cristina Cardoso Ribas.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Folhetins brasileiros - História e crítica - Teses. 2. Telenovelas –
Brasil – História e crítica – Teses. 3. Televisão e literatura - Brasil –
Teses. 4. Braga, Gilberto, 1946-. Dancin'days – Teses. I. Mendes,
Leonardo Pinto, 1964-. II. Ribas, Maria Cristina Cardoso. III.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. IV. Título.

CDU 869.0(81)-312.5(091):654.19

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Higor Everson Araujo Pifano

Telenovela, folhetim eletrônico: tópicos para estudo da teleficção

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em: 30 de Março 2015.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Leonardo Mendes (Orientador)

Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (Coorientadora)

Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares

Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Carla de Figueiredo Portilho

Universidade Federal Fluminense – UFF

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

Este é o fruto de um trabalho árduo, determinante para minha formação intelectual e, por isso, dedico-lhe àqueles que são responsáveis pela minha existência: Deus, meu pai celestial; Clinger, meu super-herói que me acompanha dos céus, e a ela, minha mãe Lúcia, minha luz, como apregoa a etimologia de seu nome.

AGRADECIMENTOS

Tenho como base em minha vida a concepção de quem não tem gratidão, não tem caráter, como certa vez ouvi um profissional de tevê dizer. Por isso, não poderia deixar esse espaço em branco sem agradecer a todos aqueles que estiveram comigo nessa caminhada.

Ouvi que o mestrado seria a conquista de algo novo e que, se por acaso, esse não fosse o momento de concretizar esse sonho, eu continuaria seguindo em busca dele, pois não estaria perdendo algo que eu ainda não havia conquistado, mas que era capaz de fazê-lo. Essas palavras me foram ditas pela querida amiga, mentora e coordenadora profissional, Josiane Toledo, uma pessoa que sempre acreditou em mim, às vezes até mais do que eu mesmo.

Nessa jornada que se consolida com essa dissertação, só foi possível caminhar porque encontrei o apoio dos professores e colegas da UERJ, um universo novo para mim fora das fronteiras geográficas de Juiz de Fora. No entanto, rendo aqui especial gratidão pelos professores Leonardo Mendes e Maria Cristina Ribas, que compartilharam comigo suas experiências e conhecimentos em prol de um trabalho que seja relevante para o meio acadêmico.

Não posso me esquecer também de agradecer o carinho e preocupação de meus familiares com minhas idas e vindas para o Rio de Janeiro e da força que recebi das amigas Leila Martins, Riza Lemos, Katia Aquino, Ana Carolina Guedes, Maria Diomara da Silva Daniella Raymundo e Rachel Finamore, assim como os queridos companheiros do CAEd que cobriram minhas ausências por conta das aulas e demais atividades acadêmicas.

Com esse gancho, agradeço especialmente ao Centro de Políticas Públicas e Avaliação da Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora – CAEd/UFJF, instituição da qual faço parte do corpo técnico-pedagógico há mais de sete anos e ao qual sou muito grato pelo apoio estudantil em todos os momentos que necessitei ao longo desses dois anos.

Antes que eu me esqueça, esse trabalho também é fruto da herança afetiva que recebi de minhas saudosas avós Anita e Geralda, duas telespectadoras passionais de telenovelas.

Obrigado a todos!

Novela, o próprio nome já define:
um novelo que vai se desenrolando aos poucos.

Janete Clair

RESUMO

PIFANO, Higor Everson Araujo. *Telenovela, folhetim eletrônico: tópicos para estudo da teleficção*. 2015. 136 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

O romance-folhetim, gênero que invadiu os rodapés dos jornais no século XIX e constituiu as bases de grandes clássicos da literatura, traz consigo marcas do melodrama, levando-o a ultrapassar os limites temporais do seu surgimento e se integrar aos recursos midiáticos e à performance teatral para dar origem a tramas que hoje se desenrolam diariamente na tela da televisão de milhares de telespectadores durante meses, em especial na América Latina. O romance-folhetim se perpetua através das telenovelas, principal representante da teleficção, que possui uma linguagem narrativa particular, mantendo as matrizes folhetinescas, e impondo-se como uma nova modalidade textual dentro do universo do entretenimento e da literatura industrial. Exemplo disso é a narrativa de *Dancin' days* (1978), elencada como *corpus* para o estudo apresentado por essa dissertação, a fim de demonstrar a linha tênue que une a telenovela ao romance-folhetim, constituindo este uma matriz para as narrativas audiovisuais.

Palavras-chave: Romance-folhetim. Teleficção. Telenovela. Folhetim eletrônico.

Dancin' days.

RÉSUMÉ

PIFANO, Higor Everson Araujo. *Soap opera, de série électronique: sujets d'étude teleficção*. 2015. 136 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Le roman-feuilleton, genre qui a envahi les pieds de page des journaux au XIXe siècle et a constitué les fondements des grands classiques de la littérature, apporte des marques du mélodrame, l'amenant à dépasser les limites du temps de son émergence et à intégrer les ressources des médias et la représentation théâtrale pour originer des intrigues qui aujourd'hui ont lieu quotidiennement sur l'écran de télévision de milliers de téléspectateurs pendant des mois, surtout en Amérique latine. Le roman-feuilleton se perpétue à travers les feuilletons mélo, principaux représentants de la fiction télé, dotés d'un langage narratif particulier, gardant des matrices typiques du feuilleton, et s'imposant comme une nouvelle forme textuelle dans l'univers du divertissement et de la littérature industrielle. Un exemple en est le récit des *Dancin' days* (1978), sélectionnée comme *corpus* pour l'étude présentée par cette thèse, afin de montrer la fine ligne joignant le feuilleton mélo au roman-feuilleton, ce qui est une matrice pour les récits audiovisuels.

Mots-clés: Roman-feuilleton. Fiction télé. Feuilleton mélo. Série électronique. *Dancin' days*.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	O ROMANCE-FOLHETIM COMO MATRIZ DA LITERATURA DE ENTRETENIMENTO	14
1.1	Um gênero francês em terras tropicais	14
1.2	As características do gênero romance-folhetim	21
1.3	O leitor e a leitura do romance-folhetim	26
2	A herança folhetinesca	30
2.1	Romance policial ou narrativa detetivesca	30
2.2	Radionovela	34
2.3	Soap opera	39
2.4	Telenovela	48
2.4.1	<u>Teleficção brasileira</u>	50
3	A TELENOVELA BRASILEIRA	57
3.1	A telenovela e sua forma de contar histórias	66
3.1.1	<u>Telenovela e literatura</u>	66
3.1.2	<u>Uma narrativa especial</u>	68
3.2	A estrutura da telenovela	69
3.2.1	<u>A macroestrutura da telenovela</u>	72
3.2.2	<u>A microestrutura da telenovela</u>	78
3.2.3	<u>A escrita do capítulo</u>	82
4	DANCIN' DAYS: UM FOLHETIM ELETRÔNICO AO ESTILO BRASILEIRO	85
4.1	O criador Gilberto Braga	85

4.2	O curioso universo de <i>Dancin' days</i>	92
4.2.1	<u>Ficha técnica</u>	92
4.2.2	<u>O enredo</u>	93
4.2.3	<u>Bastidores</u>	104
4.3	As marcas do folhetim na narrativa de <i>Dancin' days</i>	111
4.3.1	<u>O texto imagético-verbal</u>	111
4.3.2	<u>Os elementos folhetinescos: o retorno ao clássico popular do século XIX</u>	112
4.4	O conjunto de <i>Dancin' days</i>	123
	CONCLUSÃO	127
	REFERÊNCIAS	133

INTRODUÇÃO

As pessoas sempre contaram contos. Muito antes que a humanidade aprendesse a escrever e a alfabetização se ampliasse, todo mundo contava contos a todo mundo e todos escutavam os contos que lhes contavam.

Günter Grass

Somos todos contadores de histórias. Temos uma necessidade cotidiana de ficção; de ver, de ouvir, de narrar. Possuímos uma urgência de inventar, de fantasiar. Contamos histórias que aconteceram conosco, histórias que aconteceram com outras pessoas, histórias meio reais meio imaginadas, histórias completamente inventadas, histórias que ficam muito melhores contadas do que acontecidas. Partindo do ditado que diz que quem conta um conto aumenta um ponto, é nesse ponto que se dá a nossa contribuição ficcional, o arranjo da nossa imaginação, para melhorar e deixar a nossa marca na história que ouvimos e agora estamos contando.

A narração é própria do ser humano. Todos os povos da Terra têm suas narrativas, seus relatos, suas lendas, suas anedotas, suas poesias. Primeiro, as narrativas eram orais: quem se afastava do grupo contava suas aventuras quando voltava, mitos e fábulas davam conta do sentido da existência humana. As poesias eram recitadas: cantos louvavam os deuses e celebravam a coragem dos heróis e dos povos, poemas falavam de amor e tristeza. Um dia o homem criou a escrita e percebeu que isso era bom. As histórias, as lendas, as fábulas, que voavam pelo ar, pousaram sobre a pedra e se eternizaram.

E o leitor, ávido pelas palavras, começou a pedir mais. Queria a palavra no teatro, na prosa, na poesia. E quem escrevia queria escrever mais, contar mais histórias, colocar mais uma linha nesse grande sonho acordado das civilizações. Então veio a imprensa e multiplicou os livros aos milhares, aos milhões.

E, finalmente, aqui estamos nós, em pleno século XXI, prosseguindo com a nossa insaciável busca pelo curioso prazer de ler, ouvir e contar histórias, que nunca terá fim, pois a literatura imortalizou nossas histórias e a cada dia se renova com a absorção dos recursos tecnológicos.

Nesse ínterim entre o homem e a literatura, surge outro dado, que é mídia. A mídia afeta a literatura, pois modifica o personagem principal do fazer literário, que é justamente o homem.

Quer seja na composição artística, no conjunto das obras existentes, naquele que consome e produz literatura, no estudo acerca das letras nas e das civilizações, quer seja analisando a elaboração estética das letras, ou vivenciando o irreal e fictício, ou valendo-se dos escritos de outrem, quer seja na dimensão comercial, é evidente a influência da mídia no tocante à literatura.

As transformações que as novas mídias promoveram na sociedade, ao longo dos anos, também alteraram significativamente a literatura. Sob essa perspectiva de afetação, as mídias e a literatura envolveram-se em um processo que criou para ambas uma nova dimensão de funções e conteúdos na sociedade. Também surgiu e surge um novo fazer literário influenciado pelas novas tecnologias que também passam a dar suporte à literatura.

É fato que a arte literária sofreu uma sensível modificação no que diz respeito à sua manifestação social, deixando de ser tão atraente como fora outrora. E também se constata que as novas tecnologias midiáticas alteraram a percepção do homem, fazendo-o transformar-se, pois, uma vez que os órgãos perceptivos se alteram, os objetos de percepção parecem alterar-se. Se os órgãos perceptivos se fecham, seus objetos de percepção também parecem fechar-se. Ao inovar com a criação de novas tecnologias, o homem modificou-se e, como a Literatura é uma expressão do homem, por conseguinte, ela também foi alterada. A associação entre homem e tecnologia é marcada pela afetação recíproca, porque o homem modifica as tecnologias e as tecnologias modificam o homem.

Do contato da literatura com as novas tecnologias midiáticas, manifesta-se algo novo, ainda desconhecido e, por isso, temido por muitos, mas, sem dúvida, criação do homem por ser associação daquilo que ele conhece e dissociação do que é característico de cada um dos criadores.

O relacionamento entre a literatura e a mídia tem suas potencialidades voltadas tanto para a compreensão integrada, quanto para a apocalíptica. De um lado, acredita-se nas utilidades que as mudanças e as transformações de ambas produzirão, positivamente, sobre si mesmas. De outro, abomina-se a simples existência desse contato, julgando-o como abjeta.

A relação da mídia com as presentes manifestações sociais pode ser entendida sob a perspectiva do mito de Midas. Todas as coisas que eram tocadas por Midas tornavam-se ouro, independente do que elas fossem inicialmente. A mídia na atualidade exerce o papel de Midas, pois seu toque valoriza e dá expressividade. O ditado popular deve alertar a sociedade

para o fato de que nem tudo que reluz é ouro, pois, corre-se o risco de, em alguns casos, ser iludido por aquilo que as tecnologias midiáticas tocam e adornam.

Deve-se, então, pensar nessa relação entre as diversas linguagens como algo com conflitos e potencialidades. Estruturas narrativas únicas e plurissignificativas, assim como no universo das palavras.

Partindo dessa concepção prévia, o presente trabalho busca contribuir para o melhor entendimento da narrativa da telenovela independente ou não da literatura verbal, analisando a estrutura narrativa do texto televisivo.

Tratando-se de um fenômeno cultural popular, a narrativa da telenovela é observada, na maioria das vezes, de forma preconceituosa, sobre a qual essa pesquisa propõe um questionamento, pois a telenovela apresenta uma estrutura particular ainda quase inexplorada, já que a crítica tenta desqualificá-la ou limitá-la ao campo da comunicação social.

Então, faz-se necessário aprofundar-se em um tema que sempre se apresentou como uma constante na vida dos brasileiros, uma vez que a literatura é uma manifestação artístico-cultural abrangente que contribui para a formação de outras manifestações, principalmente quando se une a outras expressões artísticas, como o teatro e o cinema. E, dessa junção entre a literatura, o dramático e o cinema nasce a ficção televisiva, galgada na matriz folhetinesca do século XIX.

Para verificar se a narrativa da telenovela se configura como uma expressão literária, como se constitui enquanto texto ficcional e como o gênero pode ser classificado, esse trabalho divide-se em quatro capítulos. No primeiro, faz-se um panorama do gênero romance-folhetim, partindo do pressuposto de que ele é uma das principais matrizes da literatura de entretenimento, buscando destacar e analisar suas características, origens e influências de/para outros gêneros.

O segundo capítulo detém-se a avaliar quatro gêneros cuja matriz folhetinesca teria influenciado de forma direta: o romance policial, a radionovela, a *soap opera* e a telenovela. Nesse capítulo, dá-se início ao estudo da telenovela, a ser ampliado nos dois capítulos subsequentes.

No terceiro capítulo, a narrativa da telenovela torna-se o alvo da pesquisa, para que suas características estruturais sejam observadas à luz dos pressupostos literários e dramáticos de estudos desenvolvidos por pesquisadores como Pallottini (2011), Comparato (1983) e Campedelli (1987).

Encerrando as análises desenvolvidas ao longo dessa dissertação, apresentamos o quarto capítulo no qual a narrativa da telenovela *Dancin' days* (TV Globo, 1978), de Gilberto

Braga, assume a função de *corpus* desse trabalho, servindo como parâmetro para a observação dos elementos do romance-folhetim que se mantêm na teleficção, constituindo a matriz desse gênero midiaticado.

1 O ROMANCE-FOLHETIM COMO MATRIZ DA LITERATURA DE ENTRETENIMENTO

1.1 Um gênero francês em terras tropicais

Com o restabelecimento da censura aos livros e à imprensa após o período da Revolução Francesa, por determinação de Napoleão I, a imprensa francesa do século XIX buscava amenizar o denso teor dos reclames oficiais que ocupavam as páginas de seus periódicos, com a destinação de um espaço, geralmente na primeira página dos jornais, para textos com temática mais amena, cujo principal objetivo era entreter o leitor, proporcionando-lhe prazer e bem-estar. Para isso, eram publicados textos com críticas de arte, receitas culinárias e de beleza, boletins de moda, piadas, crônicas e resenhas de teatro, artigos com comentários sobre acontecimentos mundanos cotidianos e literatura. A esse espaço foi dado o nome de *feuilleton*.

Com um perfil eclético, esse formato se manteve até o período da Revolução Burguesa, quando Émile Girardin, proprietário do jornal francês *La presse*, atento à popularidade que o folhetim vinha alcançado junto ao público leitor dos jornais, une-se em 1830 a Dutacq, um colega jornalista que atuava no *Le siècle*, para juntos lançarem um modelo de ficção em partes, logo imitado pelo sócio de Girardin que, em 5 de agosto de 1836, “lançou no folhetim do seu jornal, em fatias seriadas, o primeiro clássico da picaresca espanhola *Lazarillo de Tormes*, de autor anônimo”, como lembra Nadaf (2009, p. 120), que ainda destaca:

O resultado foi um grande sucesso. A fórmula continua amanhã ou continua num próximo número que a ficção em série proporcionava ao folhetim alimentava paulatinamente o apetite e a curiosidade do leitor diário do jornal e, obviamente, como resposta, fazia aumentar a procura por ele, proporcionando-lhe maior tiragem e, conseqüentemente, barateando os seus custos. O jornal democratizava-se junto à burguesia e saía do círculo restrito dos assinantes ricos (NADAF, 2009, p. 120).

Além do *feuilleton variétés*, como até então se apresentava o rodapé, inaugurou-se o espaço para o *feuilleton-roman*, cuja fórmula de sucesso estendeu-se até o início do século XX, consagrando obras e escritores que foram copiados, plagiados ou traduzidos, rompendo com os limites geográficos da velha Paris. Damos destaque para autores como Eugène Sue

(1804–1857), Alexandre Dumas, (1802–1870), Ponson du Terrail (1829–1871), Paul Féval (1817–1887), Xavier de Montépin (1823–1902) e Émile Richebourg (1833–1898), considerados como os de maior projeção, uma vez que essa lista é extensa.

Da inspiração desses escritores nasceram obras célebres como *Les mystères de Paris* e *Le juif errant*, de Sue, *Comte de Monte Cristo* e *Les trois mousquetaires*, de Dumas, *Les drames de Paris*, de Ponson du Terrail, *Les mystères de Londres*, de Féval, *La porteuse de pain*, de Montépin, e *La fauvette du moulin*, de Richebourg.

O primeiro a escrever uma ficção literária destinada ao rodapé foi Balzac, *La vieille fille* (1836), a partir de uma encomenda de Girardin. Em 1837, o *Journal des Débats* publica *Mémoires du diable*, de Frédéric Soulié; e, entre maio e junho de 1838, o já conhecido dramaturgo e romancista Alexandre Dumas publicou o romance *Le capitaine Paul*, no periódico *Le siècle*. Por sua construção textual fragmentada bem elaborada, que veio a se tornar a característica principal desses textos, a obra de Dumas

proporcionou aumento de 5.000 novas assinaturas no curto espaço de três semanas; ao autor, um rendoso contrato como colaborador exclusivo naquele veículo de imprensa; e à literatura, o marco inicial de uma nova ficção batizada com o nome de romance-folhetim (NADAF, 2009, p. 121).

O romance-folhetim fez surgir então uma estrutura discursiva ficcional individualizada, subordinada ao ambiente jornalístico, uma vez que nasceu do e para o jornal, apresentando-se como mercadoria, segundo Benjamin (1993, p. 45-46), referindo-se ao entrelaçamento da cultura com a arte a partir de uma mentalidade voltada para o panorama industrial de produção subordinado às exigências do público consumidor da ascendente classe burguesa.

Quanto à técnica narrativa, a interrupção do capítulo (corte) e a sucessividade da trama constituíram os elementos estruturais indispensáveis para o sucesso de um romance-folhetim que, em comunhão com o jogo verbal da sedução,

remetem-nos à velha fórmula discursiva da esperta Xerazade, aquela das *Mil e uma noites*, que enganava e encantava o poderoso sultão Xeriar com suas infundáveis estórias, interrompidas no momento mais empolgante do desfecho, em troca de sua sobrevida, ou melhor, de mais uma noite de vida. Aqui, numa versão atualizada, Xerazade se transformou no jornal e no autor que, através do romance-folhetim, passaram a construir teias infinitas para as suas sobrevivências: o primeiro, para a garantia do sucesso de assinatura dos seus exemplares, buscando um aumento cada vez maior, e o segundo, para a manutenção do seu próprio sustento (NADAF, 2009, p. 121).

Como os escritores ganhavam por linha escrita, os romances-folhetins muitas vezes apresentavam histórias longas, cujo término era adiado ao extremo, com o propósito de se obter um retorno numérico maior tanto para o autor quanto para o jornal, que fidelizava o público ao enredo. Um exemplo de que essas histórias pareciam intermináveis é o fato de que suas versões impressas em formato de livro muitas vezes possuem diversos volumes, como é o caso de *As mulheres de bronze*, de Xavier de Montepín, que foi editada em dois volumes com cerca de 500 páginas cada um.

Essa dilatação das obras deve-se, em grande parte, aos temas comuns às narrativas folhetinescas: amores impossíveis, paternidades trocadas ou filhos bastardos, usurpação de heranças etc., sempre permeados por traições, raptos, prisões de inocentes e grandes duelos. Eram narrativas com muitas idas e vindas e inúmeras tensões, fórmula já aplicada anteriormente pelo melodrama teatral com êxito significativo. Tudo isso, aplicado às situações cotidianas da vida doméstica burguesa, aproximava o leitor do texto por abordarem as histórias da realidade deles.

Os autores que primeiro obtiveram sucesso expressivo de público com esse gênero de romance seriado foram Eugène Sue, com a publicação de *Les mystères de Paris* (1842–43) e *Le juif errant* (1844–45), e Alexandre Dumas, com *Les trois mousquetaires* (1844) e *Comte de Monte Cristo* (1845). A essas obras é conferida a definição do gênero romance-folhetim, “bem como as duas tipologias específicas do gênero, e que compreenderam a vertente realista, com base nos dramas do cotidiano, e a vertente histórica, evocando o passado e os tempos cavaleirescos” (NADAF, 2009, p. 122).

Na segunda metade do século XIX, os folhetins desembarcaram em terras tupiniquins, transformando-se em sucesso. A maioria das obras era publicada primeiro em jornais do Rio de Janeiro, então capital do Império, e depois elas ganhavam as páginas dos periódicos do interior, em espaços destinados a entretenimento nos rodapés das publicações. Os primeiros textos eram traduções de originais franceses, mas no decorrer dos anos a produção nacional foi ganhando espaço e apresentou tramas que viriam a se consagrar como clássicos da literatura nacional, popularizando escritores como Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) e José de Alencar (1829-1877).

As primeiras incursões nacionais pelo novo gênero no Brasil ocorreram em 1839, três anos após o lançamento do romance-folhetim por Girardin na França. Os primeiros textos mantinham a estrutura francesa até em seus enredos, uma vez que as histórias buscavam se travestir de textos importados, em um processo mimético, como destaca Heineberg (2008):

O mimetismo dos romances nacionais em estrangeiros explica-se pelo desejo, expresso através do espaço e da figuração do narrador, de se confundirem com os textos importados, que funcionam como modelos para a produção folhetinesca brasileira. Por trás da vontade, consciente ou não, de travestir-se de romance estrangeiro, podemos apontar fenômenos tão variados quanto a vontade editorial do jornal, a exigência do público, por gosto ou simples hábito, e a circulação ainda incipiente de romances nacionais que o próprio folhetim vai ajudar a divulgar e dinamizar (p. 502).

O filho do pescador (1843), de Teixeira e Sousa (1812-1861), publicado nos rodapés do *Jornal do Comércio*, é posto pela história literária nacional como primeiro texto brasileiro publicado em formato de romance-folhetim. No entanto, há registros da publicação de outros textos ficcionais literários em jornais brasileiros antes mesmo do espaço destinado a eles ser batizado de folhetim. A seguir, um exemplo de folhetim publicado no Brasil:



Figura 2- Capa do *Jornal do Commercio*, publicação carioca em sua edição do dia 8 de janeiro de 1848².

Com uma infinidade de tramas que buscavam transpor para as narrativas, de forma realista e emotiva, a verdade da condição humana, os folhetins apresentavam diversas opções de enredo que variavam desde assuntos frívolos e melodramáticos a questões sérias, como assuntos políticos e causas como a abolição da escravatura.

Ao se ater, principalmente, às amenidades da vida cotidiana da classe média, o folhetim aproximava-se do realismo literário e do registro jornalístico, mas sem a pretensão de registrar a verdade, ou mesmo ser verossímil.

² Disponível em: <<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Folhetim.jpg>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

O interesse das camadas mais populares pela leitura colaborou com a construção de uma nova identidade urbana nacional, contribuindo ainda para a assimilação de modelos comportamentais europeus pelos brasileiros. Contudo, os romances-folhetins brasileiros foram, ao longo do tempo, passando por uma grande mudança a partir da qual a produção literária passa a voltar-se para a criação de histórias nas quais “predominam o cenário brasileiro e o projeto de fazer uma literatura nacional, acompanhando assim a tendência nativista do romantismo” (HEINEBERG, 2008, p. 507), processo esse denominado de aclimatação, ou seja, o molde francês é adaptado à realidade nacional. Para isso, os romances da década de 1850 “retornam à época colonial, e então constatamos claramente uma tentativa de inscrever o Brasil em sua História; ou então abordam questões contemporâneas” (HEINEBERG, 2008, p. 508).

Essa fase foi muito importante para a formação da literatura nacional, pois deu início a um processo de transformação na/da produção literária local que, após se familiarizar com o novo gênero, ultrapassaram o molde importado. Sem negar o modelo, a produção nacional buscava desenvolver novos procedimentos estilísticos e narrativos, muitos deles galgados no humor e na sátira de costumes. Contudo, esses novos experimentos estilísticos vieram para somar ao formato já mimetizado e aclimatado e “seria errado supor uma homogeneidade ou uma correspondência perfeita entre os romances transformadores” (HEINEBERG, 2008, p. 514), uma vez que se percebe uma consolidação do folhetinesco e de sua transformação:

É precisamente pela tomada de consciência de seus procedimentos e da constituição do público que o romance de rodapé se emancipa de seu modelo e pode se afirmar. Na medida em que o sistema literário brasileiro já está em vias de estabilização, a presença constante do narrador e os seus metadiscursos, que serviam para tornar a história e a narração legíveis, agora, através do exagero, tornam o folhetinesco risível (HEINEBERG, 2008, p. 514).

Ou seja, “formação e transformação andam, portanto, juntas, numa só trajetória, ou melhor, nas trajetórias plurais do romance-folhetim brasileiro” (HEINEBERG, 2008, p. 522).

O apogeu desse gênero literário no país deu-se em meados do século XIX, mesmo sendo publicado com exaustão para ampliar a vendagem dos jornais e contribuir para a autoafirmação do novo veículo de comunicação. Contudo, o folhetim impresso não sobreviveu ao surgimento e disseminação do rádio, assim como grande parte da imprensa escrita nacional. O gênero, entretanto, foi revisitado pelo rádio, que fez uso de sua linguagem para apresentar dramatizações de textos literários, dando origem às radionovelas, gerando uma nova demanda por autores que, anos depois, migrariam para a produção televisiva, como

é o caso de Janete Clair (1925-1983), Ivani Ribeiro (1916-1995) e Gloria Magadan (1920-2001), como teremos oportunidade de aprofundar nos próximos capítulos.

Não satisfeita, a imprensa nacional voltou a investir nos folhetins tradicionais na década de 40 do século XX. Nelson Rodrigues (1912-1980), sob o pseudônimo de Suzana Flag, escreveu para os *Diários Associados* tramas de grande apelo popular e sucesso considerável, sendo o primeiro deles *Meu destino é pecar* (1944), adaptado mais tarde para a tevê na década de 80. Impulsionado por esse sucesso, o dramaturgo ainda escreveu *Escravas do amor* (1944), *Minha vida* (1944), *Núpcias de fogo* (1948), *A mentira* (1953) e *O homem proibido* (1959). O sucesso, porém, passou em poucos anos, mas não extinguiu completamente os folhetins dos periódicos brasileiros.

No início da década de 70, as revistas *Grande Hotel* e *Capricho* voltaram a investir no gênero. *Grande Hotel* optou pela tradução de textos franceses, enquanto que a *Capricho* convidou a já consagrada roteirista Janete Clair para publicar uma história inédita: *Terra do Sol*.³ Mais tarde, já nos anos 1980, a revista *Manchete* reabriu espaço para o folhetim tradicional ao convidar a própria Janete para publicar uma nova obra e eis que ela escreve *Nenê Bonet*,⁴ um grande sucesso editado posteriormente em livro com edição esgotada.

Apesar dessas tentativas de retorno ao formato clássico, o romance-folhetim já havia se desdobrado em outros formatos de maior apelo que mantinham o sucesso de seus precursores, mas com uma linguagem contemporânea, como é o caso da telenovela. A técnica da utilização de ganchos ao término de cada capítulo, associada à abordagem de temas populares e polêmicos, proporcionou à televisão afirmar-se como principal veículo de comunicação de massa ao recorrer ao formato folhetinesco para compor sua teleficção, definindo um padrão narrativo adotado por todos os seus dramaturgos.

1.2 As características do gênero romance-folhetim

Do francês *feuilleton*, traduzido literalmente como folheto ou folha de livro, o folhetim é um tipo de narrativa literária seriada própria para a publicação em periódicos como jornais e revistas, de forma sequenciada, em partes, contendo enredos ágeis, com muitos eventos e

³ Data de publicação indisponível.

⁴ Data de publicação indisponível.

ganchos intencionalmente implantados para prender a atenção do leitor e fazê-lo continuar lendo a história nos dias subsequentes.

O termo folhetim foi empregado, a princípio, para indicar o espaço físico destinado à publicação de textos de variedades nos rodapés dos jornais. Esse espaço foi uma estratégia de *marketing* criada por Girardin, juntamente com a diminuição do preço dos exemplares para ampliar a vendagem dos periódicos. Com o decorrer do tempo, esse espaço passou a ser dominado pela publicação de romances ficcionais previamente escritos, mas publicados em partes pelos jornais. Dessa forma, a curiosidade dos leitores pelo capítulo seguinte da história garantia o interesse e a aquisição das edições posteriores.

Com o sucesso dessa fórmula, os editores começaram a encomendar textos cujo principal objetivo era serem publicados nos jornais e, “à medida que as histórias eram publicadas, verificava-se a resposta do público e a continuidade ou não das histórias dependeria do gosto dos leitores” (FARIA; LIMA, 2014, s.p.), uma vez que “os folhetins, tanto na intenção do diretor do jornal quanto na intenção do folhetinista, foram produzidos sob a inspiração do gosto do público e não do gosto dos autores” (GRAMSCI, 1986, p. 124).

Com isso, foi adotado o rótulo romance-folhetim, agregando ao folhetim uma noção de modalidade textual, um novo gênero pertencente à tipologia narrativa, no qual se podem observar algumas características particulares:

- a) Narrativa com a presença de diálogos;
- b) Emprego do elemento de suspense entre os episódios, através de cortes na narrativa, para aguçar a curiosidade do leitor;
- c) Figura do herói (às vezes heroína) como protagonista;
- d) Maniqueísmo e oposições binárias diluídas pela ação do herói (bem x mal, felicidade x amargura, entre outros).

A tradição crítica destaca que Girardin, considerado o criador da fórmula de sucesso dos romances-folhetins, teria se inspirado nos melodramas encenados nos teatros parisienses, em meados de 1840, o que teria exercido influência sobre a técnica de escrita dos folhetins, como destaca Tinhorão (1994):

Os melodramas, de fato, dirigindo-se a um público novo e sem tradição cultural, exploravam no palco não situações que levassem a pensar ou exigissem algum nível de informação paralela, mas a ações mirabolantes e situações patéticas, fazendo repousar o interesse de seus enredos em torno de um trio de personagens típicos: a vítima (que sofria as injustiças particulares ou sociais e excitava a piedade), o vilão (que encarnava a maldade humana ou a prepotência do poder e inspirava horror, medo ou revolta) e o herói ou vingador (o representante do Bem que, contando às vezes com a Providência, interferia em favor das vítimas e provocava admiração) (p. 8).

Originário do francês *mélodrame*, o melodrama⁵ surge no contexto da estética denominada Drama Burguês, que surgiu da instauração do regime parlamentarista na Inglaterra do século XVII.

Com a ascensão da classe dos comerciantes que enriqueceram a partir da Revolução Inglesa e passou a copiar os hábitos aristocráticos, a cena teatral precisou adaptar-se, incorporando aos seus textos a representação desses novos valores não mais exclusivos à nobreza. Eis que Nivelles de La Chaussée (1692-1754) elabora uma comédia lacrimosa que abordava a infidelidade masculina de um marido, mas é em 1732, com o *Mercador de Londres*, de George Lillo (1693-1739), texto teatral que mesclava amor, assassinato e vida cotidiana, que as primeiras nuances do melodrama começam a despontar. Foi nessa época que Diderot apresenta sua teoria sobre o Drama Burguês.

Desenvolvendo-se, principalmente, a partir do século XVIII, o melodrama é um gênero teatral que influencia as artes dramáticas até a atualidade. Tem como especificidades a presença da ação dramática através de diálogos falados e a utilização de música que, diferentemente da ópera, é incidental e atua como elemento dramático para expressar a carga emocional das personagens e as situações nas quais elas se encontram. No século XIX, o melodrama passa a ser definido como gênero teatral pelo emprego autônomo da prosa, através de uma linguagem popular envolta por sentimentalismo, mistério e suspense, entre outras formas de alegria e sofrimento próprios da classe proletária (VASCONCELLOS, 2001).

O melodrama caracteriza-se, assim, pela intensificação dos vícios e das virtudes dos personagens, sejam heróis ou vilões, enfatizando de forma artificial determinadas características, uma vez que essa estética objetiva a comoção, impressionando o espectador através da semelhança com a realidade (verossimilhança), ratificando o sentimentalismo e a qualidade moral da obra. Dentre os autores do gênero destaca-se o francês René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844), com uma obra que soma aproximadamente cem peças,

⁵ Etimologicamente é formada pelos termos “melos” (grego), que significa som, e “drame” (latim antigo), que significa drama.

conferindo-lhe o título de um dos mais importantes autores de melodramas de sua época. Outros autores que se destacaram são o inglês Thomas Holcroft (1745-1809), o alemão August Friederich Von Kotzebue (1761-1819) e Dion Boucicault (1822-1890) nos Estados Unidos.

Assim como o romance-folhetim enfrentou resistências da tradição clássica, que sempre buscou rotulá-lo como subliteratura, os autores de melodramas também enfrentaram resistência da crítica e, por isso, “buscaram dar ao gênero [...] criado um estatuto literário e teatral reconhecido”, como destaca Braga (2005, p. 4). Para isso, os autores buscaram relacionar o espírito melodramático ao prestígio da tragédia, polindo os excessos e moldando os textos aos preceitos da verossimilhança e da conveniência. Braga lembra ainda que Pixérécourt afirmava que o melodrama filiava-se a Aristóteles e já era encenado havia três mil anos, baseando-se na importância conferida à fábula, às peripécias, à música e ao reconhecimento, considerando as concepções aristotélicas.

Além disso, o melodrama, assim como o romance-folhetim, adquiriu um caráter educador por voltar-se, em especial, para as classes não letradas, um público em grande parte inculto, no qual se esperava agregar princípios cívicos e morais básicos através de uma estética rígida e popular ao mesmo tempo.

Outra característica que o romance-folhetim herdou do melodrama clássico são os monólogos, que no texto em prosa aparecem através de descrições, *flashbacks* ou digressões das personagens por meio da apresentação de seus pensamentos pelo narrador. No melodrama, o monólogo é assinalado em dois tipos: o recapitulativo e o patético. Braga explica que

O primeiro se impõe na própria construção da peça, no começo do primeiro ato, dada a necessidade de apresentar ao espectador as numerosas peripécias que precederam o início da intriga; ele aparecerá novamente, ao longo do drama, sempre que uma situação emaranhada obrigue a refazer para a plateia o sentido da trama. São de modo geral os personagens dramaticamente neutros, como o bobo ou a empregada, que utilizam este gênero de monólogo (2005, p. 4-5).

Braga esclarece ainda que o monólogo

tem um papel menos funcional, mas também essencial: serve para suscitar e manter o *pathos*, seja o do vilão, que depois de mentir para todas as outras personagens diz a verdade ao público, seja o da vítima, que se lamenta e invoca a Providência. Notar-se-á, também, no melodrama, um grande número de *a partes*, geralmente usados pelo vilão, para manter o espectador a par das complicações da intriga e de suas verdadeiras intenções (2005, p. 5).

Contudo, o que mais aproxima o romance-folhetim do melodrama, mantendo o legado nos gêneros derivados daquele, como apontou Tinhorão, são os temas abordados, ou seja, os motes através dos quais as histórias são conduzidas. Os romances-folhetins clássicos têm como base o tema da perseguição, geralmente um vilão perseguindo uma jovem inocente injustamente, assim como no melodrama. A partir disso, ocorre a distribuição das personagens de forma maniqueísta em função do vilão, ou seja, aqueles que o apoiam e os que vão contra ele e a favor da mocinha perseguida. Na verdade, toda a trama gira em torno do vilão, pois até a sua chegada, “o mundo expresso em cena é ainda harmonioso; da mesma forma, após sua punição os mal-entendidos se dissipam e tudo, enfim, retorna a uma ordem cujo equilíbrio ele havia rompido” (BRAGA, 2005, p. 5).

As formas como o tema da perseguição será abordado é que dará origem aos ganchos para a manutenção da narrativa e às peripécias desenvolvidas, principal qualidade do gênero folhetinesco, uma vez que explora o campo da imaginação, que sempre conduzirá para a resolução do conflito no fim da história, fazendo com que a justiça acabe por ter a última palavra.

Para isso, a principal estratégia narrativa do enredo folhetinesco é a questão do reconhecimento, que se dá ao fim de cada capítulo/episódio geralmente. É através dos reconhecimentos que o clímax patético do drama se assinala, permitindo essa restituição da harmonia pela vitória sobre o vilão, porque é através dessa dualidade perseguição-reconhecimento que se obtém a dinâmica do romance folhetinesco, “criando, no jogo entre os dois temas, o clima propício à obtenção do patético, através do processo de identificação-catarsis provocado e que se dá, aqui, de forma espetacular” (BRAGA, 2005, p. 5).

Ao contrário do melodrama que, nos primórdios do gênero pouco trabalhou a temática do amor, restringido pela ética racional, uma vez que o amor passional vai de encontro ao bom senso e à razão, limitando-se aos vilões, principalmente, no romance-folhetim ele teve maiores proporções, uma vez que o gênero destacou-se em pleno romantismo, especialmente no Brasil. O amor passional era um dos principais ingredientes dos folhetins.

Associado a essas características estão as peripécias, mudanças súbitas que significam uma reversão das circunstâncias dadas, cujo principal referencial eram *As proezas de Rocambole* (1857-1870), de Ponson du Terrail (1829-1871). Rocambole era ambíguo, tendendo mais para bandido que mocinho, hábil no uso de mil faces e disfarces, mestre em maquinações e tramoias que tinham sempre como objetivo a busca de vantagens (pecuniárias ou não). Em pouquíssimo tempo, as aventuras desse personagem passaram a sair diariamente em vários jornais da corte, sendo sempre ansiosamente esperadas por leitores ávidos por

acompanhar as peripécias do herói-vilão. O final de cada série, e a quase simultânea retomada de outra, atendendo a pedidos, transformaram *Rocambole* em fenômeno de leitura mesmo em se tratando de uma sociedade majoritariamente analfabeta, como a brasileira do século XIX.

De fato, no Rio de Janeiro daquela época não era preciso saber ler para conhecer *Rocambole*. As leituras em voz alta, proferidas em grupo nas portas das boticas, botequins, residências ou esquinas da cidade, uniam o mundo letrado e o da transmissão oral. Assim, varando fronteiras sociais – e também geográficas – e multiplicando-se em edições variadas, *Rocambole* engordou os bolsos dos livreiros e proprietários de jornal e chegou a influenciar a própria língua portuguesa, transformando a expressão “rocambolesco” em sinônimo de delirante aventura, enrolada como um bolo (MEYER, 1996).

Diante de tamanho sucesso, não surpreende que o personagem acabasse por saltar das páginas dos jornais para se estabelecer nos palcos teatrais da cidade, tal como ocorrera na França. No Rio de Janeiro, uma das adaptações mais aplaudidas do folhetim foi a comédia *Rocambole*, do ator e dramaturgo Francisco Corrêa Vasques (1839-1893), que estreou no teatro Lírico Fluminense em 1868 (SOUZA, 2011).

1.3 O leitor e a leitura do romance-folhetim

O formato narrativo do folhetim surgiu de forma concomitante com a “tendência à democratização revelada pela imprensa da Monarquia de Julho, sob o governo de Luís Felipe, quando as massas populares de Paris começaram a forçar sua participação política” (TINHORÃO, 1994. p. 7), uma vez que essa parcela da população encontrava-se tão inquieta.

Para expandir o público leitor dos jornais, acompanhando o crescimento da capital francesa, movimentada pelo surgimento de teorias de reforma social comuns à época, os periódicos, além de reduzirem seus preços de venda, passaram a destinar parte de suas páginas para as seções de variedades, destinadas àqueles leitores menos interessados nos densos textos com teor político. A partir desse movimento é que o folhetim ganhou espaço nos rodapés das publicações, que passaram a apresentar textos literários de gêneros diversos, mas principalmente romances.

A criação e difusão desse gênero de narrativa ficcional são tidas como o marco para a formulação de um novo modelo de expressão literária que se popularizou, principalmente, pela adoção de linguagem acessível e simplificada, em oposição ao formalismo linguístico

dos clássicos, com histórias centradas na figura do herói clássico e personagens comuns, consolidando-se como um gênero popular em um período de transformações sociais e econômicas impulsionadas pela Revolução Industrial. O leitor conseguia interagir com as façanhas dos heróis dos romances-folhetins porque conseguia compreender, sem grande esforço, tudo o que o autor dizia, até mesmo pelo fato de que a maioria dos textos não se abria a releituras, pois tudo que deveria ser dito já havia sido posto pelo escritor.

A ampla aceitação obtida pelo romance-folhetim culminou no crescimento da vendagem de jornais e periódicos, incentivando os editores a investirem de forma maciça no formato folhetinesco que, inicialmente, apresentava histórias compostas previamente e apenas publicadas de forma parcelada nas seções destinadas a entretenimento nos jornais. Com o tempo, entretanto, os periódicos passaram a apresentar histórias exclusivamente compostas para a publicação na mídia impressa, deixando a trama desenrolar-se conforme a opinião do público. E esse fato contribuiu para acirrar a disputa entre os jornais, que passaram a competir também pelo melhor romance, dando origem a expressões culturais midiáticas, conforme as concepções de Ford (1999):

a cultura dos meios de comunicação “populares e baratos”, nasce, em grande medida, marcada e calcada nas tradições, nos gêneros, nos saberes e nas necessidades cognitivas existentes nas classes populares (um conjunto que, obviamente, tem seus correlatos em formações culturais não populares mas tampouco hegemônicas) (p. 197).

Essa popularização do romance-folhetim deve-se, em grande parte, ao fato de ele ter surgido em plena Revolução Industrial, movimento cujos desdobramentos marcaram o início da modernidade, proporcionando “uma mudança na perspectiva da sociedade em relação à cultura letrada, tornando-se esta um serviço público coletivo” (ARANHA; BATISTA, 2009, p. 122), uma vez que o mecenato é transferido da elite para o “mercado”, que passa a custear a produção e o consumo de novos textos. Por sua vez, o valor literário passa a ser definido pela crítica e a ser mensurado pelo público leitor, em grande parte, pelos indicadores de venda, agregando valor às obras pelo número de exemplares vendidos, ou seja, os famosos campeões de venda trazem agregados a si, aos olhos do público em geral, uma suposta qualidade superior. Lajolo e Zilberman (apud ARANHA; BATISTA, 2009) confirmam essa percepção de que

A influência do mercado sobre o valor de uma obra literária não é propriamente uma novidade, entretanto com a ampliação do mercado para massas consumidoras, temos uma transferência desta influência do mecenato para o respaldo popular. De onde temos, por exemplo, a relevância editorial das tarjetas indicando que este ou aquele livro tiveram um determinado número de vendas (“mais de 1 milhão de cópias vendidas”) (p. 123).

Ainda sobre essa nova perspectiva de criação literária popular ou midiaticizada, Bosi ressalta que a cultura letrada precisou adaptar-se a novos elementos e critérios de consumo da produção literária, pois essa nova forma de escrita veio para alimentar a emergência do indivíduo-massa, que fez com que os autores buscassem representar a vida de forma midiática:

Autor-massa e leitor-massa buscam a projeção direta do prazer e do terror, do paraíso do consumo ou do inferno do crime – uma literatura transparente, no limite, sem mediações, uma literatura de efeitos imediatos e especiais (BOSI, 2002, p. 249).

Junto com o surgimento dessa nova demanda de leitores, os avanços tecnológicos desencadeados pela Revolução Industrial contribuíram para a redução dos custos com a impressão, estimulando a criação e comercialização de livros, fazendo com que uma gama maior de pessoas pudesse ter acesso a eles, antes considerados um artigo de luxo e restrito a poucos, ampliando assim o nível de escolarização das classes populares e expandindo as fronteiras literárias. Nesse processo, o romance-folhetim foi um dos principais meios de propagação da leitura literária, pois através dos rodapés dos jornais ele atingia o mais variado tipo de público.

Com o foco do mercado editorial se voltando às massas, principal receptor dessa modalidade midiática de literatura, novas características estilísticas e estruturais passaram a ser adotadas na composição das histórias. A gramática foi simplificada, a linguagem se aproximou da cotidiana, reduzindo os recursos estilísticos, e os enredos passaram a ter como ponto de partida tramas que se aproximavam das experiências de vida dos leitores ou que remetessem a representações previamente estabelecidas em seu imaginário.

No século XX e no XXI a estética se mantém, agora sob novos rótulos. Atualmente, o romance-folhetim é postulado como matriz de diversos gêneros ficcionais, muitos deles compostos de forma seriada, como é o caso da telenovela.

A manutenção dessa matriz literária deve-se, principalmente, ao público-leitor que esse tipo de narrativa sempre se propôs atingir e que se mantém até os dias atuais, devido ao processo de desfragmentação sofrido pelo folhetim cujas histórias passaram a ser condensadas em livros, culminando então no conceito de *best-seller*, o mais aplicado às narrativas

mediatizadas: “uma obra literária extremamente popular cujo valor seria legitimado pelo próprio mercado, ganhando evidência e aval através da inclusão na lista dos ‘mais vendidos’” (ARANHA; BATISTA, 2009, p. 126).

2 A HERANÇA FOLHETINESCA

A partir dos modelos narrativos disseminados pelo romance-folhetim, vários gêneros posteriores retomaram a fórmula de sucesso dos textos literários publicados nos periódicos, formando uma espécie de cadeia ininterrupta de gêneros que alimentam o folhetinesco e se apropriam dele.

Esses gêneros poderiam ser classificados como herdeiros, sucessores ou irmãos. Entre eles, destacam-se quatro gêneros de narrativa com características folhetinescas que mantêm estreita relação com o romance-folhetim e perpetuam sua estética: romance policial, radionovela, *soap opera* e telenovela. Esta última será analisada em maior profusão nos capítulos subsequentes, por caracterizar o foco dessa pesquisa.

2.1 Romance policial ou narrativa detetivesca

[...] Esta manhã, cerca das três horas, os moradores do bairro de São Roque foram despertados do sono por sucessivos gritos aterrorizadores, provindos, ao que parecia, do quarto andar duma casa da Rua Morgue, da qual eram únicos inquilinos uma tal Sra. L'Espanaye e sua filha, a Srta. Camila L'Espanaye. Depois de certa demora, ocasionada pela infrutífera tentativa de penetrar na casa pela maneira habitual, foi a porta arrombada com um pé-de-cabra, oito ou dez vizinhos entraram, em companhia de dois gendarmes. A esse tempo, já haviam cessado os gritos, mas, ao subir o grupo o primeiro lanço de escada, ouviram-se duas ou mais vozes, ásperas, em colérica disputa, quais pareciam provir da parte mais alta da casa. Alcançado o segundo andar, também esses sons cessaram e tudo ficou em completo silêncio [...] (POE, 1997, p. 6).

Esse trecho é de autoria de Edgar Allan Poe (1809-1849) e foi extraído do conto “Assassinatos da Rua Morgue”. Sua publicação deu início a um novo estilo literário, mundialmente conhecido e de forte apelo popular, chamado romance policial. O ano era 1841, e a partir de então os enredos envoltos em mistérios de crimes quase insolúveis ganharam adeptos e admiradores, que consomem esse gênero literário.

Duramente criticado e considerado por muitos estudiosos um produto subliterário, o romance policial apresenta uma estrutura narrativa permeada por alguns elementos peculiares, como a presença de um crime, sua investigação, geralmente conduzida por um detetive, e a revelação catártica do criminoso. Mestres do gênero como Edgar Allan Poe, Agatha Christie (1890-1976) e Arthur Conan Doyle (1859-1930), criaram personagens famosos (esse último o

detetive Sherlock Holmes) que povoam o imaginário coletivo de maneira contundente. Ainda hoje milhares de exemplares de livros desses autores são vendidos em todo o mundo, provando a popularidade do gênero policial.

Os romances policiais são comumente divididos em três grupos: romance de enigma, romance negro e romance de aventura. Tratamos nessa análise especialmente do romance de enigma, o qual Tzvetan Todorov (1970) chama de romance policial clássico. Tais narrativas caracterizam-se por uma dualidade de histórias, uma que conta sobre o crime e outra tratando do inquérito. São histórias independentes. A primeira relata o que verdadeiramente aconteceu: o crime. A segunda história apresenta a visão do detetive sobre a ação anterior, a maneira como ele investiga os fatos: o inquérito. Outro aspecto importante é a imunidade do detetive. Ele está acima de qualquer suspeita ou ameaça. Os personagens de cada uma dessas histórias também divergem. A tabela abaixo reproduz um modelo proposto por Sandra Lúcia Reimão em *O que é romance policial?* (1983):

	<i>Primeira história (ausente, mas real)</i>	<i>Segunda história (presente, mas insignificante)</i>
Personagens principais	Criminoso e vítima	Detetive e narrador
Assunto	Ação propriamente dita (o crime)	Apreensão da ação passada (o inquérito)

Como se pode notar por esse esquema, os romances policiais centram-se, assim como as tramas folhetinescas, em oposições binárias. Um exemplo é a clássica série *007*, de Ian Fleming, cuja primeira obra foi *Casino Royale*.

Nas últimas páginas do romance, o autor renuncia de fato à psicologia enquanto motor da narração e decide transpor características e situações para uma estratégia objetiva e convencional. Fleming realiza dessa forma, sem saber, uma escolha que é familiar a várias disciplinas contemporâneas; ele passa do método psicológico ao método formal. Os romances de Fleming parecem construídos sobre uma série de oposições fixas que permitem um número limitado de mudanças e interações (ECO, 2015).

Esses pares não representam elementos vagos, mas simples, ou seja, elementos imediatos e universais. Ao examinar mais de perto a dinâmica de cada par, percebemos que as variantes possíveis cobrem uma vasta escala e esgotam os achados narrativos de Fleming. A oposição põe em jogo diversos valores dos quais alguns são variantes dos pares caracterológicos (ECO, 2015).

Assim como o romance-folhetim, os textos policiais também circularam inicialmente por meio da imprensa escrita. Apesar de datar de meados do século XIII, a imprensa passou a fazer parte da vida da população em geral apenas no século XIX, quando a classe média passou a ter acesso às notícias por meio de jornais populares. Nesses jornais, os *fait divers*⁶ tinham grande destaque, levando ao leitor os acontecimentos mais banais e inusitados, entre os quais crimes raros e que pareciam não ter explicação. É nesse contexto, associando fatos verídicos e ficção, que os romances policiais passaram a figurar nas páginas dos jornais, constituindo-se, primeiramente, como romances de folhetim. É notável que muitas narrativas policiais iniciam-se pelo contato do detetive com uma determinada notícia, seja ela um *fait diver* ou uma informação que a princípio tomaríamos como banal, mas que desperta a atenção do investigador.

Pode-se apurar a imagem do detetive nas histórias policiais como consequência do quadro histórico do início desse tipo de narrativa. Até o século XIX não havia polícia nos padrões que se conhece hoje. Na França, por exemplo, os policiais eram um time de ex-condenados que investigavam os delitos de maneira empírica, uma vez que conheciam o mundo do crime. A sociedade não os via como pessoas confiáveis para solucionar incidentes criminosos (COSTA, 2013). Em contraposição a essas figuras policiais sem classe e em uma tentativa de sofisticar a trama, os autores destacaram em suas obras a imagem do detetive, que averigua os incidentes sob uma ótica dedutiva e apurada. Os detetives são discretos, dispõem de melhores métodos e, principalmente, têm a confiança de seus clientes (geralmente pessoas das classes sociais mais altas).

Os detetives têm papel crucial nas narrativas policiais, sendo, em muitos casos, os personagens principais da obra. Nos romances de enigma, a figura do detetive e sua genialidade são desenhadas por um narrador que é próximo ao investigador, mas nem por isso dispõe da mesma genialidade e da perspicácia de seu companheiro. A narração geralmente é feita por um narrador em primeira pessoa, o qual está, assim como o leitor, tentando desvendar o enigma e, principalmente, o raciocínio do detetive. Nas obras de Edgar Allan Poe, por exemplo, o narrador é anônimo, chamado apenas de Chevalier (Cavalheiro), e é um amigo próximo que mora com o detetive Auguste Dupin.

Seguindo o modelo de Poe, Conan Doyle coloca o médico Watson como fiel escudeiro do famoso detetive Sherlock Holmes. As investigações de Poirot, personagem das obras de

⁶ O termo francês *fait divers* (introduzido por Roland Barthes no livro *Essais critiques*, em 1964) significa fatos diversos que cobrem escândalos, curiosidades e bizarrices, caracterizando-se como sinônimo da imprensa popular e sensacionalista.

Agatha Christie, são acompanhadas de perto por seu amigo Hasting. Nesse último caso, de acordo com Sandra Lúcia Reimão (em *O que é romance policial?* de 1983), o narrador é muitas vezes colocado em posição inferior ao leitor, pois a percepção de Hasting é aquém do que é possível inferir sobre os fatos expostos. Nesses momentos, Poirot incita seu amigo a usar suas “massas cinzentas”. Além disso, esses romances têm em comum o fato de se pautarem pela racionalidade.

Para Eco & Sebeok (2008), a civilização ocidental está marcada pelo racionalismo cartesiano em cujo solo a tese da verdade infalível, construída a partir de um raciocínio matemático, dedutivo, sustentou-se. Desde a descoberta do método cartesiano, foi como que estabelecido que o conhecimento, a investigação e as descobertas científicas pertencem a um terreno para poucos privilegiados em cujo espaço possa circular, única e exclusivamente, as mentes brilhantes para descobertas extraordinárias.

E isso contribui para despertar o prazer do leitor que consiste em encontrar-se mergulhado em um jogo no qual ele conhece as peças e as regras e mesmo as saídas, exceto pelas variações mínimas. O autor busca oposições elementares e universalistas recorrendo a clichês. Poderíamos dizer quase que o autor escreve seus livros para uma leitura dupla: como se ele os destinasse de um lado para aqueles que o considerariam como uma barra de ouro e, do outro lado, para leitores que perceberiam os signos que se escondem por detrás da obra, e se divertiriam com eles (ECO; SEBEOK, 2008).

No Brasil, apesar de não haver uma tradição literária quando o assunto é romance policial, a primeira publicação do gênero foi feita no jornal *A folha*, de 1920, que trouxe para os leitores aquele que é considerado o primeiro romance policial brasileiro: *O mistério*. Escrito por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa, inaugurou o estilo que posteriormente seria defendido por autores como Rubem Fonseca, Marçal Aquino, Luiz Alfredo Garcia-Roza, Joaquim Nogueira, Tony Bellotto, Luis Fernando Veríssimo, Flávio Carneiro, Patrícia Melo, Jô Soares, entre outros nomes, que atualmente divulgam e fazem do gênero um estilo cada vez mais respeitado. Embora muitos acreditem que seja tarefa árdua escrever uma boa narrativa de suspense que, ao mesmo tempo preserve elementos essenciais para a construção de uma boa trama, obras-primas da literatura nacional como o livro *A grande arte* (1983), de Rubem Fonseca, são a prova de que a literatura de mistério é tão válida literariamente como os gêneros tradicionais.

2.2 Radionovela

O rádio brasileiro vivenciou nas décadas de 1940 e 1950 um crescimento interno e uma repercussão junto ao público ouvinte de tal dimensão que fez com que o período entrasse para a história como os anos dourados da radiodifusão nacional. Entre os programas de maior audiência radiofônica da época estavam as radionovelas.

A radionovela é uma narrativa folhetinesca sonora, nascida da dramatização do gênero literário novela, produzida e divulgada em rádio. Na era de ouro do rádio, as radionovelas foram fundamentais para que a história do rádio brasileiro se configurasse. Elas estimularam a imaginação dos ouvintes (fundamentalmente mulheres) e projetaram uma série de radioatores que, posteriormente, migraram para a televisão.

Desde os anos 1930, os locutores brasileiros já contavam e dramatizavam histórias no ar. A maioria delas era ao vivo e somente com o passar do tempo foram sendo incluídos os efeitos sonoros nessas locuções – usar músicas de fundo era o mais comum. Nesse tempo, as rádios Nacional, Mayrink Veiga e Record já tinham horários especiais para os programas de radioteatro. As radionovelas foram sendo produzidas a partir do sucesso desses programas e da publicidade que permitia pagar radioatores, músicos, produtores, roteiristas, sonoplastas, diretores e todos os profissionais necessários para levar as histórias de amor ao ar. O sucesso dos programas parece estar na conjunção de temas e imagens do inconsciente coletivo na representação simbólica de histórias verossímeis e da riqueza da linguagem radiofônica, que através da audição estimula(va) todos os outros sentidos (POLETTI; FERNANDES, 2009, s.p.).

Mais de meio século depois, pode-se dizer que as radionovelas tornaram-se ao mesmo tempo famosas e desconhecidas. Famosas, pois sempre são citadas, como é o caso de *O direito de nascer*, mas também desconhecidas, pois as novas gerações têm pouca ou nenhuma noção do que tenha sido, ou possa ser, uma novela radiofônica – aquele programa onde a imaginação individual complementava a ausência das imagens, permitindo que os heróis e vilões tivessem tantas faces quantos fossem os ouvintes que acompanhavam atentos ao desenrolar das tramas.

A fórmula de comunicação no rádio segue um esquema unidirecional, vertical e hierárquico: emissor-meio-mensagem. O diálogo radiofônico também é uma relação, mas aqui difere do diálogo não mediatizado entre duas pessoas, em que o emissor pode trocar de lugar com o destinatário; no rádio, o emissor produz significações e o destinatário interpreta e constrói sentidos. Ouvintes conscientes, sabemos que não haverá troca, mas mesmo assim trocamos. Estamos lá, no lugar da notícia, como estavam nossos avós nos lugares onde se davam as cenas das radionovelas; e vivendo os mesmos dramas, aproximando-se de todas as narrações. [...] Este condicionamento também contribui para a sugestão, que dá o sentido da

participação. A capacidade de sugestão baseia-se na impossibilidade de ver e na obrigatoriedade de imaginar o que é dito. Assim, o texto radiofônico inaugura uma espécie de esquizofrenia, em que o ouvinte pode se sentir participante de tudo o que acontece: hoje, agora, neste instante (POLETTI; FERNANDES, 2009, s.p.).

A primeira radionovela transmitida no Brasil, *Em busca da felicidade*, foi ao ar em 5 de junho de 1941, pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Isso não quer dizer que as emissoras não realizassem radiodramatizações. Eram comuns os teatros em casa, os radioteatros e os inúmeros *sketchs* teatrais presentes nos mais variados programas das emissoras de rádio brasileiras. Na própria Rádio Nacional, desde o final da década de 1930, era apresentado todos os sábados o programa *Teatro em casa*, que consistia na radiofonização, em uma única apresentação, de uma peça teatral. Havia ainda *Gente de circo*, de Amaral Gurgel, uma história semanal seriada, que estreou no início de 1941, como aponta Calabre (2003, p. 1).

Na verdade, o que estava sendo lançado era um novo modelo, diferente do que até então as emissoras costumavam apresentar. As radionovelas eram histórias seriadas irradiadas, inicialmente, às segundas, quartas e sextas-feiras ou às terças, quintas e sábados. As durações eram variadas, iam de dois meses até dois anos, como foi o caso de *Em busca da felicidade*, que ficou em cartaz de 1941 até 1943.

Oduvaldo Vianna (1892-1972) foi um dos maiores escritores de radionovelas do país e um dos pioneiros no gênero. Em 1939, o escritor mudou-se para Buenos Aires com a família. Sua intenção inicial era escrever para o cinema, mas logo foi contratado pela Rádio El Mundo para fazer um programa sobre o folclore brasileiro. Nesse período, as radionovelas já faziam muito sucesso na Argentina e Oduvaldo foi convidado para escrever uma radionovela para a emissora em que já atuava. A novela obteve sucesso imediato.

Em dezembro de 1940, assim que retornou ao Brasil, Oduvaldo Vianna ofereceu as novelas escritas em Buenos Aires para diversas emissoras de rádio brasileiras e somente Vitor Costa, um dos diretores da Rádio Nacional, interessou-se pela ideia. O maior problema para lançar as novelas no Brasil estava em convencer os anunciantes das possibilidades de sucesso do gênero, já que isso implicava o patrocínio de três horários semanais. A Rádio Nacional terminou lançando a história cubana *Em busca da felicidade*, patrocinada pelo Creme Dental Colgate, enquanto Oduvaldo Vianna lançou sua novela na Rádio São Paulo.

Quando a radionovela chegou ao Brasil já era um gênero de programa consolidado e de grande sucesso no restante da América Latina. A primeira radionovela em Cuba foi ao ar

em 1931 e na Argentina em 1935. Cuba tornou-se um grande exportador de tramas radiofônicas para toda a América Latina (CALABRE, 2003).

No caso do Brasil, os textos cubanos eram considerados excessivamente dramáticos e necessitavam passar por algumas adaptações para agradar ao grande público. *Em busca da felicidade* era um original cubano de Leandro Blanco com adaptação de Gilberto Martins. A novela foi lançada às segundas, quartas e sextas, às 10h30min. A iniciativa de colocar a novela no ar partiu da Standart Propaganda, a agência de propaganda do Creme Dental Colgate. A agência também foi responsável pela escolha do horário matinal para a irradiação da novela. Os atores mais consagrados do teatro da Rádio Nacional, tal como Celso Guimarães e Ismênia dos Santos recusaram-se a entrar em cena nesse horário. Muitos consideravam que seria um fracasso, pois o horário tradicional das radiodramatizações era o noturno (CALABRE, 2003).

O lançamento de *Em busca da felicidade* foi um sucesso. Com intuito de avaliar com mais precisão a audiência, a Standart organizou um concurso entre os ouvintes que consistia na distribuição de um álbum com fotos dos artistas e com o resumo do que havia sido apresentado até aquele momento na radionovela. Para receber o álbum, os ouvintes deveriam enviar uma carta para a emissora junto com um rótulo do Creme Dental Colgate, o patrocinador da novela. Era uma estratégia muito interessante que terminava atingindo objetivos diferenciados.

O concurso servia para medir a audiência e narrar aos ouvintes os capítulos que já haviam sido irradiados, atraindo assim novos ouvintes que, conhecendo a história, ficariam estimulados para continuar a acompanhá-la. A pronta resposta dos ouvintes à sondagem de audiência dos patrocinadores tornou-se um marco na história das radionovelas, é um fato sempre lembrado nos depoimentos e reportagens sobre o tema (CALABRE, 2003, p. 4-5).

No mesmo momento em que a Rádio Nacional lançava sua primeira novela, Oduvaldo Vianna iniciava a irradiação de *Fatalidade*, pela Rádio São Paulo. O sucesso nas duas emissoras foi imediato e logo o número de radionovelas se multiplicou.

O público alvo das radionovelas era o feminino, e os grandes anunciantes desse tipo de programação eram os fabricantes de produtos de limpeza e de higiene pessoal. O horário matinal concentrava os maiores índices diários de audiência feminina. Os textos comerciais que acompanhavam as radionovelas, dirigidos para a prezada ouvinte, refletiam a valorização da presença feminina no mercado consumidor. Os reclames (utilizando uma expressão da época) apresentavam produtos que limpavam melhor, facilitando o serviço feminino no lar, e

os que embelezavam a mulher, deixando-as tão lindas como as estrelas de Hollywood. Havia ainda aqueles que a tornavam uma pessoa moderna, sintonizada com as últimas novidades tecnológicas surgidas nos países desenvolvidos.

Dentro dessa grande engrenagem, há a figura do autor dos textos ficcionais radiofônicos. Escrever para o rádio é fazer um teatro cego, no qual os ruídos, a música e os recursos de voz são muito mais importantes do que em outros meios. Dentro do conjunto dos escritores, aqueles que se dedicavam ao rádio eram vistos como produtores de subliteratura. Muitos escritores utilizavam o artifício do pseudônimo para se esconderem e não serem malvistas pelos literatos e intelectuais da época (CALABRE, 2003, p. 6).

Em um levantamento sobre as radionovelas transmitidas pela Rádio Nacional no período entre 1941 e 1959, foram localizados 807 títulos e um total de 118 autores. Desse total de autores, 23 deles foram responsáveis por 71,6% do total das novelas irradiadas através da Rádio Nacional. Os resultados obtidos foram os seguintes: Oduvaldo Vianna (75 novelas), Gastão P. Silva (75 novelas), Carlos Gutemberg (64 novelas), Raimundo Lopes (31 novelas), Amaral Gurgel (30 novelas), Ghiaroni (28 novelas), Eurico Silva (28 novelas), Cícero Acaiaba (24 novelas), Otávio Augusto Vampré (21 novelas), Mário Brassini (20 novelas), Hélio do Soveral (18 novelas), Dilma Lebon (18 novelas), Dias Gomes (16 novelas), Mário Faccini (16 novelas), Luiz Quirino (16 novelas), Ivani Ribeiro (16 novelas), Herrera Filho (15 novelas), Janete Clair (13 novelas), Gilberto Martins (12 novelas), Saint-Clair Lopes (11 novelas), Walter Foster (10 novelas) e Álvaro Augusto (10 novelas).

Todos esses autores, além de escreverem radionovelas, eram responsáveis pela redação e produção de programas, quadros de dramatização, radioteatro em um só ato, séries radiofônicas, entre outras atividades. A reconstituição da atuação profissional desses autores é uma tarefa difícil de ser realizada, mas fundamental para a recuperação da história do rádio no Brasil. Muitos destes profissionais parecem ter desaparecido no ar, sem deixar registros nos arquivos, nas publicações ou nas documentações do período, como destaca Calabre (2003, p. 7).

A Rádio Nacional era uma espécie de modelo, de meta almejada pela grande maioria das emissoras de rádio. A emissora produzia a maior parte dos *scripts* que utilizava em sua programação. Situação comum eram as agências disputarem os horários e encomendarem os programas aos profissionais da rádio. Tal fato já não ocorria com o conjunto do sistema radiofônico.

Em 1951, foi ao ar pela Rádio Nacional o maior fenômeno de audiência em radionovelas em toda a América Latina: *O direito de nascer*. Texto original de Felix Caignet,

com tradução e adaptação de Eurico Silva. O original possuía 314 capítulos, o que correspondia a quase três anos de irradiação. No elenco estavam Nélio Pinheiro, Paulo Gracindo, Talita de Miranda, Dulce Martins, Iara Sales, entre outros.



Figura 3 - Irradiação de *O direito de nascer*, Rádio Nacional⁷.

O direito de nascer surpreendeu a todos os críticos e a todas as previsões que afirmavam que o radioteatro era um gênero em decadência e que o público brasileiro não se interessava por longas tramas.

Quando da apresentação dos capítulos de *O direito de nascer*, a Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, era absoluta em termos de audiência e, naquele horário, os cinemas, os teatros e outros meios de entretenimento ficavam vazios, as ruas como por encanto silenciavam e ninguém perambulava por elas... Era um horário religioso, uma imensa reunião emudecida e atenta que comungava, junto aos receptores, todas aquelas emoções vividas por Albertinho Limonta e os demais personagens inventados por Félix Caignet (TAVARES, 1997, p. 203).

Em abril de 1952, com a radionovela ainda sendo irradiada, a revista *A noite ilustrada* publicou uma reportagem de Nestor de Holanda que ressaltava a manutenção do fenômeno de popularidade após mais de um ano de irradiação. Inúmeras crianças eram batizadas com os nomes dos personagens principais: Alberto Limonta, Maria Helena e Isabel Cristina. Mamãe Dolores virou nome de praça, de creche e tema de música. O cronista registrava que:

De norte a sul, graças às ondas curtas e médias da Nacional, não se fala em outra realização radiofônica. Ninguém mais se preocupa com outros programas com tamanho fanatismo. Homens sisudos, homens de negócios, senhoras que não são muito afeitas ao vício comum de ouvir rádio sistematicamente, mocinhas casadoiras, rapazes que não tem mais em que pensar, avós e solteironas, todos se agarram ao receptor às segundas, quartas e sextas, às 20 horas. É a hora da novela! (1952, p. 9).

⁷ Disponível em: <<http://www.teledossie.com.br/>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

O custo da produção das radionovelas era muito alto e pôde ser mantido enquanto as verbas de publicidade afluíam em grande quantidade para o rádio. Com o crescimento da televisão ocorreu um fenômeno de migração da verba publicitária para o novo veículo. As verbas publicitárias não cresceram na mesma proporção que a multiplicação do número de emissoras de rádio e de televisão. A diminuição das verbas publicitárias foram, em grande parte, responsáveis pelo abandono do gênero pelo rádio. Ao longo da década de 1960, algumas emissoras ainda mantinham ainda alguns horários de radionovelas ou de programas de radioteatro. Mas na década de 1970 o gênero desapareceu, apesar de algumas tentativas isoladas de reativá-lo, como lembra Calabre (2003).

Das radionovelas restam as memórias dos pioneiros e as histórias contadas nos corredores:

Cego de nascimento, o rádio nos dá oportunidades muito particulares de criarmos nossas próprias imagens, nossos próprios cenários. É um meio que sensibiliza porque dá liberdade para que as mensagens sejam completadas individualmente. Seja qual for a estação, em qualquer situação em que ligarmos o rádio ganharemos com os sons radiofonizados o sentido da presença, a sensação da companhia – e a redução daquele sentimento incômodo de solidão. É como se o locutor nos desse as notícias, ali, dentro do carro, e pudéssemos ver toda a situação da história que ele nos conta. É como se a banda tocasse naquela hora, ao vivo, só para o casal que em minutos se perde na letra da música... No rádio, o som é o tempo presente, traz a sensação da simultaneidade temporal, do que vivemos, sentimos e sonhamos naquele momento. No rádio, os sons são para sonhar. Mesmo de olhos abertos (POLETTI; FERNANDES, 2009, s.p.).

2.3 Soap opera

Soap opera é um gênero de obras de ficção dramática ou cômica difundido pela televisão em séries compostas por episódios transmitidos regularmente. As *soap operas* têm duas características principais: por um lado, os episódios não têm unidade do ponto de vista do argumento, ou seja, o desenvolvimento da história prolonga-se por vários episódios sequenciais, tal como nas telenovelas; por outro, a produção inicia-se sem um calendário previsto para o seu término (MENDONÇA, 2014).

Trata-se de um gênero muito popular nos Estados Unidos, país no qual são exibidas durante o dia (mais precisamente no horário da tarde, entre as 13 e as 18 horas). Outros traços marcantes das *soap operas* são as tramas com exaltação de sentimentos, a multiplicidade de enredos e o uso de personagens estereotipados. Dessa forma, elas podem ser comparadas e até

tidas como equivalentes às telenovelas produzidas no Brasil. Se, na origem, era um gênero orientado sobretudo para o público feminino, o decorrer dos tempos proporcionou uma evolução para públicos segmentados, como as séries juvenis.

Em tradução literal, *soap opera* quer dizer ópera de sabão. A origem da expressão é bastante interessante: nos anos 20, o setor de radiocomunicação sofria com a Grande Depressão. Os executivos do setor conseguiram convencer empresas, principalmente do ramo de artigos domésticos, a patrocinar os seus programas. Nas décadas de 1950 e 1960, a Procter & Gamble (que, entre outras coisas, fabricava sabão em pó) não apenas patrocinou, como também produziu esses programas. Por serem histórias longas, e divididas em capítulos, eram comparadas a uma ópera. Dessa forma, o título foi logo incorporado para denominar esse gênero teledramatúrgico, que faz uso de características folhetinescas para a condução e manutenção de suas histórias, como lembra SANTOS (2014, s.p.).

Em geral, as *soap operas* são exibidas logo após o almoço, tendo como base o folhetim melodramático que ajuda a compor suas intermináveis histórias. *Days of our lives*, um clássico do gênero, está no ar desde 1965. São quarenta e nove anos de exibição e mais de doze mil episódios.

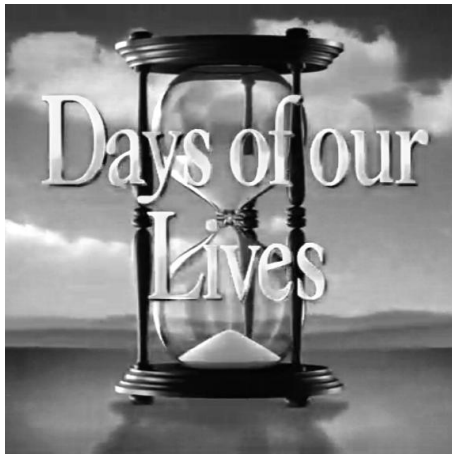


Figura 4- Logomarca de *Days of our lives*⁸.



Figura 5- Elenco de *Days of our lives*, fase de 1977⁹.

Na cultura popular norte-americana, as *soap operas* são parodiadas como entretenimento barato para donas de casa devido às suas tramas comicamente dramáticas e seus personagens altamente estereotipados, bem como pelo estigma do tipo de elenco. Um exemplo disso é o personagem Joey, do seriado *Friends*, que atua, na série, como um dos

⁸ Disponível em: <https://pmcdeadline2.files.wordpress.com/2014/05/days-of-our-lives-crop__140508045448.png>. Acesso em: 17 dez. 2014.

⁹ Disponível em: <<http://www.peterbrown.tv/dayscast.JPG>>. Acesso em: 17 dez. 2014.

personagens do núcleo principal da trama *Days of our lives* (papel que conseguiu graças aos seus dotes físicos e por ter mantido relações sexuais com a diretora de *casting*).

No Brasil, a produção que mais se aproxima do gênero *soap opera* é *Malhação*, no ar pela TV Globo desde 1995.



Figura 6 - Cena da abertura da fase 2014/2015 de *Malhação*¹⁰.

As produções internacionais do gênero que possuem maior destaque são:

- *Dallas* (1978-1991; 2012-2014, CBS, Estados Unidos);



Figura 7- Elenco de *Dallas* (CBS)¹¹.

¹⁰ Disponível em: <<http://migre.me/oMOzr>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

¹¹ Disponível em: <<http://i44.tinypic.com/33mwknq.jpg>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

- *Dynasty* (1981-1989, ABC, Estados Unidos);



Figura 8 - Elenco de *Dynasty* (ABC)¹².

- *Falcon crest* (1981-1990, CBS, Estados Unidos);



Figura 9 - Jane Wyman em *Falcon crest*¹³.

¹² Disponível em: <http://www.eonline.com/eol_images/Entire_Site/2011012/293.dyansty.cast.lc.011211.jpg>. Acesso em: 26 dez. 2014.

¹³ Disponível em: <<http://imgkid.com/jane-wyman-falcon-crest.shtml>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

- *The bold and the beautiful* (1987-presente, CBS, Estados Unidos);



Figura 10 - Material promocional de *The bold and the beautiful*¹⁴.

- *General hospital* (1963-presente, ABC, Estados Unidos);



Figura 11- Material promocional em comemoração pelos cinquenta anos de exibição de *General hospital* (ABC)¹⁵.

- *As the world turns* (1956-2010, CBS, Estados Unidos);



Figura 12 - Reunião do elenco¹⁶.

¹⁴ Disponível em: <<http://migre.me/oMOed>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

¹⁵ Disponível em: <<http://migre.me/oMOeV>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

¹⁶ Disponível em: <<http://migre.me/oMOfB>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

- *The young and the restless* (1973-presente, CBS, Estados Unidos);



Figura 13 - Anúncio de exibição¹⁷.

- *EastEnders* (1985-presente, BBC, Inglaterra);



Figura 14 - Cena de *EastEnders*¹⁸.

- *Coronation street* (1960-presente, ITV, Inglaterra);



Figura 15 - Cena de *Coronation street*¹⁹.

¹⁷ Disponível em: <<http://migre.me/oMOhM>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

¹⁸ Disponível em: <<http://migre.me/oMOjb>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

¹⁹ Disponível em: <<http://migre.me/oMOK0>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

- *Hotel Cæsar* (1998-presente, TV2, Noruega);



Figura 16 - Cena de *Hotel Cæsar*²⁰.

- *Neighbours* (1985-presente, Seven Network, Austrália).



Figura 17 - Cena da temporada de 2011²¹.

Muito se discute também sobre as semelhanças e diferenças entre as *soap operas* e as nossas telenovelas, pois à primeira vista parecem muito próximas. Em geral, pode-se dizer que tanto a telenovela como a *soap opera* são gêneros melodramáticos cujo objetivo é a audiência popular, pois em ambas as produções as emoções são a base do espetáculo. Esses dois gêneros são transmitidos diariamente e não se dividem em temporadas como as *sitcons* ou séries.

A telenovela é um gênero característico dos países latino-americanos, cuja realidade sociocultural e religiosa está condicionada historicamente aos eixos temáticos, conteúdos e usos narrativos deste gênero. Em suas origens, as telenovelas apresentavam histórias fortemente vinculadas à moral católica, com a ideia do pecado como perspectiva dominante.

²⁰ Disponível em: <<http://i.ytimg.com/vi/QomCKYmyFA8/hqdefault.jpg>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

²¹ Disponível em: <<http://migre.me/oMOyy>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

As *soap operas*, ao contrário, contêm uma moral tipicamente protestante, derivada de sua origem anglo-saxônica.

Enquanto as telenovelas têm um número finito de capítulos e o público espera uma conclusão definitiva para a história que se conta, a *soap opera* está projetada para não ter fim. Existem algumas que estão no ar desde a década de 1950.

Hoje em dia, as telenovelas são vistas por mulheres e homens de todas as classes sociais, idades e ocupações, enquanto que a *soap opera* continua tendo uma audiência que abrange mais as mulheres donas de casa.

As telenovelas determinam o *star system* na América Latina, ou seja, o sistema de astros e estrelas, os atores de popularidade, que funcionam como os principais âncoras. Em geral, não se assume que os atores de telenovelas são bons ou ruins, pois o público os julgam de acordo com a qualidade de seu trabalho. Isso não ocorre na *soap opera*, já que existe a percepção generalizada de que seus atores e atrizes são de segunda categoria.

Como consequência, vemos que a maioria dos atores latino-americanos que conseguiram trabalhar em Hollywood vêm do mundo das telenovelas. Ao contrário, são pouquíssimos os atores de cinema que vêm do mundo das *soap operas*. Alguns exemplos notáveis são Meg Ryan (*As the world turns*), Mark Hamill (*General hospital*) e Demi Moore (*General hospital*).

Como as telenovelas terminam, os atores e atrizes que nelas atuam têm a oportunidade de trabalhar em dezenas de produções ao longo de sua carreira. Devido a isso, o público os recorda em diferentes papéis. No mundo das *soap operas*, que são infundáveis, pode ocorrer que um ator ou atriz trabalhe por décadas no mesmo papel e seja muito difícil que o público não o relacione com este personagem. Por exemplo, Tony Geary foi Luke Spencer em *General hospital* por quase três décadas, um papel que lhe trouxe muita satisfação e adoração por parte do público, mas não foi fácil para o ator livrar-se do personagem para poder realizar outros trabalhos.

Nas *soap operas*, pode-se ver um casal evoluir com o passar do tempo. Por exemplo, um dos casais mais famosos na história das *soap operas*, os personagens Luke e Laura, comemoraram seu casamento em 1981 e em 2006 celebraram as bodas de prata em *General hospital*. Nessas narrativas, também se pode ver alguns personagens que começam como crianças e vão crescendo no decorrer da trama, como o caso de Kimberly McCullough, que foi Robin Scorpio em *General Hospital* desde que era uma garotinha.

Outra característica relativamente comum nas *soap operas* é o fato de um personagem morrer, aparentemente, em um acidente, por exemplo, do qual nunca se recupera o corpo,

para reaparecer anos depois. Também é comum que um personagem seja atribuído a um novo ator ou atriz, devido ao fato de que os contratos com os atores não se adequam à duração da *soap opera*, porque elas não possuem término previsto. Nas telenovelas é muito raro que um personagem mude de ator ou atriz. Quando isso ocorre é devido a alguma situação desafortunada, como a enfermidade ou morte do ator ou da atriz, como ocorreu com o ator Sérgio Cardoso, que faleceu antes de concluir sua participação em *O primeiro amor* (1972) e foi substituído por Leonardo Vilar. Nas *soap operas*, quando um ator não quer renovar o contrato, é necessário eliminar o personagem ou trocar o ator que o personifica.



Figura 18 - Cena de *O primeiro amor* na qual o ator Leonardo Villar assume o personagem de Sérgio Cardoso e todo o elenco da telenovela presta uma homenagem ao ator falecido²².

Assim como as telenovelas repetem algumas histórias clássicas como “A gata borralheira” / “Cinderela” e “Romeu e Julieta”, as *soap operas* também o fazem após um determinado tempo, mas reciclam histórias de assassinato e seu respectivo julgamento, quando se descobre o verdadeiro culpado; de vícios em álcool e drogas; de enfermidades que parecem incuráveis; ou de acidentes que mudam a personalidade de um dos personagens.

Diferentemente da maioria das telenovelas, nas *soap operas* se celebram as festividades como Natal, Ano Novo e Ação de Graças, exatamente no mesmo dia em que são celebrados e não em períodos próximos. Nesse sentido, estão fortemente engrenadas com a cultura que as produz e não são destinadas à exportação. As *soap operas* dos Estados Unidos, por exemplo, refletem as normas culturais deste país e essa é uma das razões pelas quais o norte-americano as vê como mais realistas do que as telenovelas.

Quando alguém acompanha uma *soap opera* por um determinado período, é testemunha das múltiplas fases por que passam os casais. Em um lapso de três anos, um

²² Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/tele/primeirof.asp>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

personagem pode ter dois ou três parceiros pelos quais se apaixonou profundamente e com quem manteve uma fogaosa relação. Isso não ocorre com tanta frequência nas telenovelas, já que são mais curtas e pode-se deduzir seu final.

Semelhantes ou diferentes, ambas possuem narrativas de entretenimento popular nas quais o telespectador é trazido para um "envolvimento emocional em cenas fictícias poderosas, nas quais aspectos da natureza humana estão envolvidos: honra, bondade, amor, maldade, traição, vida, morte, virtudes e pecados que de uma maneira ou outra têm alguma coisa a ver com ele" (GONZALEZ apud MAZZIOTTI; FREY-VOR, 1996, p. 49), pois o "espectador escolhe diretrizes para a vida através de situações mostradas na telenovela, as quais se tornam um meio de interagir com as vidas de milhões na criação de seus mundos imaginários" (GALINDO apud MAZZIOTTI; FREY-VOR, 1996, p. 49).

2.4 Telenovela

Com o desenvolvimento da imprensa no século XIX, surge no Brasil um público para a literatura. Nas oficinas do *Correio Mercantil*, do *Diário do Rio de Janeiro* e da *Marmota* é que foram feitos os livros dos nossos escritores, quase sempre depois de ter o jornal publicado os mesmos em folhetins. Não resta dúvida de que o jornal foi o caminho apropriado para a produção dos autores chegarem ao público. Apesar de o gênero folhetim ser importado, o êxito em nosso país foi incomensurável, atingindo satisfatoriamente o interesse do público brasileiro.

A técnica do corte no momento culminante de uma cena ou sequência de cenas, característica essencial do folhetim, foi difundindo-se pelo tempo, chegando ao rádio e à televisão no século XX. Por conseguinte, a hipótese mais provável é de que o folhetim chegou à televisão, transformando-se no que hoje denominamos como telenovela, distanciando-se da literatura clássica, o que propiciou o nascimento de um novo gênero narrativo.

Os meios de comunicação de massa como o cinema, arte e indústria que dominou o imaginário dos povos na primeira metade do século XX, e a televisão, meio de comunicação que triunfa na segunda metade desse século, devem muito à literatura o fornecimento de material que exibem em suas telas. Por sua vez, inspirada pelas novas técnicas audiovisuais, a literatura transformou-se, fazendo-se diversa em certos aspectos daquela do século anterior.

A literatura é a manifestação artística que mais se relaciona com outras artes, e, conseqüentemente, muito se discute no que tange à sua relação com a televisão. Ora, toda manifestação cultural de massa alimenta-se das artes tradicionais. O que o cinema e o teatro fizeram nos seus primórdios, a televisão faz hoje através de suas produções ficcionais seriadas, como as telenovelas e minisséries, que sempre se supriram de formas de ficção tradicionais, principalmente de romances-folhetins.

Observando essa relação entre literatura e televisão, várias questões polêmicas são levantadas, instigando cada vez mais o interesse acadêmico, principalmente quando a telenovela é o objeto das pesquisas. Segundo Leila Miccolis (2007), a telenovela constitui-se como um novo gênero literário, pois como a maioria das formas narrativas ela possui uma estrutura linear com começo, meio e fim, que se utiliza de uma narrativa escrita composta de diálogos e de seres ficcionais, com técnicas de narração comuns e específicas que buscam sempre transmitir uma mensagem para o receptor ao qual se dirige.

No entanto, a discussão sobre a telenovela deve começar, antes de tudo, com uma análise do termo novela, como popularmente é conhecida a telenovela, já que essa expressão possui uma significação curiosa e, na maioria dos idiomas, representa uma história curta, como no português e no inglês – *short story*, algo entre o conto e o romance, não tão curta como aquele nem tão longa como este, ou seja, uma história usualmente curta, ordenada e completa, de fatos fictícios, porém verossímeis em diversos aspectos. Este não é o caso da telenovela, que por tratar-se de uma história longa, desenrola-se, quase sempre, em mais de cem capítulos. Seria, então, a semântica medieval da palavra a mais adequada, porque na Idade Média o termo era utilizado como sinônimo de enredo, entrecho, narrativa trançada, sendo a última aplicada às novelas de cavalaria (CAMPEDELLI, 1987).

Entretanto, Campedelli (1987) destaca que a crítica recorre à definição do roteirista e escritor Marcos Rey (1925-1999), como sendo a explicação mais convincente:

O termo foi equivocadamente incorporado pelo rádio às suas narrativas quilométricas. Depois, a televisão cometeu outro equívoco em cima do primeiro e ficou com o nome. Como se sabe, o rádio copiou o gênero das similares cubanas e mexicanas. Só que o termo, no idioma espanhol é igual a romance. No inglês moderno também. Para a história curta, estes idiomas têm outros vocábulos. Com relação à telenovela o certo seria chamá-la de folhetim (Apud CAMPEDELLI, 1987, p. 19).

Marlyse Meyer (1996), principal estudiosa do gênero folhetim no Brasil, confirma o romance-folhetim como sendo o fundamento de onde se originou a telenovela, e que esta não

é uma tradução desse gênero, pelo contrário, ela é um produto novo e de tecnologia refinada, mas como tudo o que é novo, utiliza-se de antigos temas.

O que se pode afirmar é que a telenovela brasileira se expressa por si só e tem uma história própria. O máximo que podemos buscar nos livros de literatura é alguma definição do termo novela. Naturalmente, há uma distância considerável entre a plena compreensão da palavra novela e a própria estrutura da telenovela brasileira, o que não nos leva a definir o gênero, mas sim a afirmar que a telenovela é uma arte brasileira, capaz de, em um curto espaço de tempo, arrebatá-la toda uma população que, na sua grande maioria, mantém-se distante da ribalta artística. E é dessa distância que surge a telenovela brasileira com sua efervescência, preenchendo um vazio, repondo ficção, descontraindo com humor e exibindo a emoção através da imagem televisiva, a muito atual arte cênica, pois

Na tela pequena, um importante palco se propagou pelo país, exibindo a telenovela diariamente. O Brasil conheceu então uma nova, rara e hábil dramaturgia. E o importante: respeitada absolutamente por nossa população. É fácil deduzir que foi realizado um casamento perfeito: uma arte especial indo ao encontro de um povo não menos especial. Assim, não há por que se espantar quando se depara com uma plateia superior a 40 milhões de pessoas, reunidas numa só noite, em frente ao aparelho de tevê, assistindo a um capítulo de novela. E essa mesma plateia repete o mesmo ritual no dia seguinte. E assim por diante... (FERNANDES, 1994, p. 21-22).

Talvez, para conseguirmos iluminar algo sobre a raiz da telenovela, precisaremos conjugar das ideias de Meyer sobre a origem do gênero, nos reportando a Paris do século XIX, com os rodapés jornalísticos e as séries *feuilleton* (FERNANDES, 1994, p. 20), para então compreendermos este tipo de ficção e suas variações.

2.4.1 Teleficção brasileira

O programa televisivo de ficção é a história, mais ou menos longa, mais ou menos fracionada, inventada por um ou mais autores, representada por atores, que se transmite com linguagem e recursos de TV, para contar uma fábula, um enredo, como em outros tempos se fazia só no teatro e depois passou a se fazer também no cinema.

A ficção de TV utilizou toda a experiência desses dois veículos, o teatro e o cinema, e acrescentou-lhes os recursos do rádio, sem esquecer uma das mais ricas e permanentes fontes de matéria ficcional, a narrativa pura, literária ou não.

Em primeiro lugar, seria importante notar que não se tentará fazer a distinção entre os vários tipos de programa de ficção televisiva por seu conteúdo. Realmente, seria difícil, quase impossível, distinguir e classificar as numerosas espécies de histórias, fábulas e assuntos que se podem abordar na teledramaturgia. Vamos buscar conceituar o gênero de acordo com suas características formais, sua linguagem própria e inerente.

Assim, o que se fará nesta oportunidade é tratar de classificar programas ficcionais de TV por intermédio de suas características de extensão, tratamento do material, unidade, tipos de trama e subtrama, maneiras de criar, apresentar e desenvolver as personagens, modos de organização e estruturação do conjunto – por meio, enfim, da linguagem própria de TV –, como propõe Pallottini (2012), dramaturga e estudiosa do assunto.

Começaríamos, então, por abordar aquilo que em certos países do continente americano com muita felicidade se deliberou chamar de “unitário”. Trata-se, como o nome indica, de uma ficção para TV levada ao ar de uma só vez, com duração de aproximadamente uma hora (podendo variar para mais ou para menos), programa que se basta em si mesmo, que conta uma história com começo, meio e fim, que esgota sua proposição na unidade e nela se encerra.

No Brasil, o unitário surgiu como uma peça de teatro levada ao ar pela televisão, inicialmente ao vivo. Tratava-se da adaptação de um texto teatral para o ambiente televisivo, por profissionais que começavam a conhecer a linguagem televisiva.

Inicialmente, deu-se ao unitário o título de teleteatro, em clara referência às origens do programa e também aos muitos pontos comuns que ele mantinha com o gênero dramático. No entanto, em diversas ocasiões tentou-se modificar ou melhorar esse nome, pois o unitário de TV adquiriu maiores semelhanças com o cinema do que com o teatro, constituindo um novo gênero de ficção televisiva.

Muito tempo passou até que a TV Globo tentasse inovar na identificação do velho teleteatro. Ele já não era mais feito ao vivo, tinha textos próprios, literatura exclusiva, identificável, catalogada, com características peculiares. Assim, a certa altura dos tempos, a TV Globo passou a chamar o unitário de *Caso especial*.

Recentemente, em meados da década de 90, o SBT voltou a usar o título teleteatro para nomear um programa semanal destinado à adaptação de textos radiofônicos latinos, em sua maioria da autora Marissa Garrido, aproveitando o *casting* de atores que a emissora possuía em decorrência da reabertura de seu núcleo de teledramaturgia anos antes com o *remake* de *Éramos seis* (1994).

Contudo, o nome unitário é posto por Renata Pallottini (2012, p. 27) como o mais conciso, apropriado e expressivo para designar esse tipo de programa, que se caracteriza por ser curto e contundente. Nele o tempo é precioso e deve ser bem dividido, pois provavelmente o formato não irá admitir muitas personagens.

No unitário, o tempo se comprime, como no teatro, e, às vezes, tempo ficcional e real coincidem. Mas tudo acaba ali, não há continuação, mesmo que se a história não se feche necessariamente. “Há um final talvez provisório e insatisfatório, mas é assim que é. Não se pode guardar munição para depois; não há depois” (PALLOTTINI, 2012, p. 38).

Nas décadas de 1990 e 2000, a TV Globo utilizou o formato do unitário para experimentar novas histórias, uma espécie de programa piloto, sempre no fim do ano, junto com a programação especial desse período festivo. Os que se saíram bem em termos de audiência eram efetivados na grade de programação na temporada seguinte. Exemplos disso são *Toma lá, dá cá* e *Sob nova direção*, além de *Doce de mãe*, que conferiu à atriz Fernanda Montenegro o Emmy Internacional como melhor atriz.

Outra emissora que também vem adquirindo o hábito de exibir unitários em sua programação de fim de ano é a TV Record. Em 2013, por exemplo, ela levou ao ar produções como *Casamento blindado* e *A nova família trapo*. Já em 2014 ela exibiu *Manual prático da terceira idade*, *Onde está você?* e *Amor custa caro*, ambas produzidas em parceria com produtoras independentes como a Gullane Filmes.

Quando o programa de teleficção passa a ter maior duração, ele sai do rótulo unitário para assumir outras classificações: minissérie, seriado e telenovela.

A minissérie é uma espécie de telenovela curta, cujo texto está totalmente fechado, comumente, quando começam as gravações. É uma obra já então definida em sua história, peripécias e final, no momento em que se inicia, não comportando, em geral, modificações a serem feitas no decurso do processo e do trabalho, como a telenovela de modelo brasileiro. A minissérie é hoje, para nós, um programa que tem, geralmente, de cinco a vinte capítulos (essa duração é arbitrária, mas não pode, de maneira nenhuma, aproximar-se da duração padrão de uma novela, que tem, em média, cento e oitenta capítulos).

Esse tipo de teleficção tem continuidade absoluta – a mesma de uma telenovela –, cuja unidade se completa na visão da totalidade dos capítulos e é garantida pelo conjunto do assunto, e cujos capítulos possuem a mesma unidade relativa de um capítulo de telenovela; pareceria, mesmo, que a minissérie nada mais é que uma telenovela pequena. No entanto, em sua técnica de escrita, ela se assemelha mais a um filme longo de cinema. Supõe apenas uma

trama importante, desenvolvida ao longo dos capítulos, e não a multiplicidade de tramas que caracteriza a telenovela, como aponta Pallottini (2012).

A minissérie desenvolve, na verdade, uma trama básica, à qual se acrescentam incidentes menores. Se biográfica, gira em torno de uma vida humana; se ficcional por inteiro, a minissérie procura conter-se em um *plot*²³, um conflito básico, em uma linha central de ação bem definida, não comportando a diversidade de linhas de ação da telenovela, às vezes só consolidadas depois que ela já está em andamento.

A minissérie consegue manter-se em limites mais aristotélicos. Nela, a personagem é o que se propõe a ser desde o princípio. Suas ações finais são consequência dos comportamentos iniciais; ela é coerente e o espectador não precisa prender-se a ela por vários meses. “A minissérie é europeia – moderada, civilizada, propositada” (PALLOTTINI, 2012, p. 35).

Outro formato de teleficção popular no Brasil é o seriado, produção ficcional para TV, estruturada em episódios independentes que têm, cada um em si, uma unidade relativa. A unidade total é inerente ao conjunto, ao seriado como um todo, mas difere, claro, da sequência obrigatória e indispensável da minissérie, que conta uma única história ao redor de uma trama básica, exigindo do espectador conhecimento acerca do capítulo anterior para avaliá-la e conhecê-la como um todo.

O seriado brasileiro mais célebre foi *Malu Mulher* (1979-1980), no qual a trama tinha como centro a protagonista, suas características, seu momento de vida, suas crenças e dificuldades, no qual os episódios contavam momentos críticos dessa trajetória. A unidade do seriado pode ser dada pelo protagonista, pelo tema ou pela época, ligada, às vezes, ao local de ação; mas, fundamentalmente, a unidade se dá por um propósito do autor, uma visão de mundo que ele pretende transmitir.

Os episódios do seriado – e, aqui, preferimos chamar as partes do programa de episódios, em vez de capítulos, como fazemos com os demais, exatamente para fixar seu caráter relativamente independente – têm uma estrutura mista, entre a estrutura do unitário e a do capítulo. Um episódio deve contar sua história, inserir-se no conjunto, respeitar as características lançadas pelo programa no seu total (PALLOTTINI, 2012, p. 30).

Portanto, pode-se chamar de seriado uma ficção televisiva contada em episódios, que têm unidade relativa suficiente para que possam ser vistos independentemente e, às vezes,

²³ Designa enredo, trama. A definição será ampliada mais a frente nesse texto.

sem observação de cronologia de produção. A unidade total do conjunto é dada pelo autor e pela produção.

No entanto, o formato de teleficção mais consagrado no Brasil e na América Latina é o da telenovela, ou novela, como popularmente é conhecida. Pallottini (2012) destaca que o termo novela remonta ao italiano *novella* que, por sua vez, remete-se ao latim *novellus*, *novela*, *novellum*, “adjetivo, diminutivo, originário de *novus*. Do sentido de novo, a palavra derivou para o de enredado. Substantivando-se e adquirindo denotação especial, durante a Idade Média acabou significando enredo, entrecho, vindo daí narrativa enovelada, trançada” (p. 31).

Durante algum tempo, a palavra foi empregada no sentido de narrativa fabulosa, fantástica, inverossímil. Só no romantismo é que a palavra ganhou a significação literária que possui atualmente (PALLOTTINI, 2012).

Primeiramente, nota-se que, na origem, a novela era ou podia ser enredada, entrançada, literalmente enovelada; podia ser ainda inverossímil, exatamente a acusação mais frequente que se faz à telenovela. Nota-se, também, a extensão do gênero, e se dirá que as primitivas histórias iam sendo aumentadas até atingirem tamanho excepcional; exatamente outra das acusações que ainda hoje se fazem ao gênero telenovela.

Cabe aqui ressaltar que esse texto adotará como modelo a telenovela brasileira, que em alguns pequenos detalhes se difere de suas similares latinas, principalmente. A telenovela seria, assim, uma história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, criando conflitos provisórios e outros definitivos; os provisórios vão sendo solucionados e até substituídos no decurso da ação, enquanto os definitivos – os principais – só são resolvidos no fim.

A telenovela se baseia em diversos grupos de personagens e de lugares de ação, grupos que se relacionam “interna e externamente – ou seja, dentro do grupo e com os demais grupos; supõe a criação de protagonistas, cujos problemas assumem primazia na condução da história” (PALLOTTINI, 2012, p. 33). Na atualidade, essas histórias têm uma média de capítulos que varia entre 160 e 180, com 45 minutos de ficção cada.

Faz parte do esquema da telenovela brasileira o fato de ter ela seus trabalhos de produção e gravação iniciados antes de estar totalmente escrita. Sua gravação pode começar com uma frente de capítulos escritos e prontos para a gravação, mas na maioria dos casos a redação da telenovela prossegue com ela no ar, estando sujeita às intervenções do público e da crítica, ocasionando em modificações na sinopse original, dando o tom da história conforme o gosto popular. Contudo, essa regra já foi quebrada por algumas emissoras de TV que

preferem levar suas tramas ao ar totalmente prontas, como é o caso do SBT, com suas traduções de textos latinos. Em *Canavial de paixões* (2003-2004), *Esmeralda* (2004-2005) e nas infanto-juvenis *Carrossel* (2012-2013) e *Chiquititas* (2013-2015), a recepção do público foi positiva e as histórias não foram prejudicadas, mas em outros sim, pois não havia meios para ajustar o enredo, como é o caso de *Jamais te esquecerei* (2003) e de *O direito de nascer* (gravada em 1998, mas exibida somente em 2001).

Todavia, é arbitrário dizer que a audiência determina a novela, uma vez que existe acima de tudo uma preocupação de ordem artística, estética que também influi sobre a sua criação, pois

[...] o fato de ela ser escrita à medida que vai sendo gravada possibilite essas correções de rumo, existem outros fatores a pesar sobre essa produção: do ponto de vista negativo, a censura não oficial, o moralismo, os interesses de todo tipo; mas, por outro lado, a vontade do autor, dos criadores, o desejo de experimentação e desenvolvimento, a tendência a melhorar e progredir determinam a mobilidade e o dinamismo da telenovela (PALLOTTINI, 2012, p. 34).

O que difere a telenovela dos outros formatos de teleficção é justamente o fato de ela ser escrita à medida que é produzida, somada à quantidade maior de tramas e subtramas e sua extensão, levando-a a ser mais redundante.

Essa redundância aproxima ainda mais a narrativa da telenovela à do romance-folhetim, no qual a redundância era uma exigência, lido em partes, aos pedaços, em dias diversos, em papel de jornal, passando, às vezes, de mão em mão, fazendo da redundância um fator imprescindível para que o espectador/leitor não perdesse o andamento da história (MEYER, 1996).

Por isso, e também pela extensão do gênero, “quem escreve telenovela sabe que deve repetir, e não apenas pode fazê-lo – redundar é um dever. Mau é redundar pura e simplesmente” (PALLOTTINI, 2012, p. 35). O novelista sabe que precisa repetir, mas tem ciência de que essa repetição deve ser feita de outro modo, com outra personagem e/ou acrescentando informação, porque “o público sabe o que espera – e espera o que sabe. Qualquer novidade é audácia do autor” (PALLOTTINI, 2012, p. 35), uma vez que a telenovela, ao contrário da minissérie que é europeizada, “é latino-americana – desmensurada, mágico-realista, absurda, apaixonada, temperamental (com todos os preconceitos que se queira atribuir a essa classificação, de resto um pouco ligeira)” (PALLOTTINI, 2012, p. 35-36).

Para contrariar ainda mais, a telenovela latino-americana alcançou um alto padrão de qualidade quanto à sua realização: produções esmeradas, boas histórias, excelentes intérpretes

e grande aceitação no mundo inteiro, que passou a adquirir essas histórias e exibi-las com grande audiência fora dos limites geográficos latinos.

De forma mais clara, pode-se afirmar que o unitário da ficção televisiva equivaleria ao conto na literatura clássica, assim como a telenovela corresponderia ao romance-folhetim, a minissérie a um romance de dimensões regulares, enquanto que o seriado poderia ser visto como uma coleção de contos com personagens fixas e objeto autoral único.

E esses modelos são responsáveis pela criação de mais de seiscentos programas entre especiais (unitários), minisséries, seriados e telenovelas, como cabe lembrar aqui, principalmente as telenovelas, foco do presente estudo.

3 A TELENOVELA BRASILEIRA

A trajetória da teleficção brasileira, especialmente da telenovela, principal programa do segmento de teledramaturgia produzido pelas emissoras de TV do país, pode ser dividida em períodos, conforme a produção de cada década, como aponta o pesquisador Nilson Xavier (2014).

Para o estudioso, o primeiro período tem início em dezembro de 1951, pouco mais de um ano depois da televisão ser inaugurada no Brasil, quando a TV Tupi colocou no ar a primeira novela: *Sua vida me pertence*. Como ainda não existia o videoteipe, tudo era feito ao vivo e os 15 capítulos da trama só foram exibidos às terças e quintas-feiras. Nessa época, a produção teleficcional limitava-se a histórias parceladas com duas ou três exibições ao longo da semana.

A primeira telenovela diária foi ao ar em 1963, *2-5499 ocupado*, uma produção da TV Excelsior, lançada como uma opção despretensiosa. Na época não se podia imaginar que também estava sendo lançado o maior produto de arte popular da nossa televisão, além de grande fenômeno cultural de massa. Com essa produção, descobriu-se que, para segurar o público, era necessário criar o hábito de mantê-lo diante do aparelho de TV todas as noites, em um mesmo horário.

Em 1964, Ivani Ribeiro escreveu dois sucessos: *A moça que veio de longe*, para a Excelsior, adaptada de um original argentino; e *Alma cigana*, para a Tupi, de um original cubano. Estes primeiros títulos eram baseados em dramalhões latinos. O estilo continuou o mesmo das novelas radiofônicas, tão características e bem aceitas na América Latina e no Brasil. Contudo, o primeiro grande sucesso viria em 1965 pela Tupi, *O direito de nascer*, adaptação de Talma de Oliveira e Teixeira Filho do original cubano de Félix Caignet, que pode ser recordado nas imagens a seguir (XAVIER, 2014).



Figura 19 - Cena de *O direito de nascer*: Maria Helena e Albertinho²⁴.



Figura 20 - Cena de *O direito de nascer*: Albertinho e Mamã Dolores²⁵.



Figura 21- Anúncio de *O direito de nascer*.

O segundo período tem início na segunda metade dos anos 60, após a grande repercussão de *O direito de nascer*, quando todas as emissoras em atividade (Excelsior, Tupi, Record e Globo) passaram a investir no gênero. Entretanto, a telenovela brasileira, mesmo dominando a programação, não se libertou das origens radiofônicas e do estilo dramalhão herdado dos mexicanos, cubanos e argentinos.

Xavier (2014) aponta que é nesse cenário que ganha força, na TV Globo, a figura da cubana Glória Magadan, conhecedora dos mistérios que transformavam uma novela em sucesso, mas sem comprometimento algum com a realidade brasileira. Suas histórias se passavam na corte francesa, no Marrocos, no Japão, na Espanha, com condes, duques, ciganos, vilões cruéis, mocinhas ingênuas e galãs virtuosos e corajosos. São exemplos: *Eu compro esta mulher* (1966), *O Sheik de Agadir* (1966-1967), *A rainha louca* (1967), *O homem proibido* (1967-1968).

²⁴ As figuras 19 e 21 encontram-se disponíveis em <<http://www.teledossie.com.br/a-triste-e-dramatica-historia-albertinho-limonta-e-seu-avo-desalmado/>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

²⁵ Disponível em: <<http://clubedosentasdecatanduva.blogspot.com.br/2011/05/novela-o-direito-de-nascer-tv-tupi.html>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

Em 1967, a emissora carioca contrata Janete Clair para auxiliar Glória Magadan. Janete assumiu a autoria de *Anastácia, a mulher sem destino*, já em exibição, e, em 1968, *Sangue e areia*, dentro dos preceitos de Magadan.

Nessa fase, Ivani Ribeiro se destaca com suas novelas produzidas pela Excelsior. Entre outras *Almas de pedra* (1966), *Anjo marcado* (1966), *As minas de prata* (1966-1967) e *Os fantoches* (1967-1968). Destaque também para *Redenção*, escrita por Raimundo Lopes entre 1966 e 1968, até hoje a mais longa novela da teledramaturgia nacional, com 596 capítulos.

No final dos anos 60, o gênero já estava solidamente implantado, graças às inúmeras produções dos últimos cinco anos. Houve então a necessidade de uma mudança no estilo. O essencial era transformar a telenovela em uma arte genuinamente brasileira. Foi na Tupi que novas fórmulas em linguagem foram introduzidas, dando início ao que Xavier (2014) coloca como terceiro período.

O primeiro passo foi dado com *Antônio Maria*, sucesso escrito por Geraldo Vietri entre 1968 e 1969. Mas o rompimento total deu-se em 1969 com *Beto Rockfeller*, idealizada por Cassiano Gabus Mendes e escrita por Bráulio Pedroso. As fantasias dos dramalhões estavam totalmente substituídas pela realidade, pelo cotidiano. A novela seguinte também foi um grande êxito: *Nino, o italianinho* (1969-1970), de Geraldo Vietri.



Figura 22 - Da esquerda para direita: divulgação de *Antônio Maria*, com o protagonista Sérgio Cardoso; divulgação de *Beto Rockfeller*, com os atores Luis Gustavo e Bete Mendes; material publicitário de *Nino, o italianinho*, com os atores Araci Balabanian e Juca de Oliveira²⁶.

Na Excelsior destacam-se três títulos de sucesso escritos entre 1968 e 1970: *A pequena órfã*, de Teixeira Filho; *A muralha*, adaptação de Ivani Ribeiro do romance de Dinah Silveira de Queiróz; e *Sangue do meu sangue*, de Vicente Sesso. Na Globo, os dramalhões de Glória Magadan estavam com os dias contados. Janete Clair ainda escreveu sob sua supervisão *Passo dos ventos* e *Rosa rebelde*, entre 1968 e 1969. Mas o rompimento foi total a partir de

²⁶ Imagens disponíveis em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

Véu de noiva, que estreou no final de 1969, marcando o início do que Xavier (2014) postula como quarto período.



Figura 23- Regina Duarte em cena de *Véu de noiva*, primeira produção da TV Globo a romper com os dramalhões de Glória Magadan²⁷.

A partir de 1970 a telenovela brasileira não era mais a mesma. Já não havia mais espaço para os dramalhões latinos e todas as emissoras aderiram à nacionalização do gênero. A Globo radicalizou ao demitir Glória Magadan e mudar seus títulos em seus três horários de novelas. Às sete horas sai *A cabana do Pai Tomás* e entra *Pigmalião 70*; às oito sai *Rosa rebelde* e entra *Véu de noiva*; e às dez sai *A ponte dos suspiros* e entra *Verão vermelho*. Todas as três novas produções foram sucessos naquele início dos anos 70.

Esse foi o primeiro passo dado pela Globo para tornar-se líder na teledramaturgia brasileira, criando um padrão próprio, aplaudido dentro e fora do país. Depois da década de 70, as telenovelas mudam com o passar do tempo, mas sem grandes variações de estilo. Pode-se então fazer uma análise mais genérica das quatro décadas subsequentes.

A Excelsior, que havia sido a líder em produção de telenovelas nos anos 60, fecha suas portas no início dos 70. A Record nunca conseguiu se equiparar às suas concorrentes no gênero – visto que investia mais em programas musicais –, mas entre 1970 e 1971, Lauro César Muniz escreveu para a emissora dois relevantes sucessos: *As pupilas do senhor reitor*, adaptação do romance de Júlio Diniz, e *Os deuses estão mortos*.

A Tupi, pioneira na mudança do gênero, torna-se então a principal concorrente da Globo. Durante toda a década, vários títulos se tornaram sucessos, mas, mesmo assim, nunca chegaram a abalar a hegemonia da emissora carioca: *Mulheres de areia*, *Os inocentes*, *A barba azul*, *A viagem*, *O profeta*, *Aritana* – todas de Ivani Ribeiro, escritas entre 1973 e 1979;

²⁷ Disponível em: <http://mulher.uol.com.br/casamento/album/noivasnovela_album.htm>. Acesso em: 25 fev. 2015.

Vitória Bonelli (1972-1973) e *Meu rico português* (1975), de Geraldo Vietri; *O machão* (1974-1975), de Sérgio Jockyman; *Ídolo de pano* (1974-1975), de Teixeira Filho; *Éramos seis* (1977), de Silvio de Abreu e Rubens Ewald Filho; e *Gaivotas* (1979), de Jorge Andrade.



Figura 24 - Cenas de *Mulheres de areia* da TV Tupi²⁸.

Mas foi nos estúdios da Globo que, a partir dos anos 70, foram produzidos os maiores êxitos da teledramaturgia nacional. Logo depois de *Vêu de noiva*, Janete Clair escreve *Irmãos coragem* (1970-1971), um grande sucesso. Seguiram-se títulos marcantes da autora: *Selva de pedra* (1972-1973), *Pecado capital* (1975-1976), *O astro* (1977-1978), *Pai herói* (1979).

Dias Gomes, depois de *Verão vermelho* (1969-1970), criou um estilo próprio, bem brasileiro, e lançou o realismo fantástico na TV: *Assim na terra como no céu* (1970-1971), *Bandeira 2* (1971-1972), *O bem amado* (1973), *O espigão* (1974) e *Saramandaia* (1976).

Bráulio Pedrosa, que vinha do sucesso de *Beto Rockfeller* da Tupi, usa de humor para criticar a burguesia no horário das dez em títulos como *O cafona* (1971) e *O rebu* (1974-1975). Cassiano Gabus Mendes estreia como novelista na Globo e, com *Anjo mau* (1976) e *Locomotivas* (1977), cria um padrão ideal para as novelas das sete.

A partir de 1975, a Globo reserva o horário das seis da tarde para adaptações de obras de nossa literatura e lança requintadas produções de época: *Senhora* (1975), *A moreninha* (1975), *Escrava Isaura* (1976-1977), *Maria Maria* (1978), *A sucessora* (1978-1979), *Cabocla* (1979). Gilberto Braga, depois do sucesso de alguns títulos às seis horas (entre eles *Dona Xepa*, de 1977) estreia no horário nobre em grande estilo, em 1978, com *Dancin' days*, um sucesso arrebatador.

²⁸ Imagens disponíveis em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/>>. Acesso em: 26 dez. 2014.



Figura 25 - Cena de *Escrava Isaura*²⁹.



Figura 26 - Cena de *Dona Xepa*³⁰.



Figura 27- Cena de *Dancin' days*³¹.

Outros títulos de destaque desse período são: *Os ossos do Barão* (1973-1974), de Jorge Andrade; *Escalada* (1975), de Lauro César Muniz; *Estúpido cupido* (1976-1977), de Mário Prata; *Gabriela* (1975), adaptação de Wálter George Durst do romance *Gabriela, cravo e canela* de Jorge Amado (1912-2001).

Nos anos 80, a Bandeirantes investe em dramaturgia, mas sem grandes resultados. Os maiores destaques são *Os imigrantes* (1981-1982), de Benedito Ruy Barbosa, e *Ninho da serpente* (1982), de Jorge Andrade. Enquanto isso, o SBT importa novelas latinas e chega a produzir alguns títulos, mas todos inferiores em produção e texto.

Com o surgimento da TV Manchete, novas produções aparecem, mas a maioria com pouca repercussão, com algumas exceções como *Dona Beija* (1986) e *Kananga do Japão* (1989-1990), ambas escritas por Wilson Aguiar Filho.

²⁹ Disponível em: <<http://programaatualize.blogspot.com.br/2013/02/especial-novelas-escrava-isaura-1976.html>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

³⁰ Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/dona-xepa.htm>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

³¹ Disponível em: <http://s.glbimg.com/og/rg/f/original/2011/10/17/dancin_300.jpg>. Acesso em: 26 dez. 2014.

A Globo continuou liderando a audiência com sucessos como *Água viva* (1980), *Vale tudo* (1988-1989), *Elas por elas* (1982), *Ti ti ti* (1985-1986), *Brega & chique* (1987), *Que rei sou eu?* (1989), *Guerra dos sexos* (1983-1984) e *Sinhá Moça* (1986). Mas é com *Roque Santeiro* (1985-1986), um dos maiores sucessos da dramaturgia nacional, escrita por Dias Gomes e Aguinaldo Silva, que os anos 80 têm seu ápice. A novela, que havia sido vetada pela censura do Regime Militar em 1975, retorna em nova produção e cativa todo o país. E a década de 80 encerra-se com outro sucesso, *Tieta* (1989-1990), de Aguinaldo Silva, adaptada do romance de Jorge Amado, *Tieta do agreste* (1977).



Figura 28 - Trio de protagonistas de *Roque Santeiro*: Lima Duarte, Regina Duarte e José Wilker³².



Figura 29 - Cena de *Tieta*, com Betty Faria e Joana Fomm³³.

³² Disponível em: <<http://www.dezminutosdearte.com/televisao/recordar-e-viver-roque-santeiro/>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

³³ Disponível em: <<http://s2.glbimg.com/GCOqvcdKN3x6Iny5T59TTPpbXCk=/s.glbimg.com/et/pr/f/original/2014/11/05/tieta-betty-faria-joana-fo.jpg>>. Acesso em: 25 fev.2015.

A década de 90 foi marcada pela guerra por audiência. Se o telespectador trocasse de canal por não gostar de uma trama, ajustava-se a obra ao seu gosto. Foi assim com *O dono do mundo*, de Gilberto Braga, em 1991, e *Torre de Babel*, de Silvio de Abreu, em 1998. O SBT, apesar de continuar importando dramalhões latinos, chegou a investir em alguns títulos com requintada produção, como o *remake* de *Éramos seis*, de Silvio de Abreu e Rubens Ewald Filho, em 1994. E uma novela produzida pela Manchete conseguiu abalar a audiência da Globo: *Pantanal*, de Benedito Ruy Barbosa, em 1990, preterida pela vênus platinada³⁴ anos antes. De volta à Globo, Benedito ganhou *status* e regalias de um autor de horário nobre, e escreveu alguns dos maiores êxitos da década, como *Renascer* (1993), *O rei do gado* (1996-1997) e *Terra nostra* (1999-2000).

Aguinaldo Silva firmou-se como autor de sucesso ao escrever tramas regionalistas, como *Pedra sobre pedra* (1992), *Fera ferida* (1993-1994) e *A indomada* (1997). Silvio de Abreu foi para o horário nobre e se destacou com *Rainha da sucata* (1990) e *A próxima vítima* (1995).

A chegada do novo século (anos 2000) mostrou que a telenovela mudou desde o seu surgimento. Mudou na maneira de se fazer, de se produzir. Virou indústria, que forma profissionais e que precisa dar lucro. A guerra da audiência continuou, agora mais do que nunca. Mas a telenovela ainda estava calcada no melodrama folhetinesco, pois sua estrutura era a mesma das antigas radionovelas. O maior exemplo disso foi *O clone* (2001-2002), de Glória Perez, um sucesso arrebatador, um novelão assumido.



Figura 30 - Material publicitário de *O clone*³⁵.

³⁴ A expressão vênus platinada é utilizada pela crítica especializada para referir-se à TV Globo em alusão às cores de sua logomarca.

³⁵ Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/_7I5nCXuIlps/Sr9wfK5jV3I/AAAAAAAAAcRI/WPawiaAfAS8/s400/o+clone.jpg>. Acesso em: 25 fev. 2015.

A Record, a partir do relevante sucesso da nova versão de *A escrava Isaura* (2004-2005), escrita por Tiago Santiago, investe pesado em teledramaturgia, almejando posições da Globo na supremacia em produções de novelas. Seguem-se alguns êxitos, como a trilogia de *Os mutantes* (2007-2009), de Tiago Santiago, *Cidadão brasileiro* (2006), *Vidas opostas* (2006-2007), de Marcílio Moraes, e *Poder paralelo* (2009-2010), de Lauro César Muniz.



Figura 31 - Material promocional da segunda fase de *Os mutantes*³⁶.

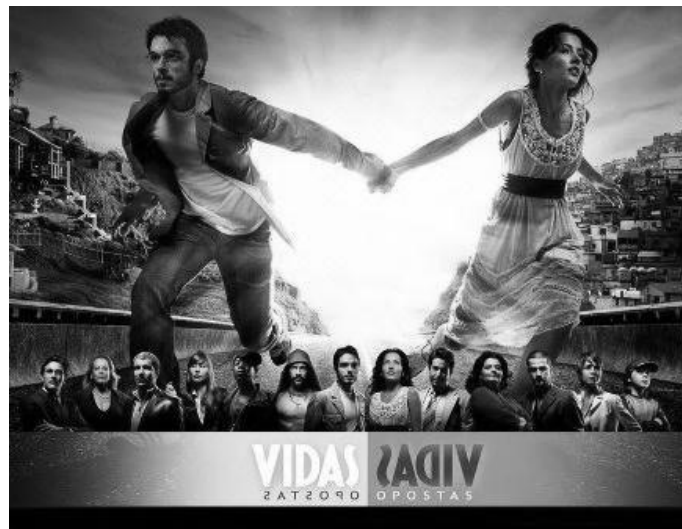


Figura 32 - Material promocional de *Vidas opostas*³⁷.

A Globo segue com alguns sucessos pela década, mas a audiência das novelas (e da televisão em geral) é cada ano mais baixa, reflexo da popularização de mídias que roubam a audiência da TV aberta – como a TV a cabo e a banda larga –, das mudanças de comportamento da população em geral e até de uma certa saturação do gênero, que vem buscando reinventar-se a cada nova produção.

³⁶ Disponível em: <http://2.bp.blogspot.com/_I9MnJzzDBr0/S_qteuA7HmI/AAAAAAAAAFag/IZXh6b82Khk/s1600/linklog.jpg>. Acesso em: 26 dez. 2014.

³⁷ Disponível em: <<http://2015online.net/wp-content/uploads/2015/01/vidas-opostas.jpg>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

3.1 A telenovela e sua forma de contar histórias

3.1.1 Telenovela e literatura

Ao transpor as barreiras dos jornais e fornecer conteúdo estilístico para outros gêneros, o romance-folhetim faz com que a relação entre a literatura e a mídia torne-se alvo de observações, em especial quando se trata do caso da telenovela.

Telenovela é um instrumento privilegiado de estudo sobre a sociedade e a cultura brasileira contemporânea e como tal gera questionamentos. De imediato, o que se pode afirmar é que a narrativa televisiva criou uma modalidade, ou melhor, uma nova forma de narrar envolvida pelos recursos técnicos e digitais que o mundo moderno oferece, além do crivo do telespectador, atuando como uma espécie de termômetro no processo de sua composição.

Com a criação e evolução de uma linguagem própria ao longo de todos esses anos, escrever uma telenovela de sucesso requer muito mais do que prática; necessita de dedicação e disciplina, além, é claro, de talento e vocação, como em todas as manifestações artísticas. Partindo do pressuposto de que a criação de uma boa história de telenovela requer uma dose considerável de sensibilidade artística, levanta-se então a maior das polêmicas: como enquadrar a telenovela? Ela é literatura ou faz uso dela?

Buscando sanar esse questionamento, Manuela Colombo (2004) recorre a diversos profissionais das letras para tentar compreender o fenômeno da telenovela. O escritor e dramaturgo Dias Gomes (1922-1999), imortalizado pela Academia Brasileira de Letras e considerado um dos maiores dramaturgos do país, autor de clássicos como *Saramandaia* (1976) e *Roque Santeiro* (1985), certa vez registrou sua opinião sobre esse assunto:

No meu entender telenovela não é literatura nem teatro nem cinema e sim uma nova forma de expressão popular. Por isso é um equívoco julgá-la atualmente segundo os padrões tradicionais como 'subisso' ou 'subaquilo'. Não podemos esquecer que a telenovela é um fenômeno brasileiro no que diz respeito ao desenvolvimento que teve em nosso país, à importância que adquiriu junto ao público, à sofisticação artística que atingiu. Escrever novela é quase uma maratona (Apud COLOMBO, 2004, p.18).

Ampliando o horizonte de opiniões, João Ubaldo Ribeiro (1941-2014) que, ao ser questionado sobre esta questão, modestamente afirmou que dificilmente poderia dar uma

opinião sobre o assunto por não ser teórico da literatura, apenas um escritor, cautelosamente declarou que a telenovela não é um gênero literário, mas ressalta que de certa maneira as telenovelas têm o formato dos folhetins contemporâneos e faz questão de frisar que considera a telenovela uma forma de literatura perfeitamente respeitável e comparável a qualquer outra expressão de narrativa literária, lembrando ainda do parentesco próximo dela com outro gênero, o teatro:

Na época do surgimento do teatro, essa grande forma de manifestação artística era dirigida às pessoas ágrafas, ou seja, que não dominavam a escrita. Hoje, num país onde a maioria da população é analfabeta, a telenovela estaria ocupando o lugar daquele antigo teatro direcionado às grandes massas (Apud COLOMBO, 2004, p. 19).

Observando a telenovela do ponto de vista de seu papel informativo, como ressalta João Ubaldo Ribeiro, destacam-se a campanha para encontrar crianças desaparecidas feita em *Explode coração* (1995) e a questão da reforma agrária e o Movimento dos Sem Terra, abordada em *O rei do gado* (1996), além das informações prestadas sobre AIDS – *Zazá* (1995) – e drogas, em *O clone* (2001).

Já o filósofo João Ricardo Moderno afirma que as imposições da indústria cultural, das leis do mercado e das leis da vontade do público, intrínsecas ao texto de telenovela, vão na contramão da liberdade da imaginação criadora do artista: “A telenovela é cultura de massa, submetida aos caprichos do mercado que prospera no interior mesmo das obras de arte, que assim são aviltadas” (Apud COLOMBO, 2004, p. 19).

Mas a autora Maria Adelaide Amaral discorda da afirmação de que o texto de uma telenovela seja limitado pelas exigências do mercado:

Se o folhetim é considerado um gênero literário, por que a telenovela que pertence à mesma linhagem não seria? Há novelas que têm um texto primoroso. Há cenas nas de Manoel Carlos antológicas do ponto de vista de qualidade literária. E não podemos esquecer que uma grande parte dos autores de telenovelas são pessoas egressas do cinema, teatro e literatura. (citado por Apud COLOMBO, 2004, p. 22)

Assim como o teatro ganha vida a partir de um texto, considerado um gênero literário, a telenovela também nasce de uma narrativa única e especial, mas ignorada pela maioria da crítica por estar ligada a um fenômeno cultural de massa: a mídia televisiva. No entanto, isso não pode ser um fator para desqualificá-la, uma vez que a telenovela mantém a velha sede humana pela contação de histórias criadas a partir da imaginação de seus autores, o que já permite conferir-lhe um estatuto literário.

3.1.2 Uma narrativa especial

No fim da década de 1960, início dos anos 1970, era fácil precisar o público da telenovela: donas de casa de classe média. Era história para mulheres. No entanto, anos depois, no fim dos anos 70, seu público passa a ser indistinto, até mesmo impreciso, pois cada história alcança um nicho de público diferente e, ao mesmo tempo, a todos.

No ensaio *O monopólio da fala*, de 1977, Muniz Sodré atenta para a naturalidade com que o receptor recebe a mensagem da televisão no interior de sua casa. Acerca dessa relação de recepção, Campadelli (1987, p. 16) destaca que “o aparelho oferece uma distração fácil, prática e econômica para o usufruto do lazer, prescindindo o espectador de locomoção e irrompendo instantaneamente em qualquer parte”.

Por outro lado, o conhecimento transmitido pela televisão caracteriza-se como um saber comum, uma vez que todos que a têm assistem aos mesmos programas, às mesmas telenovelas. Não há escolha por parte do público sobre o que ele irá assistir naquele momento, pois já está tudo programado. Assim, inverte-se um papel importante – o espetáculo é que vem ao público em vez de o espectador ir até o espetáculo. É o que Sodré (1977) chama de a astúcia do vídeo.

Contrapondo a telenovela ao teatro, ambas representantes da dramaturgia, nota-se que no espetáculo teatral há uma integração do público à cena, enquanto que na televisão o ator representa para a câmera, uma máquina, que nesse caso faz as vezes do espectador, simulando sua presença.

Ao receber a imagem dentro de sua casa, o telespectador não se dá conta disso: ele crê na realidade da cena, porque a televisão simula esse contato íntimo, pessoal e direto, cabendo a ela a função fática. Nesse ponto, a telenovela é imbatível (mais do que qualquer outro programa de televisão; mais do que o teatro e o cinema), enquanto penetração de mensagem: é o fascínio ao alcance de todos.

Isso se dá porque a telenovela usa como matriz o romance-folhetim, que em sua época estabeleceu a mesma relação texto-leitor como a telenovela, como afirma Marlyse Meyer (1982):

[...] da visão inteligente de um jornalista francês da década de 1830, depois da Revolução de Junho [...], aproveitando um então compulsivo gosto por romances. Émile Girardin articula-o àquele território automaticamente procurado pelo leitor de jornal, o rodapé [...]. Aquele que haveria de se chamar o folhetim-romance, depois romance-folhetim e folhetim *tout court*. Em última análise, esse monstro é uma

grande matriz, que engendrou outros monstros, sempre vivos, nédios e gordos, que alimentam até hoje a inextinguível sede romanesca da América Latina, já abeberada de estórias de Carlos Magno no seu nascimento, e pouco antes do romance-folhetim, de góticas e aventurosas estórias, igualmente importadas [...]. Elixir de hoje, depois da destronada radionovela, a telenovela, grande tecido narrativo enredando o continente e nosso país-continente (p. 8).

É por estes e outros elementos que a maioria da crítica televisual convencionou chamar de folhetim eletrônico a novela de televisão, embora essa classificação seja diversas vezes empregada de forma pejorativa, uma vez que o folhetim ainda é rotulado como um subproduto da literatura. Mas esse modo de pensar já está extinguindo-se.

O certo é que a telenovela desenrolasse segundo vários entrelaçamentos dramáticos próprios, apresentados aos poucos, ou seja, uma história parcelada que apresenta

[...] um universo pluriforme, exigindo hábil manuseio para a condução dos desdobramentos da fábula – cada pedaço tem seu próprio conflito a ser trabalhado. Exige o perfeito domínio do diálogo, base de seu discurso. Assim definida, é possível considerá-la também uma técnica ficcional: multívoca, é um sistema que trabalha com diversas bases dramáticas. Faz-se, ao contrário do romance, e identicamente ao folhetim, por agregação, por justaposição (CAMPEDELLI, 1987, p. 20).

Assim como no romance-folhetim, na telenovela há o culto da peripécia, pois os fatos não ocorrem, eles acontecem, vêm carregados de acontecimentos, de forma entrecruzada “como fios de uma trança que se vai desenvolvendo” (CANDIDO, 1969, p. 129).

Doc Comparato (1983) entende esse entrecruzamento de peripécias como uma relação de *multiplots*, ou seja, “não há um *plot* principal, mas várias estórias acontecendo ao mesmo tempo; ou melhor, o *plot* principal será aquele que, num dado momento, se mostrar como o preferido do público” (p. 88), o que definirá, ainda, a temporalidade da história, sempre assentado sobre a protelação, uma vez que o tempo característico do gênero reside onde sua especificidade se mostra: no espichar a história para prender o espectador.

3.2 A estrutura da telenovela

Para se compreender um gênero textual, deve-se partir da observação de sua estrutura. No caso da telenovela, partiremos dos escritos de Renata Pallottini (2012), dramaturga e estudiosa de teledramaturgia.

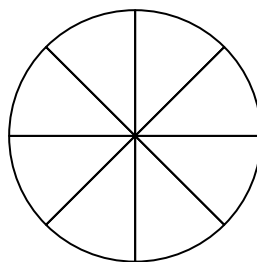
Nessa pesquisa, pretende-se destacar a telenovela de formato brasileiro, pode-se dizer até de formato latino-americano, uma vez que, seguramente, pelo menos o México, a Colômbia e a Venezuela utilizam-no para fazer produções do gênero.

A telenovela é uma história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, uma trama central e muitas subtramas que se desenvolvem, se complicam e se resolvem no decurso da apresentação, baseados em um texto verbal (roteiro) composto de forma linear por um autor, nesse caso denominado roteirista. Naturalmente, a trama planejada como principal é a que leva o enredo básico, a fábula mais importante, do começo ao fim da ação, e a que justifica todo o projeto, dando-lhe unidade.

Enquanto as tramas latinas têm como padrão histórias com cento e vinte capítulos em média, a teledramaturgia brasileira adota um padrão com até duzentos capítulos em média. Esse padrão vem sendo revisto nos últimos anos a pedido dos roteiristas que pedem histórias menores, com até 180 capítulos, como previsto inicialmente em suas sinopses.

Cada capítulo dura, aproximadamente, sessenta minutos, dos quais quarenta e cinco são de ficção (história propriamente dita) e os demais são de publicidade, repetições (cenas do último/próximo capítulo), chamadas etc. Uma telenovela tem entre trinta e quarenta personagens, em média, das quais de seis a dez podem ser consideradas protagonistas – destacando-se sempre um par. Os capítulos são ainda permeados por ganchos propositalmente definidos para prender a audiência, motivando-a a prosseguir assistindo à telenovela.

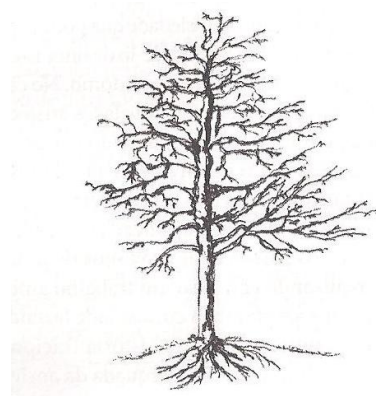
Para explicar a forma como a narrativa teledramatúrgica se desenvolve, Pallottini (2012) faz uso de alguns símbolos, a partir dos quais busca explicar esse novo tipo de histórias. Um dos primeiros símbolos adotados pela autora é a figura do círculo, como uma roda de carro, com um eixo central e raios que ligam a circunferência ao seu eixo, delimitando assim a estrutura básica de um texto de dramaturgia.



(PALLOTTINI, 2012, p. 51)

Nesse círculo, deve caber tudo o que for efetivamente indispensável à história, e tudo deve remeter-se ao eixo, à ideia central; todos os raios são suportes e condutores da ação, que deve ter unidade. “Se percebermos que alguma coisa [...] escapa desse círculo, podemos estar seguros de que a cena, o detalhe ou a personagem são supérfluos” (PALLOTTINI, 2012, p. 51-52).

Outra simbologia adotada por Pallottini (2012) para representar uma telenovela é a comparação de sua narrativa com a estrutura de uma árvore.



(p. 52)

Para a pesquisadora, a árvore representa a narrativa da telenovela da seguinte forma:

As raízes, escondidas sob a terra, correspondem às concepções básicas do autor, sua filosofia e visão do mundo, sua ideologia; o tronco é a história central, aquela que, na sinopse, é a coluna mestra, a espinha dorsal; e os ramos, sempre muitos, são as consequências da história central, as outras histórias, linhas de ação, conflitos menores, secundários (2012, p. 52).

Eis que aqui surge um novo questionamento: se os galhos de uma árvore são desproporcionais, a estrutura da telenovela pode ser desarmônica também? A resposta é sim.

Em se tratando principalmente de histórias com qualidade menor e até mesmo em tramas bem sucedidas, o autor deve se encarregar de propiciar o reequilíbrio da narrativa sempre que necessário, da mesma forma como a natureza se encarrega de fazer isso com a árvore. Essa é uma das vantagens de se ter uma obra em aberto e não obra aberta, como postula Umberto Eco (1962).

A obra aberta é aquela que apresenta a possibilidade de várias organizações, que não se mostra como obra concluída, em uma direção estrutural dada, mas se supõe que possa ser finalizada no momento em que é fruída esteticamente. Isso demanda, por um lado, um leitor

mais ativo, dono de certa erudição relativa ao enunciado. A obra aberta corresponde a uma visão nova de mundo, não estatuído, não convencional e imprevisível.

Na telenovela, seu moralismo forçoso e seu caráter comercial tiram dela o teor de obra aberta, para colocá-la como obra em aberto, passível de alterações ao longo de seu desenvolvimento, conforme as exigências do mercado, segundo as concepções de Pallottini (2012) a partir das ideias de Umberto Eco.

Diante dessas dimensões próprias da telenovela, seria interessante pensar sobre a definição aristotélica clássica de que a obra de arte deve ter um tamanho que não impeça a avaliação do seu conjunto. No caso da telenovela, avaliar o conjunto é tarefa difícil e coloca outra forma de se observar o problema do ritmo e do andamento do gênero.

Devido à sua longa duração, os fenômenos de exposição, a caracterização das personagens, a apresentação e o desenvolvimento dos conflitos e sua resolução têm de ser pensados em outros termos, em geral mais pausados, excluindo-se, é claro, a solução final, que sempre é dada no último capítulo, por conta da expectativa do público (que nem sempre é atendida plenamente).

3.2.1 A macroestrutura da telenovela

Campedelli (1987) ressalta que

Seria óbvio colocar que a história contada em telenovela só se resolve no final. Todavia, considerando-se que a sua escritura é o *processo do enquanto*, como a colocou Janete Clair, a sua duração até lá é apenas a promessa de chegar-se ao fecho do círculo (p. 21).

A macroestrutura de uma telenovela abrange a estrutura geral e a de cada semana. Os pontos-chave serão distribuídos de modo a manter a tensão dramática através dos capítulos. “Geralmente, no final do 60º capítulo, o autor não sabe mais o que contar, acha que já contou tudo. Por isso, uma novela deve conter bastante material para ser desenvolvido [...], daí o problema: manter a atenção do público-telespectador é crucial”, afirma Comparato (1983, p. 97).

A apresentação das histórias é feita em progressão: sendo muitos *plots* entrelaçados, cada unidade tem, aparentemente, autonomia, sendo, na verdade, dependente de um conjunto

que sempre avança no enovelar, expondo-se paulatinamente. Neste sentido, outra característica estrutural importante é a sucessividade dos fatos. Esta permite a manipulação do suspense, necessário para a duração da trama, a construção dos tipos, “pairando no campo da emoção desligada de âncoras com o tempo histórico no qual a narração se dá e onde o espectador está imerso” (CAMPEDELLI, 1987, p. 22).

Se a sucessividade permite a manipulação do suspense, também faculta ao novelista manobrar sua própria história, tendo como termômetro a opinião pública. Na verdade, este é um aspecto ambíguo, pois o escritor se torna um falso demiurgo, e o público um coautor indesejado.

Entre muitas outras coisas, esta é a uma diferença entre o texto que é escrito para publicação e o texto televisivo. Uma vez publicada a obra, ela não sofre modificação. A relação trinária autor/obra/público aparece depois. Na televisão, o processo da escritura parcelada, como no folhetim, lida com um universo aleatório. Vem daí a afirmação de que o texto da telenovela é uma obra em aberto. Dessa forma, a ansiedade pelo que irá acontecer nos próximos capítulos não acomete apenas o público, mas também o autor.

Ao obedecer às regras da sua principal matriz, o romance-folhetim, a narrativa da telenovela assume o papel de folhetim moderno, guardando de seu protótipo o que Sainte-Beuve (1804-1869) – um inimigo confesso do gênero – definia como os três elementos básicos, recordados por Campedelli: “O corte do capítulo num momento importante; a narração de várias peripécias ao mesmo tempo; a arte de se fazer desejar, de se fazer esperar” (1987, p. 23).

Como a telenovela dirige-se, a grosso modo, ao público familiar, o espectador estabelece com a história uma relação de familiaridade, pois está ao alcance da cena, criando essa relação de coautoria. À familiaridade causada pela presença habitual no dia a dia, ajunte-se a importância da narrativa linear, progressiva (uma história com começo, meio e fim). Todo enredo é construído a partir de determinado tempo, crescendo para um futuro cronológico, sem maiores sofisticções. No máximo, haverá a presença do *flashback*, recurso largamente utilizado.

Como nos mais expressivos romances românticos, a maioria previamente lançada em formato de folhetim, as telenovelas se abrem com um lance inicial, espécie de pontapé de colocação da trama, um gancho central. O termo técnico utilizado pela crítica e pelos produtores de teledramaturgia é ponto de partida, como coloca Comparato (1983). Para ele, esse é o modo como o espetáculo se abre, algo importantíssimo, “pois é na cena inicial que as personagens envolvidas apresentarão um problema para ser resolvido no final” (p. 97).

Nesse aspecto, a Rede Globo, desde a década de 1970, vem demonstrando que sabe aproveitar de modo satisfatório e inteligente outros recursos narrativos – especificamente literários, como a simultaneidade de tramas – e recursos mercadológicos especificamente comerciais, como o *merchandising*, seja ele social ou comercial.

Um exemplo de narrativa moderna para a telenovela é o caso de *O casarão*, texto de Lauro César Muniz que aborda simultaneamente três períodos distintos na vida das pessoas que viveram em um casarão. Quanto ao *merchandising* social, já destacado anteriormente, os exemplos são muitos. Os destaques mais recentes são os relacionados às questões homoafetivas, como em *Amor à vida* e *Em família*, além da questão do tráfico de pessoas, abordado em *Salve Jorge*, ambas histórias apresentadas no consagrado horário das 21h (antiga novela das oito).

Entretanto, o ponto de partida não pode ser confundido com o foco narrativo, pois quem narra na telenovela, assim como no cinema, é a câmera, mesmo que se tente modificar isso, como fez o roteirista Miguel Falabella em *Aquele beijo* (2011-2012), ao se sobrepor às cenas apresentando reflexões e citações de textos literários. Apesar da tentativa de se colocar como narrador, ele criou o que poderíamos chamar de co-narrador ou meramente um observador intruso, pois a câmera continua ali.

Eis que emergem os ganchos como recurso narrativo importante, configurando pequenos e grandes clímaxes. Esses ganchos, além de manterem a continuação da história, permitem que a narrativa seja interrompida por intervalos comerciais, geralmente quatro ao longo de um capítulo regular: três de menor grau e um no fim (para o dia seguinte).

Para Marcos Rey (Apud CAMPEDELLI, 1987), os ganchos são uma verdadeira teletortura, “isto em dois ângulos: tanto para o telespectador como para o escritor. Ou seja: o escritor ao preparar seu *script* precisa inseri-lo de qualquer maneira, pela força do gênero” (p. 43). Para tanto, o autor deve planejar ganchos específicos para cada dia da semana. Os de sábado, por exemplo, no caso das produções da TV Globo, são minimamente calculados, pois haverá a pausa do domingo e o espectador precisa retornar à história na segunda-feira. A esse gancho do fim de semana é dado o nome de “grande *break*” ou “gancho do diálogo” (CAMPEDELLI, 1987).

A técnica do gancho foi aperfeiçoada a partir da década de 1970 e da modernização da teledramaturgia, especialmente da TV Globo. Na década de 1960, por exemplo, a técnica do gancho era mal trabalhada pela edição de TV, seja pelo desconhecimento do uso do videoteipe, ou pela ausência de mão de obra qualificada. Diante disso, os roteiristas tinham que fazer plantões para orientar a marcação cênica, hoje já desenvolvida e profissionalizada.

Os ganchos são recursos de marketing do imaginário, pois servem para que o telespectador não desligue o aparelho ou passe para outro canal; trata-se de um recurso que extrapola o aparelho, atingindo outros veículos de comunicação: revistas especializadas, jornais, publicidade e outros. No caso das revistas, por exemplo, a ansiedade por conhecer os próximos capítulos cria um verdadeiro trabalho investigativo para se conseguir informações exclusivas com antecedência e divulgá-las ao grande público, como fazem as revistas *Ti ti ti* e *Minha novela*, por exemplo:



Figura 33 - Capas de revistas que destacam possíveis desdobramentos das telenovelas³⁸.

³⁸ Imagens disponíveis em: <<http://televisao.uol.com.br/>>. Acesso em: 27 dez. 2014.

Contudo, o que define os ganchos, assim como toda a condução na narrativa da telenovela é o seu enredo (ou enredos), que os teóricos da dramaturgia televisiva denominam como *plot*, já anotado anteriormente para designar qualquer parte do enredo, embora a crítica literária o considere como um tipo específico de trama ligada ao romance, “uma narrativa de acontecimentos, com a ênfase incidindo sobre a causalidade”, como define Forster, citado por Campedelli (1987, p. 45).

Doc Comparato (1983, p. 89) classifica assim os *plots* mais usuais nas telenovelas:

1. *Plot* de amor – um casal que se ama é separado por alguma razão, volta a se encontrar e tudo acaba bem: é o caso das personagens Morena e Téo em *Salve Jorge* (2012-2013), separados porque ela foi ludibriada e traficada para a Turquia como escrava sexual, mas retorna ao Brasil no fim da trama e consegue retomar seu relacionamento.
2. *Plot* de sucesso – histórias de um homem/mulher que ambiciona o sucesso, com final feliz ou infeliz, de acordo com o gosto do autor: é o caso do Comendador José Alfredo de *Império* (2014-2015) que, após uma desilusão amorosa, faz de tudo para adquirir poder, sem medir o preço das consequências para obtê-lo.
3. *Plot* Cinderela – é a metamorfose de uma personagem de acordo com os padrões sociais vigentes: o exemplo mais recente é o de Griselda, de *Fina estampa* (2011-2012), que após receber um prêmio de loteria abandona sua vida simplória de marido de aluguel para tornar-se uma empresária bem sucedida.
4. *Plot* triângulo – é o caso típico do triângulo amoroso: Helena e Camila, mãe e filha, disputam o amor do mesmo homem, o jovem médico Edu, que terminará ao lado da filha, em *Laços de família* (2000-2001).
5. *Plot* da volta – filho pródigo volta à casa paterna, marido que volta para a família etc.: em *Boogie oogie* (2014-2015), a vilã Carlota viaja em momentos estratégicos da trama, para retornar posteriormente com uma grande revelação ou mote para uma reviravolta na história.
6. *Plot* vingança – um crime (ou injustiça) foi cometido e o herói faz justiça pelas próprias mãos, ou vai em busca da verdade: Nina, de *Avenida Brasil* (2012), se disfarça de empregada para infiltrar-se na casa de Carminha, sua ex-madrasta responsável pela morte de seu pai, para poder vingar-se da vilã.
7. *Plot* conversão – converter um bandido em herói, uma sociedade injusta em justa etc.: Félix, de *Amor à vida* (2013-2014), após sucessivas maldades contra sua irmã Paloma a fim de se tornar o único herdeiro de seu pai, apaixona-se por Nico e se regenera.

8. *Plot* sacrifício – um herói que se sacrifica por alguém ou por alguma coisa: Helena, de *Por amor* (1997-1998), troca o seu filho pelo neto morto, ainda na maternidade, para que sua filha Eduarda não sofra, uma vez que não poderá ter mais filhos em decorrência de complicações no parto.
9. *Plot* família – mostra a relação entre família ou grupos e é o enredo mais explorado nas telenovelas, praticamente todas o adotam: Manuel Carlos conduz com primazia esse tipo de *plot* em suas tramas, protagonizadas pelas icônicas Helenas, vide *Laços de família*, *Mulheres apaixonadas* (2003), *Viver a vida* (2009-2010) e *Em família* (2014).

Na verdade, as telenovelas nunca contêm apenas um desses *plots*. Sendo histórias de *multiplots*, como já apontado aqui, tratam sempre de três, quatro ou todos estes ao mesmo tempo. Porém, esses *plots* sempre buscaram seguir uma espécie de código de conduta que, apesar de revisto na atualidade, ainda mantém características moralizantes, como destaca Sodré (1977): i) será mantida a santidade da instituição do casamento e do lar; ii) não se justificará o adultério; iii) nenhum filme ou episódio deverá ridicularizar qualquer crença religiosa etc.; iv) não serão ridicularizadas as leis, não se suscitará jamais a simpatia para com a violação da lei.

A obediência a este código é visível ainda hoje na maioria dos *plots* das telenovelas da Rede Globo que, mesmo buscando atualizar suas tramas ao cotidiano contemporâneo, ainda mantém uma espécie de censura moral, como ocorreu recentemente com a polêmica em torno do beijo gay, realizado em *Amor à vida* e *Em família*, mas repudiado em *América* e *Império*. Isso transmite a ideologia da própria emissora ou da sociedade.

Apesar do moralismo, as telenovelas cada vez mais vêm investindo na junção da realidade com a ficção, transpondo para suas histórias referências (explícitas ou não) da vida cotidiana do país e do mundo, contribuindo com a verossimilhança das tramas.

Em *O homem que deve morrer* (1971-1972), por exemplo, o personagem Cyro Valdez (Tarcísio Meira) é um médico-cirurgião famoso, especialista em cardiologia, em uma clara alusão ao conceituado Dr. Christian Barnard (1922-2001), primeiro médico a realizar um transplante de coração no mundo. Já em *Pecado capital*, a personagem Lucinha (Betty Faria), deixa a vida de operária e vai estudar para se tornar manequim na agência *Socila*, instituição real famosa na década de 1970 por preparar profissionais para o mundo da moda.

Já em 1996, no apogeu dos movimentos sociais em prol da reforma agrária, como o MST, Benedito Ruy Barbosa entrega a Carlos Vereza o papel do Senador Caxias, um político honesto que busca a defesa da população sem terra em *O rei do gado*.

Mas o movimento contrário também ocorre, ou seja, a proximidade da teleficção faz com que o espectador passe a interagir com as personagens como se fossem pessoas próximas a ele, anulando seus intérpretes. É muito comum, principalmente entre as pessoas idosas, reações calorosas de amor e ódio em frente à televisão. Quem não se compadeceu com o sofrimento de Isaura e se revoltou com as maldades de Leôncio? Quem não chorou ao ver a Camila (de *Laços de família*) raspar os cabelos em decorrência do tratamento de quimioterapia para combater a leucemia? Quem não se comoveu com a simplicidade de Dona Xepa, repudiada pela filha, uma alpinista social?

Essa capacidade que a televisão tem de absorver o real faz com que o telespectador coexista com o acontecimento à maneira do sonho, para o qual não contam nem o tempo, nem a distância, nem a identidade, nem quaisquer barreiras, exceto as que presidem sua elaboração. Assim, tudo nela tende a ser percebido como real – porque gera formas de expressão que trabalham no campo onírico, provocando a inversão de valores, acentuando outros, deformando ou estabelecendo uma lógica impossível na realidade, deixando o inverossímil com aparência de verossímil. “A simplicidade da redução do difícil ao fácil, do abstrato ao concreto, do incoerente ao coerente, acaba por tornar a verdadeira realidade como um mero detalhe numa estranha inversão de valores” (CAMPEDELLI, 1987, p. 50).

3.2.2 A microestrutura da telenovela

Após observar a macroestrutura da telenovela, faz-se necessário também observar sua menor unidade de significado, que é o capítulo, cujo conjunto dará o todo da narrativa. Dessa forma, a microestrutura da narrativa televisiva pode ser observada através da construção de um capítulo que, de forma prototípica, deve apresentar dez características básicas, segundo Pallottini (2012, p. 75-76):

1. Num capítulo de telenovela, sempre deve haver algo que mova os acontecimentos, seja esse algo uma personagem, um fato, uma circunstância. Por obra da vontade ou por mero acaso, deve-se dar um passo adiante.
2. Esse movimento deve, preferencialmente, envolver algum protagonista.
3. É conveniente que se trate, no decorrer do capítulo, além da história principal, de uma ou mais subtramas.

4. É bom que a expectativa final do capítulo, o gancho, envolva algum protagonista.
5. As cenas são, geralmente, curtas (um a três minutos). Quase nunca se fazem cenas de mais de cinco minutos.
6. O capítulo deve sorrir, ou seja, desenvolver alguma das subtramas ligeiras, suaves, cômicas ou românticas.
7. O capítulo deve respirar, ou seja, deve ter alguma cena em externa.
8. Normalmente, o capítulo deve começar alto (porque soluciona o gancho), baixar e voltar a subir no final, em geral para novo lance de expectativa.
9. O gancho nunca deve enganar o espectador, propondo-lhe uma expectativa falsa.
10. Finalmente, e como consequência do primeiro ponto, é preciso que, no capítulo, haja uma efetiva mudança, que a situação antes existente se modifique de alguma forma.

Em síntese, para que um capítulo de telenovela cause interesse, agrade ao público e motive a audiência, é indispensável que ele tenha dinamismo, movimento interno, mudanças; é preciso, enfim, que tenha ação. Para isso, é indispensável que algo aconteça, pois uma tensão é sempre necessária. “É preciso que ocorra uma mudança interna nos fatos, mesmo sem o movimento externo dos corpos”, como aponta Pallottini (2012, p. 77), que destaca também que:

Um dos graves defeitos das primeiras novelas eram as grandes festas, os grandes ajuntamentos, as grandes aglomerações vazias, destituídas de conteúdo; isso é o que se pode chamar, em técnica dramática, de excesso de objetivo sem conteúdo interno; são situações nas quais faltam o elemento subjetivo, a motivação, a emoção, o anímico (p. 77).

Ela acrescenta ainda que:

Interessa saber o que levou o indivíduo à festa, o que lhe aconteceu no contato (e no atrito) com os demais indivíduos, com o grupo, com a constelação de relações. O que isso provocou, o que significou? Terá sido suficiente para alterar alguma coisa no conjunto? Se foi, a festa valeu. Se não, foi apenas uma festa (PALLOTTINI, 2012, p. 77).

Evidentemente que alguns bons capítulos de telenovela trazem várias mudanças de situação, mas nem sempre isso é possível de acontecer ou necessário, mas quando houver espaço para mudanças elas devem ser realizadas, pois essas variações já justificariam a existência do capítulo.

É preferível que a modificação existente no capítulo envolva algum dos protagonistas, ou até mais de um. É fácil compreender por quê: os protagonistas – que em geral são dois, três, quatro – concentram em si a dose maior de interesse da história e do espectador. São as personagens que alimentam a expectativa e que dão mais de si, até em termos quantitativos, à história. É por isso também que um capítulo interessa menos quando dele não participa um protagonista.

No entanto, um capítulo pode ainda conter, sem prejudicar o andamento da história, modificações que se deem por meio de personagens secundários, algo também inerente ao gênero, caso contrário, as tramas secundárias não caminhariam. O que Pallottini (2012, p. 78) destaca é que a “trama principal precisa dar pelo menos um passo em cada capítulo”.

A telenovela é feita não apenas de uma trama principal, mas também de subtramas, cujas existências garantem a possibilidade da extensão da história. É comum conter, nas tramas atuais, de dez a vinte subtramas, todas elas com localização, núcleo de personagens, conflitos, evolução e resolução próprios. Para não deixá-las alheias ao conjunto da obra, um capítulo deve contemplar, mesmo que ligeiramente, pelo menos algumas dessas subtramas, em paralelo à trama principal.

Nesse número, às vezes bastante grande, de tramas e subtramas, é indispensável saber dosar a evolução de cada história, fazê-la aparecer em capítulos cuja frequência tem de ser estudada e ponderada para não esgotar o enredo secundário, mas, também, não deixar que o espectador o esqueça ou se desinteresse dele. Às vezes, uma subtrama demanda, para a evolução de um acontecimento dado, seu aparecimento em dois ou três capítulos subsequentes. Posteriormente, dá-se um descanso a um núcleo.

Disso depende, ainda, o desenvolvimento harmonioso da trama central e das tramas secundárias, uma das características da telenovela de modelo brasileiro. O aparecimento e desenvolvimento dessas tramas, em cada um dos capítulos, é parte importante do sucesso desse modelo. Dessa forma, assim como é conveniente para o sucesso do capítulo – e do conjunto – que os protagonistas estejam, ainda que de passagem, presentes aos olhos do público, também é conveniente que o gancho envolva um ou mais protagonistas, pois a empatia do espectador com essas personagens garante a eficácia do gancho e a manutenção da expectativa.

Cabe aqui destacar que a utilização do gancho tem sido facultada por alguns autores que se rebelam contra essa imposição do gênero, pelo menos em diversos momentos. Contudo, ele é apenas um dos elementos do conjunto de técnicas comumente utilizadas para manter a expectativa. Se essa finalidade for conseguida sem o uso necessário do gancho,

melhor para o autor. No capítulo de *Império* exibido no dia 21 de fevereiro de 2015, por exemplo, o autor Aguinaldo Silva substituiu o suspense do gancho por uma cena com teor mais lírico, no qual o personagem José Alfredo aparece no hospital para realizar o desejo de Cora de perder sua virgindade com ele. O suspense só foi empregado no capítulo seguinte, próximo ao fim do primeiro bloco, para revelar que tudo não passava de um delírio da personagem que agonizava.

Para compor o capítulo, o roteirista deve pensar, principalmente, na ordenação das cenas. Já é hábito começar um capítulo com a pura e simples repetição de parte da última cena do anterior, cortando-o no próprio final dessa cena, para começar, em seguida, um capítulo novo. Atualmente, a TV Globo utiliza a técnica de repetir o gancho, dando-lhe sequência natural, sem interrupção, completando a cena, para só então cortar para a introdução dos créditos de abertura. São técnicas passíveis de modificação a qualquer momento e que valem, naturalmente, pelo caráter de novidade que é sempre atraente. Também é comum que as cenas iniciais e finais do capítulo sejam mais curtas, e que a cena (ou as cenas) mais longa fique no miolo da unidade.

O caráter e a dimensão de uma cena, afinal, são consequência automática do teor do que se quer dizer nessa cena. Há personagens cujo centro de ação é a sala ou o quarto, enquanto outras vivem ao ar livre. As cenas que as envolvem devem obedecer a essas peculiaridades de localização, de tipo e de ritmo. É, no fundo, o conteúdo que vai ditar a forma; melhor ainda, conteúdo e forma devem estar indissolivelmente ligados.

Em relação à necessidade de cenas exteriores, a criação desses segmentos, além de obedecer à verossimilhança e ao caráter predominantemente realista que tem tido a telenovela, dão ao público a oportunidade de “respirar, de fugir à sensação de claustrofobia que as constantes cenas em estúdio provocam” (PALLOTTINI, 2012, p. 83). No entanto, uma novela pode se caracterizar exatamente por ser contida, fechada, por se desenrolar em interiores. Fará parte de sua história, de sua proposta, da intenção do autor, a criação desse ambiente. Nesse caso, a novela se desenrolará, basicamente, em cenários como quartos, salas e gabinetes. Exemplo disso é a releitura de *O rebu* (2014) que, assim como a novela de 1976, centra a ação folhetinesca na casa onde acontece a festa promovida pela protagonista.

3.2.3 A escrita do capítulo

Uma telenovela é uma longa série de situações dramáticas, isto é, de personagens reunidas, em conjunto, relacionadas entre si, com suas funções dramáticas, que são, mais ou menos, o papel na trama que cada um está designado a cumprir: “uma mulher veio lutar pelo seu homem, um homem veio tentar enganar os outros e ganhar dinheiro, o rapaz veio para conquistar a mocinha, que também está sendo desejada por outro etc.” (PALLOTTINI, 2012, p. 87). Cada um dos personagens tem sua função, e a reunião dessas funções gera uma situação.

Existe uma situação básica, principal, e outras muitas secundárias. A situação básica evolui mais lentamente, apoiada e seguida pelas demais, que são mais suscetíveis de modificação.

Essas mudanças, essa evolução das várias tramas são, exatamente, o que garante o interesse, a mobilidade, o dinamismo da história. Cada capítulo, idealmente, deve sofrer pelo menos uma mudança, deve dar pelo menos um passo na caminhada da produção total. Isso garantirá o movimento, a evolução das situações dramáticas e o dinamismo do capítulo e do conjunto de capítulos que constitui a telenovela. Afinal, o que é um capítulo de telenovela?

O capítulo é a unidade menor desse grande complexo que tem, ele próprio, sua unidade. Explicando: “a novela é *uma* e *una*; deve ter um propósito unificador, uma ideia central, um nó, um caroço, uma semente. Nela se centralizam todos os objetivos do autor e da equipe – ela própria também autora – que realizou a telenovela” (PALLOTTINI, 2012, p. 88).

Mas a telenovela não é, normalmente, vista de uma só vez, por inteiro; a fruição ocorre por partes, em frações que, pelo menos no momento de sua criação, foram pensadas como unidades, com começo, meio e fim próprios.

O capítulo é, portanto, a parcela de um todo e é formalizado em cerca de trinta páginas escritas e 45 minutos de imagem. É posto no papel quase como se fosse o texto de uma peça de teatro. No entanto, não sendo teatro, e sim imagem e diálogos, o capítulo pode ser escrito também como se houvesse no centro do papel uma linha vertical imaginária: à direita dessa linha escreve-se o que é áudio, isto é, o que se vai ouvir, o diálogo; e à esquerda escreve-se o vídeo, o que se verá, a descrição e sugestão de imagem (que pode vir também no centro da página).

Essa divisão acaba nos dando, graficamente, a composição de elementos dramáticos, épicos e líricos da ficção de TV; à direita, o que se tem é o diálogo, essa força peculiar de fazer a veiculação do drama, concretizada em palavras.

A seguir, um recorte do roteiro do capítulo 1 de *Vale tudo* (1988-1989), da TV Globo, no qual pode ser observada essa estruturação:

CENA 6. JARDIM DA CASA DE SALVADOR - ANOITECENDO. EX-
TERIOR. DIA.

FÁTIMA ESTÁ TRISTE. RAQUEL APROXIMA-SE MUITO MEIGA.

Raquel — QUANDO EU FIZ 21 ANOS LEMBRO QUE
TAMBÉM TAVA TODA ENCABULADA DE CANTA-
REM PARABÉNS. MAS FOI MAIS PRA CONTEN-
TAR O SEU AVÔ...

FÁTIMA OLHA PRA MÃE COM AR MUITO SUPERIOR. SENTE-SE
PARTE DE OUTRO MUNDO.

Raquel — TÁ PENSANDO EM QUÊ?

Fátima — VERDADE QUE AQUELE ARGENTINO TE CHA-
MOU PRA JANTAR E VOCÊ RECUSOU?

Raquel — (RINDO)O GORDO?

Fátima — VERDADE?

Raquel — (LEVE)QUANTAS CANTADAS DE TURISTA
VOCÊ ACHA QUE EU RECEBO POR SEMANA?

Fátima — MAS ESSE É RICO. NÃO TÔ FALANDO QUE
ELE TEM MAIS QUE NÓS NÃO, TODO TURISTA
TEM MAIS QUE NÓS, TODO O MUNDO TEM
MAIS QUE NÓS. SÓ QUE ESSE É RICO!

Raquel — (SÉRIA)E CASADO, FÁTIMA.

Fátima — CASADO NÃO É MORTO.

Raquel — (NOVAMENTE LEVE, RINDO)E GORDO.

Fátima — NA SUA IDADE VOCÊ QUERIA O QUE? O
INDIANA JONES?

Raquel — (SUBITAMENTE SÉRIA)O QUE É QUE VOCÊ
QUER, FÁTIMA?

TEMPO.

Raquel — ME FALA. EU TE ADORO. SEM PIADINHA
BOBA EU ACHO QUE ERA CAPAZ DE TUDO PRA
TE VER FELIZ! O QUE É QUE VOCÊ QUER?

Fátima — (DURA)EU QUERO SAIR DESSA CIDADE E
NUNCA MAIS VER A CARA DE NINGUÉM QUE
MORA AQUI OU QUE PASSOU POR AQUI.

FÁTIMA SE AFASTA, RÍSPIDA, AO MESMO TEMPO QUE MARISA
VEM DA CASA COM UM PRATO DE BOLO QUE ENTREGA A RAQUEL.
CÂMERA ACOMPANHA UM POUCO FÁTIMA, EM SEU PASSEIO PELO
QUINTAL DA CASA, OU RUA. FÁTIMA DEVE PASSAR A SENSACÃO
DE UMA PESSOA SUFOCADA POR AQUELA PEQUENA CIDADE.
CORTA PRA RAQUEL E MARISA, QUE JÁ COMENTARAM O DIÁLOGO
PRECEDENTE.

O que se escreve à direita são as palavras ditas pelas personagens, também ali identificadas e, inclusive o modo de se comportarem e o que devem ouvir (quando necessário atribuir algum recurso sonoro). No entanto, é por meio do diálogo que se tem a evolução da situação.

Assim sendo, embora a parte de áudio tenha características mais próprias do dramático, e a parte de vídeo seja mais narrativa, ambas podem ser invadidas pelo elemento lírico, que surgirá tanto por meio do diálogo quanto da imagem. Mas, como já foi dito, o diálogo, o drama falado, está à direita; e a imagem, o drama mostrado, o narrativo, está à esquerda ou em destaque no centro da página.

Como qualquer texto de caráter dramático, ou parcialmente dramático, o de ficção televisiva, ao ser realizado, sofre intervenções, cortes, acréscimos. Ele é, realmente, trabalhado pela equipe que o concretiza.

Com o decorrer dos capítulos, o novelo se desenrolou e então chegamos ao último capítulo da telenovela. O último capítulo é, ele próprio, e à sua revelia, uma espécie de compacto, tal como o primeiro; este, no entanto, pode ser, e muitas vezes tem sido, exemplar – ágil, repleto de ação, de conteúdo e de acontecimentos importantes. No último capítulo, entretanto, acontece o inverso. O que deveria suceder em dez capítulos fica prensado em um único; as soluções são apressadas, às vezes com saltos no tempo (em telenovela, essa solução nem sempre é satisfatória), mudanças de caráter, de comportamento, de conformação psicológica de personagens, entre vários outros inconvenientes.

Mas, enquanto houver o suspense, enquanto a audiência for garantida por meio da criação da expectativa, será muito difícil agir de outra forma. O último capítulo continuará a ser um amontoado de acontecimentos e soluções comprimidas, e o público, que não deixará de vê-lo, também não deixará de sentir-se frustrado:

E não se pode esquecer que parte dessa frustração advém, igualmente, do fato de se chegar ao fim da novela. Nenhum espectador quer que a novela termine, principalmente se ela lhe agradou. Acostumado àquele mundo ficcional, embalado pelas personagens criadas, o espectador não tem por que querer romper a rotina. Tendo permitido que aquela história entrasse no seu mundo, o público não deseja vê-la substituída por nenhuma outra. O último capítulo é o golpe de misericórdia no universo conhecido e familiar da ficção (PALLOTTINI, 2012, p. 92-93).

Por isso, os telespectadores sentem-se órfãos ao término de uma história, porque estão familiarizadas com ela e temem a mudança repentina para outra história, com outros personagens, outro estilo.

4 DANCIN' DAYS: UM FOLHETIM ELETRÔNICO AO ESTILO BRASILEIRO

Abra suas asas / Solte suas feras / Caia na gandaia
/ Entre nessa festa [...]

Nelson Motta / Rubens Queiroz

4.1 O criador Gilberto Braga

Gilberto Tumschitz Braga nasceu no Rio de Janeiro em 1º de novembro de 1945. Começou a carreira como crítico de teatro e cinema na imprensa carioca e, em 1973, estreou na televisão roteirizando episódios para o programa *Caso especial* da TV Globo.

A primeira fase profissional de Gilberto Braga, de 1975 a 1978, caracterizou-se pelas adaptações literárias para o formato de telenovela, dando início à sua carreira de dramaturgo de telenovelas. Sua característica principal foi o aprendizado com mestres do ofício como Janete Clair (1925-1983) e a elaboração de personagens femininas, um dos pontos centrais em sua obra.

A TV Globo convidou o autor para adaptar *Helena* (1876), de Machado de Assis (1839-1908), *Senhora* (1875), de José de Alencar (1829-1877) e *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães (1825-1884), inaugurando assim o horário das 18 horas na programação das telenovelas da emissora. A ideia de grade na programação, implantada na década de 1960 por Walter Clark e José Bonifácio Sobrinho (o Boni³⁹), a partir de critérios estabelecidos por pesquisas de opinião, proporcionou ao setor de teledramaturgia a segmentação em relação ao público de telenovela. A ideia era conquistar os jovens e uma faixa do público feminino – habituais telespectadores do horário compreendido entre 17 e 19 horas – e aproveitar-se dos clássicos consagrados da literatura, visando angariar prestígio para um gênero desprezado pelo público formador de opinião.

Com o gênero telenovela completamente consolidado, já era tempo de oferecer opções dramáticas variadas que atendessem aos diversos gostos do público heterogêneo da

³⁹ Forma popular como é conhecido José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, publicitário, empresário e diretor de televisão brasileiro, responsável pela programação da Rede Globo de televisão de 1967 a 2001, quando desligou-se da emissora para comandar sua rede de emissoras no interior do estado de São Paulo (Tv Vanguarda).

televisão. Paralelamente, decidiu-se voltar a produzir telenovelas de época, dessa vez baseadas na literatura nacional e não mais nas fábulas rocambolescas europeias.

A iniciativa deu resultado, tanto que a média de público no horário alcançou o índice de 50 pontos de audiência na cidade do Rio de Janeiro, como recorda Nogueira (2002, p. 42). O convite a Gilberto Braga foi em decorrência dos seus trabalhos já realizados na emissora. Em 1971 fizera a adaptação de *A dama das camélias* (1856), de Alexandre Dumas Filho (1824-1895), além de ter escrito originais para casos especiais: *Praias desertas* (1972) e *Feliz na ilusão* (1973). Além disso, colaborou com Lauro Cesar Muniz em mais de cem capítulos na telenovela *Corrida do ouro*, em 1975.

Após obter êxito nas produções às 18h, Gilberto foi convidado a continuar, sob a supervisão de Janete Clair, autora principal, a trama de *Bravo!*, às 19h, uma vez que a autora precisou criar às pressas uma história para substituir a de *Roque Santeiro*, então proibida pela censura federal no dia de sua estreia. Enquanto a autora escreve *Pecado capital* para o horário das 20h, Gilberto segue à frente dos trabalhos de *Bravo!*.

Após o êxito de *Pecado capital*, Janete recebeu o direito de escrever *O astro*, uma das principais obras da autora. Após essa trama, Janete teria direito a férias, antes de escrever outra telenovela, *Pai herói* (1979). Nesse intervalo entre as duas produções de Janete, a TV Globo concedeu a Gilberto Braga a oportunidade de estreiar no principal horário de produções teledramatúrgicas da emissora: às 20h. Gilberto, sob a consultoria informal de sua mentora, entrega à emissora carioca a sinopse de *Dancin' days* (1978), um folhetim contemporâneo que manteve o público à frente da televisão e ditou moda na segunda metade da década de 1970.

Em seguida ao sucesso de *Dancin' days*, Gilberto Braga voltou a escrever para o horário nobre, *Água viva* (1980), dessa vez inaugurando sua primeira parceira.

A emissora constatou ser impossível aos autores de horário nobre criarem uma boa telenovela trabalhando isolados para escrever mais de trinta laudas por dia. Acrescente-se a isso o fato de que a telenovela brasileira, no começo dos anos 1980, ter adquirido um grau de sofisticação que permitia ao autor concentrar-se não só no texto, mas também nas áreas de produção: escolha de elenco e direção e participação nas trilhas sonoras. A parceria foi fundamental para o sucesso da telenovela (NOGUEIRA, 2002, p. 44).

Manoel Carlos então foi convidado e dividiu com o autor, a partir do capítulo 57, a tarefa de escrever *Água viva*:

A partir do capítulo 61 entrei de forma permanente. Gilberto propunha uma divisão de trabalho bem começado, que já apresentava os sintomas de sucesso, mais tarde confirmado. Assimilar e assumir personagens criados por Gilberto Braga era, portanto, tarefa de minha intimidade profissional. [...] Eu fui escolhido por Gilberto, e ele lidera a dupla. Em partes idênticas, não acredito nisso. A responsabilidade é de dois, com predominância de um. Dessa maneira, acredito em divisão de trabalho (CARLOS, 1980, s.p.)

Água viva também marcou o início de uma aproximação dos intelectuais com a telenovela. Geralmente arredios ao gênero, alguns deles começaram a vê-las com agrado. Gilberto Braga atribuiu esse interesse à sua dificuldade em escrever visando a um público de nível cultural inferior: “Eu nunca disse que o meu objetivo é atingir a empregada doméstica. Disse que isso é imprescindível, mas sempre é difícil escrever num nível em que pessoas de padrão cultural inferior possam se manter interessadas” (BRAGA, 1980, s.p.).

Essa telenovela deu continuidade ao processo de amadurecimento estilístico do autor quanto às suas personagens, em especial os vilões. É comum, no folhetim, os personagens serem estereotipados, mas Gilberto sofisticou os seus, dando-lhes uma roupagem que os atualizou para o novo contexto sociocomportamental brasileiro. Júlia Matos (Sônia Braga), de *Dancin' days*, por exemplo, é uma heroína romântica que, no entanto, interage com as mudanças operadas no universo feminino a partir dos anos 60, assumindo posições de independência e relativa autonomia.

Em *Água viva*, Lourdes Mesquita (Beatriz Segall) é uma vilã sem escrúpulos. Com essa personagem, Gilberto Braga aprofundou duas temáticas que são, hoje, o alicerce de seu estilo: personagens femininas fortes e a ética (consciência moral do cidadão). Lourdes Mesquita é forte e inescrupulosa. É uma das porta-vozes principais da crônica do autor sobre a realidade social:

A personagem reflete a atualização da telenovela brasileira, tendo o melodrama tradicional como suporte. A novela fica ancorada num porto de origem; no entanto, dialoga cada vez mais com a realidade através de personagens como Lourdes Mesquita. Se o espaço urbano tornou-se o campo da competição pela ascensão social, *Água viva* faz uma crônica desse momento (NOGUEIRA, 2002, p. 45)

Em *Corpo a corpo* (1984-1985), Gilberto Braga reafirmou essa proposta de realizar, dentro do gênero melodramático, o que denomina realismo glamourizado. Repetiu as personagens femininas fortes e voltou a discutir temas tabus como a virgindade e o racismo. Essa trama põe-se como um marco na carreira do autor, pois consolida seu estilo de trabalhar com o olhar fixo na realidade social e suas rápidas mudanças e, ao mesmo tempo, equilibrar

sua história na estrutura básica do melodrama. Para isso, mantém uma relação tensa com o público.

No final da década de 1980, o país vivia “uma ressaca cívica tendo em vista os fracassos políticos e econômicos do período pós-abertura de 1979” (NOGUEIRA, 2002. p. 49). Frente a isto, Gilberto Braga concebe *Vale tudo* (1988-1989), telenovela que iniciava uma trilogia onde seriam abordados os temas da honestidade e da corrupção política e moral. *Vale tudo* refletiu ainda sobre os problemas do alcoolismo e lesbianismo, este mostrado pela primeira vez de maneira explícita.

O segundo trabalho nesse caminho foi *O dono do mundo* (1991), que teve o objetivo de recuperar a audiência perdida com a antecessora no horário, *Meu bem, meu mal*, de Cassiano Gabus Mendes. A novela sofreu reformulações, pois a trama inicial não havia entusiasmado o público. A última obra da trilogia foi *Pátria minha* (1994). A novela, que teve o título extraído do poema homônimo de Vinícius de Moraes, enfocou conflitos ideológicos como as questões da moradia, racismo, adultério, sexualidade e diálogo familiar entre pais e filhos.

Após essa trilogia, Gilberto volta a apostar no gênero minissérie, dessa vez com uma história de suspense, *Labirinto*, um *triller* policial com direito ao famoso “quem matou?”, como em *Vale tudo* (quem matou Odete Roitman?). Antes de retornar às novelas das 20h, Gilberto volta a escrever para o horário das 18h, *Força de um desejo*, na qual a história de Marguerite Gautier, a dama das camélias de Dumas Filho, pode ser facilmente identificada na trama assinada em parceria com Alcides Nogueira.

Em 2003, com *Celebridade*, Gilberto volta ao horário nobre e a ela seguem outras tramas: *Paraíso tropical* e *Insensato coração*. A próxima telenovela do autor tem previsão de estreia no primeiro trimestre de 2015 e será uma parceria dele com Ricardo Linhares e João Ximenes Braga.

Sintetizando a trajetória⁴⁰ de Gilberto Braga, sua produção em TV pode ser ilustrada da seguinte forma:

⁴⁰ As logomarcas que ilustram a obra de Gilberto Braga foram capturadas em <<http://www.teledramaturgia.com.br/tele/home.asp>>. Acesso em: 28 dez. 2014.

	<p>Exibição: 1972 – 1974 Tipo de teleficção: unitário Escalação: roteirista convidado</p>
	<p>Exibição: 1974 – 1975 Tipo de teleficção: telenovela Escalação: colaborador do autor principal, Lauro César Muniz</p>
	<p>Exibição: 1975 Tipo de teleficção: telenovela Escalação: autor principal, a partir do romance homônimo de Machado de Assis</p>
	<p>Exibição: 1975 Tipo de teleficção: telenovela Escalação: autor principal, a partir do romance homônimo de José de Alencar</p>
	<p>Exibição: 1975 – 1976 Tipo de teleficção: telenovela Escalação: colaborador da autora principal, Janete Clair</p>
	<p>Exibição: 1976 – 1977 Tipo de teleficção: telenovela Escalação: autor principal, a partir do romance <i>A escrava Isaura</i> de Bernardo Guimarães</p>
	<p>Exibição: 1977 Tipo de teleficção: telenovela Escalação: autor principal, a partir da obra teatral homônima de Pedro Bloch</p>
	<p>Exibição: 1978 – 1979 Tipo de teleficção: telenovela Escalação: autor principal</p>
	<p>Exibição: 1980 Tipo de teleficção: telenovela Escalação: autor principal</p>

	<p>Exibição: 1981 – 1982 Tipo de teleficção: telenovela Escalação: autor principal</p>
	<p>Exibição: 1983 Tipo de teleficção: telenovela Escalação: autor principal</p>
	<p>Exibição: 1984 – 1985 Tipo de teleficção: telenovela Escalação: autor principal</p>
	<p>Exibição: 1986 Tipo de teleficção: minissérie Escalação: autor principal</p>
	<p>Exibição: 1988 Tipo de teleficção: minissérie Escalação: autor principal, a partir do romance homônimo de Eça de Queiroz</p>
	<p>Exibição: 1988 – 1989 Tipo de teleficção: telenovela Escalação: autor principal</p>
	<p>Exibição: 1990 – 1991 Tipo de teleficção: telenovela Escalação: supervisor do texto originalmente composto por Ana Maria Moretzsohn, Ricardo Linhares e Maria Carmem Barbosa a partir da peça teatral <i>Dona Xepa</i>, de Pedro Bloch</p>
	<p>Exibição: 1991 – 1992 Tipo de teleficção: telenovela Escalação: autor principal</p>
	<p>Exibição: 1992 Tipo de teleficção: minissérie Escalação: autor principal</p>

	<p>Exibição: 1994 – 1995 Tipo de teleficção: telenovela Escalação: autor principal</p>
	<p>Exibição: 1998 Tipo de teleficção: minissérie Escalação: autor principal</p>
	<p>Exibição: 1999 – 2000 Tipo de teleficção: minissérie Escalação: co-autor em parceria com Alcides Nogueira</p>
	<p>Exibição: 2003 – 2004 Tipo de teleficção: minissérie Escalação: autor principal</p>
	<p>Exibição: 2007 Tipo de teleficção: minissérie Escalação: co-autor em parceria com Ricardo Linhares</p>
	<p>Exibição: 2011 Tipo de teleficção: minissérie Escalação: co-autor em parceria com Ricardo Linhares</p>
	<p>Exibição: 2012 – 2013 Tipo de teleficção: telenovela Escalação: supervisor do texto originalmente composto por Cláudia Lage e João Ximenes Braga</p>
	<p>Exibição: a partir de 16 de março de 2015 Tipo de teleficção: telenovela Escalação: co-autor em parceria com Ricardo Linhares e João Ximenes Braga</p>

4.2 O curioso universo de *Dancin' days*

4.2.1 Ficha técnica

Apresentada em 174 capítulos, de segunda a sábado, *Dancin' days* teve em seu elenco principal os seguintes nomes:

SÔNIA BRAGA como Júlia de Souza Matos / Cristina
 ANTÔNIO FAGUNDES como Cacá (Carlos Eduardo Cardoso)
 JOANA FOMM como Yolanda Pratini
 PEPITA RODRIGUES como Carminha (Carmem Lúcia Melo Santos)
 REGINALDO FARIA como Hélio
 GLÓRIA PIRES como Marisa
 LAURO CORONA como Beto (Paulo Roberto Cardoso)
 LÍDIA BRONDI como Verinha (Vera Lúcia)
 MÁRIO LAGO como Alberico Santos
 YARA AMARAL como Áurea Santos Fragoso
 CLÁUDIO CORRÊA E CASTRO como Franklin Cardoso
 MILTON MORAES como Jofre da Silva Maia
 JOSÉ LEWGOY como Horácio Pratini
 ARY FONTOURA como Ubirajara Martins Franco
 MAURO MENDONÇA como Arthur Meireles Steiner
 SURA BERDITCHEWSKY como Inês
 EDUARDO TORNAGHI como Raulzinho
 BEATRIZ SEGALL como Celina Souza Prado Cardoso
 IVAN CÂNDIDO como Aníbal Fragoso
 LOURDES MAYER como Ester
 GRACINDA FREIRE como Alzira da Silva Maia Neves
 JACQUELINE LAURENCE como Solange Rocha
 CLEYDE BLOTA como Emília de Castro Melo
 REGINA VIANA como Neide
 RENATO PEDROSA como Everaldo

MIRA PALHETA como Bibi Nascimento Leal
 SUZANA QUEIRÓZ como Leila
 NEUZA BORGES como Madá (Maria Madalena de Jesus)
 CHICA XAVIER como Marlene
 DIANA MORELL como Anita
 JÚLIO LUÍS como Paulo César

Na trama, essas personagens podem ser divididas em sete núcleos principais que, ao longo da história, se entrecruzavam e agregam outros personagens de núcleos criados com o desenrolar da trama:

- núcleo de JÚLIA MATOS: Madalena, Solange, Ubirajara, Arthur e Anita.
- núcleo de CACÁ: Franklin, Celina, Beto e Neide.
- núcleo de YOLANDA PRATINI: Marisa, Horácio, Hélio, Bibi e Everaldo.
- núcleo de CARMINHA: Ester, Alberico, Verinha, Marlene e Paulo César.
- núcleo de ÁUREA: Aníbal e Inês.
- núcleo de JOFRE: Alzira.
- núcleo de EMÍLIA: Raulzinho.

Escrita individualmente por Gilberto Braga, com o apoio informal de Janete Clair, *Dancin' days* foi dirigida por Gonzaga Blota, Dennis Carvalho e Marcos Paulo, coordenados pelo diretor geral Daniel Filho.

4.2.2 O enredo

Em sua primeira novela no horário nobre, Gilberto Braga imprimiu seu estilo único ao discutir os valores da classe média e da elite carioca. Com uma ideia original de Janete Clair, chamada *A prisioneira*, Gilberto Braga desenvolveu a trama de *Dancin' days*, que retratava a rivalidade entre duas irmãs: Julia Matos (Sônia Braga) e Yolanda Pratini (Joana Fomm), que disputavam o amor da jovem Marisa (Glória Pires), filha da primeira.

A trama contava a saga de Julia, que foi condenada a vinte e dois anos de reclusão após atropelar e matar acidentalmente um guarda noturno. Após cumprir metade da pena, a personagem sai da cadeia em liberdade condicional e tenta se reaproximar da filha Marisa, que foi tutelada por sua irmã Yolanda, uma *socialite* que a criou de forma luxuosa, assumindo o papel de mãe da jovem. A partir disso vemos a luta de Julia para livrar-se do estigma de presidiária, ao mesmo tempo em que tenta reconstruir sua vida, buscando reconquistar o amor da filha, que desconhece o que realmente aconteceu com ela.



Figura 34 - Sônia Braga como a personagem Julia Matos⁴¹.

Inicialmente, Julia sai da cadeia por meio de um termo de responsabilidade assinado por sua irmã, permitindo sua saída da penitenciária aos domingos, em uma espécie de indulto que visava sua readaptação antes de obter a liberdade condicional. Aproveitando essa oportunidade, Julia tenta reaproximar-se da filha, mas Yolanda pede que ela mantenha distância da jovem, com a justificativa de que irá desestabilizá-la.

Em uma dessas saídas aos domingos, Julia vai até a casa do amigo Jofre (Milton Moraes) e conta-lhe sobre sua situação. Ele prontamente oferece seu apoio à amiga e ainda a apresenta para Carminha (Pepita Rodrigues), sua noiva, de quem Julia também fica amiga. Carminha, uma jovem educadora física, está muito preocupada com a situação financeira da família, devido aos investimentos fracassados do pai Alberico (Mario Lago), um típico malandro sonhador.

Após uma passagem de dias, Jofre vai buscar Julia na saída do presídio, quando ela enfim poderá desfrutar de sua liberdade condicional. A ex-presidiária então vai morar na casa de Carminha, onde aluga um quarto, mas esconde de todos o seu passado. Disposta a se aproximar da filha, que está prestes a fazer aniversário, Julia compra um colar de pérolas e

⁴¹ Disponível em: <http://oplanetatv.clickgratis.com.br/_upload/galleries/2014/04/09/09-04-2014-5345933da865b.jpg>. Acesso em: 28 dez. 2014.

decide entregá-lo à filha, mas desiste da ideia ao chegar na casa da irmã e perceber que Yolanda se encontra lá. Diante disso, ela deixa o presente com o mordomo para que ele o repasse à garota.

Ao receber o presente e ler uma carta que o acompanha, Marisa passa a desconfiar das atitudes de Yolanda, que toda vez esquiva-se de responder sobre Julia, mantendo o discurso de que a irmã deixou a filha aos seus cuidados para poder desfrutar da vida fora do país.

Para celebrar o aniversário da garota, Yolanda, que nesse momento já apresenta os contornos de vilã da história, oferece uma grande festa para comemorar o aniversário da sobrinha. Nesse dia, Julia coloca-se próxima ao local da celebração na tentativa de ver a filha e é nessa situação que ela conhece Cacá, o protagonista masculino da trama. Cacá (Antônio Fagundes) é um diplomata frustrado com a profissão que vive reprimido pelas ordens do pai Franklin (Claudio Correa e Castro) e da mãe Celina (Beatriz Segall), uma mulher dominadora.

Ao levar seu irmão Beto (Lauro Corona) até a festa de Marisa, Cacá atropela um cachorro e Julia, que está próxima, socorre o animal e discute com ele. Penalizado, o diplomata leva o animal ao veterinário e surge um sentimento entre eles, que resulta em um primeiro beijo. Com medo que o rapaz descubra seu passado, Julia foge.

Essa cena do primeiro beijo não estava prevista na sinopse original para ocorrer nesse momento, mas Janete Clair, que prestava consultoria à Gilberto Braga, imbuída de sua visão apurada como grande folhetinista que era, sugere a antecipação desse encontro entre o casal protagonista, como lembrado por Nilson Xavier (2014):

Janete Clair prestou uma colaboração informal a Gilberto Braga. A certa altura da preparação da novela, Janete lendo os capítulos, balançou a cabeça com ar de reprovação e disse: 'Aqui no capítulo 16, o mocinho tem de encontrar a mocinha e começar um romance, senão a novela não agarra'. Sônia Braga e Antônio Fagundes – Júlia e Cacá – só se encontrariam depois do capítulo 25. Então Gilberto escreveu uma cena que acabou encaixada, para que os dois se conhecessem, se olhassem, se beijassem e se separassem (s.p.).

Enquanto isso, Yolanda descobre o presente enviado por Julia e mente para a sobrinha dizendo que a mãe tentou deixá-la em um orfanato, o que deixa a garota cada vez mais desconfiada sobre o paradeiro de sua mãe.

Paralelo a isso, Horácio (José Lewgoy), o marido mais velho e submisso de Yolanda, e Hélio (Reginaldo Faria), seu sócio, inauguram uma discoteca voltada para a elite carioca e contratam Jofre como relações públicas, sem saber da amizade dele com Julia, cuja realidade também é desconhecida por Horácio. Júlia comparece à inauguração da casa noturna e acaba

por presenciar uma briga entre Yolanda e Marisa. Nesse ínterim, a infelicidade de Yolanda com o casamento torna-se cada vez mais insustentável e ela inicia um relacionamento extraconjugal com Hélio.



Figura 35 - Yolanda (Joana Fomm), Hélio (Reginaldo Faria) e Julia (Sônia Braga)⁴².

No dia posterior à abertura da discoteca, a protagonista é convidada para outro evento, no qual conhece Ubirajara (Ary Fontoura), um homem rico, dono de uma academia de ginástica que vive modestamente com suas três cadelas. Ao ver Julia, ele se apaixona por ela. Nesse mesmo dia Julia reencontra Cacá, mas rompe com as esperanças dele de ter um relacionamento com ela, afirmando que isso não poderá se concretizar. O foco de Julia nessa fase da trama é reaproximar-se de Marisa.



Figura 36 - Em sentido horário, da direita para a esquerda: Cacá (Antônio Fagundes), Ubirajara (Ary Fontoura), Marisa (Glória Pires) e Julia (Sônia Braga)⁴³.

⁴² Disponível em: <<http://astrosemrevista.blogspot.com.br/2012/10/reginaldo-farias-nas-novelas.html>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

⁴³ Disponível em: <<http://oplanetatv.clickgratis.com.br/>>. Acesso em: 27 dez. 2014.

Após ser rejeitada em diversos empregos por seu passado como ex-presidiária, a heroína começa a trabalhar como manicure. Entre vários clientes, ela é chamada para fazer as unhas de Yolanda, que não perde a oportunidade de humilhar a irmã em mais uma tentativa de afastá-la da filha e do mundo de aparências construído por ela para se manter como uma dama da alta sociedade carioca. Nesse momento, Beto e Marisa começam a namorar, o que é visto com bons olhos por Yolanda, devido ao alto padrão social da família do rapaz.

Cabe aqui destacar que os intérpretes de Beto e Marisa, respectivamente, Lauro Corona e Glória Pires, passaram a formar um dos mais famosos pares românticos da teledramaturgia nacional, repetido posteriormente em produções como *Direito de amar* (1987), situação parecida com a vivida por Regina Duarte e Claudio Marzo no início da década de 1970, após *Véu de noiva* (1969-1970) e *Minha doce namorada* (1971-1972). Glória Pires chegou a ser vista pelo público e a crítica especializada como a nova namoradina do Brasil, título esse dado a Regina após a telenovela de 1971.

A essa altura da narrativa, está cada vez mais difícil para Julia manter seu passado como presidiária escondido. Eis que Verinha (Lidia Brondi), amiga de Marisa e prima de Carminha (que alugou um quarto de sua casa para Julia), fica desconfiada da inquilina de sua prima e resolve vasculhar seus objetos pessoais em busca de maiores informações sobre ela e acaba descortinando o segredo que Julia esconde de todos. Sem alternativa, a irmã de Yolanda conta todo o seu passado e a jovem amiga promete ajudá-la a reconquistar a filha. Na primeira oportunidade, Verinha apresenta Julia como Cristina para Marisa e as duas tornam-se grandes amigas, sem a menina desconfiar que a amiga recém-conquistada era na verdade sua mãe.

O relacionamento entre Marisa e Yolanda torna-se insustentável por conta das cobranças desta para que a sobrinha se enquadre no padrão comportamental definido pela tia, fazendo com que a jovem resolva sair de casa e pedir ajuda a Julia/Cristina, que a aconselha a voltar para o lar, pois sabe que ainda não é capaz de se revelar para a filha e oferecer-lhe uma vida dentro dos padrões ofertados por sua irmã.

A tensão em torno da verdadeira realidade de Julia aumenta e ela passa por um novo embate, dessa vez com Áurea (Yara Amaral), irmã de Carminha, uma mulher que inveja a beleza da protagonista e se consome de ciúmes por achar que seu marido Anibal (Ivân Candido) sente interesse por ela. Áurea descobre o passado de Julia e a põe para fora da casa de seus pais, deixando a heroína desorientada, fazendo-a sentir-se mal, precisando ser hospitalizada.

Ao saber do ocorrido, Ubirajara assume os cuidados com Julia e a leva para morar com ele. Conforme a ex-presidiária vai se recuperando, ele vai se mostrando cada vez mais

apaixonado e chega a pedi-la em casamento. Sensibilizada com o pedido, ela promete pensar a respeito. Enquanto isso, Yolanda fica cada vez mais feliz com o envolvimento de Beto e Marisa e resolve precipitar a união do casal, mesmo sendo ambos muito jovens.

Com todos os preparativos para o casamento pronto, Yolanda envia um convite a Solange (Jacqueline Laurence), amiga de Ubirajara, que conta o fato a Julia, que se choca com a notícia e vai até a discoteca de Horácio questionar a irmã. Mais uma vez as duas discutem e a vilã faz uma ameaça velada à irmã ao pedir que ela não faça nada, pois está em liberdade condicional.

Júlia busca controlar-se e resolve não fazer nada por enquanto, mas no dia do casamento ela invade a casa de Yolanda disposta a impedir a união. Toda a verdade vem à tona e a garota repudia a mãe, não perdendo a ex-presidiária. Mesmo abalada com a descoberta de quem é sua verdadeira mãe, Marisa se casa com Beto.



Figura 37 - Cena na qual Julia revela para Marisa que é sua verdadeira mãe⁴⁴.

Persistente, Júlia resolve ir à festa de casamento da filha e acaba se embriagando. Disposta a não se esconder mais, a ex-presidiária conta para a família do noivo que é a verdadeira mãe de Marisa. Franklin, o pai do noivo, não gosta de vê-la ali e discute com ela que, descontrolada, o agride. No impulso, Áurea chama a polícia e a mãe de Marisa acaba presa novamente. Quando está prestes a entrar no camburão, a protagonista promete vingar-se de todos, principalmente da irmã e da filha.

No entanto, o enlace dos jovens não foi marcado apenas por conflitos entre seus pais. Constantemente lembrada pelo público e pela crítica, a cerimônia religiosa do casamento destaca-se por sua trilha sonora, uma vez que ela foi embalada pela canção *João e Maria*⁴⁵,

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.teledossie.com.br/a-segunda-chance/>>. Acesso em: 27 dez. 2014.

⁴⁵ Disponível em: <<http://letras.mus.br/chico-buarque/45140/>>. Acesso em: 24 fev. 2015.

composição de Chico Buarque de Hollanda e Sivuca, interpretada por Nara Leão (1942-1989):

Agora eu era o herói
 E o meu cavalo só falava inglês
 A noiva do cowboy
 Era você além das outras três
 Eu enfrentava os batalhões
 Os alemães e seus canhões
 Guardava o meu bodoque
 E ensaiava o *rock* para as matinês

Agora eu era o rei
 Era o bedel e era também juiz
 E pela minha lei
 A gente era obrigado a ser feliz
 E você era a princesa que eu fiz coroar
 E era tão linda de se admirar
 Que andava nua pelo meu país

Não, não fuja não
 Finja que agora eu era o seu brinquedo
 Eu era o seu pião
 O seu bicho preferido
 Vem, me dê a mão
 A gente agora já não tinha medo
 No tempo da maldade acho que a gente nem tinha nascido

Agora era fatal
 Que o faz-de-conta terminasse assim
 Pra lá deste quintal
 Era uma noite que não tem mais fim
 Pois você sumiu no mundo sem me avisar
 E agora eu era um louco a perguntar
 O que é que a vida vai fazer de mim?

Na época de exibição da trama, Glória Pires e Lauro Corona chegaram a gravar uma versão dessa canção, em um dueto apresentado em formato de clipe musical no programa *Fantástico*.



Figura 38 - Cena do clipe de João e Maria, interpretada por Lauro Corona e Glória Pires⁴⁶.

⁴⁶ Disponível em: <<http://s02.video.glbimg.com/x240/3514229.jpg>>. Acesso em: 24 fev. 2015.

Retornando à narrativa de *Dancin' days*, há uma nova passagem de tempo e Cacá reaparece noivo de Inês (Sura Berditchewsky), uma jovem independente, filha de Áurea. Nessa fase, Marisa encontra-se grávida de Beto e Julia se nega a saber sobre a vida de sua filha, pois pensa apenas em conseguir libertar-se do cárcere novamente. No decorrer dos capítulos, a irmã de Yolanda sai da cadeia disposta a conceder uma oportunidade para Ubirajara e vingar-se de todos, enquanto Marisa dá à luz a um menino.

Apesar de jurar não mais querer ver a filha, Julia vai conhecer o neto e é humilhada por Marisa, que promete ligar para a polícia caso ela não saia de sua casa. Nesse momento, Cacá, irmão de Beto, e a ex-presidiária voltam a se encontrar e os dois planejam ficar juntos, mas o diplomata não tem coragem de terminar seu noivado com Inês e assumir seu interesse por Julia, o que seria repudiado por sua aristocrática família.

Julia então volta a se envolver com Ubirajara e pede que ele permita que ela passe um tempo na Europa com Solange, o que ele aceita prontamente. Já Yolanda resolve terminar seu casamento com Horácio para viver seu relacionamento com Hélio. Desolado, o empresário vende a discoteca para o amante de sua mulher, que a relança com o nome de Frenetic Dancin' Days. No dia de sua reabertura, Julia retorna de viagem e deixa a todos surpresos com o seu novo visual, principalmente ao dançar na pista da discoteca, atraindo todos os holofotes para ela.

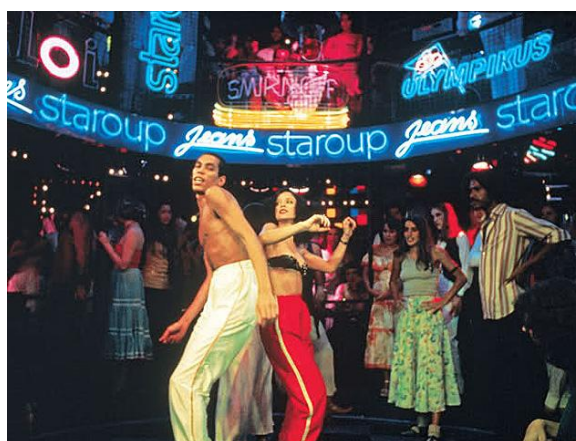


Figura 39 - Cena que marca o retorno de Julia para a história⁴⁷.

A partir desse momento na trama, Marisa começa a viver um casamento desgastado com Beto, passando por uma crise conjugal, motivada principalmente pela imaturidade do jovem casal. Enquanto isso, Cacá volta a procurar Julia, que se envolve com ele novamente, mas sem lhe dar nenhuma expectativa de manutenção do relacionamento, dando ênfase em

⁴⁷ Disponível em: <<http://f.i.uol.com.br/folha/ilustrada/images/14096407.jpeg>>. Acesso em: 24 fev. 2015.

sua vingança, pois a ex-presidiária tenta provar para a irmã e a filha que é superior a elas. A ascendência de Julia, associado ao desprezo crescente de Hélio, que começa a se envolver com Verinha, deixa Yolanda em uma situação financeira crítica, próxima à falência.

Marisa e Beto conseguem superar mais essa crise e voltam a se relacionar de forma harmoniosa. Em uma ocasião, os dois se encontram com Julia em um restaurante de propriedade de Horácio. A garota tenta de todas as maneiras constranger e humilhar a mãe, mas Solange, que a acompanha, assume a defesa da amiga e faz Marisa calar-se.

Conforme passam os capítulos, Yolanda, que está à procura de um homem rico para recuperar seu *status* social, conhece Arthur (Mauro Mendonça), um fotógrafo bem sucedido dono de uma revista e começa a seduzi-lo. O que ela nem desconfia é que o mesmo homem também está cortejando sua irmã, que não o dá esperanças. Assim, o fotógrafo começa a se envolver cada vez mais com Yolanda.

Cansado de ser desprezado por Julia, Ubirajara pede o divórcio e Yolanda não perde a oportunidade de alimentar a raiva dele contra a irmã no intuito de deixá-la sem nada, mas não consegue obter êxito, porque enquanto a vilã vê sua vida desmoronar, Julia a cada dia se torna mais famosa e é convidada para estampar a capa da revista de Arthur. Yolanda faz de tudo para convencer o fotógrafo a não permitir que sua irmã saia na revista, mas não consegue.



Figura 40 - Cena com os personagens Julia, Yolanda e Arthur⁴⁸.

Com isso, Arthur ajuda Julia a se reerguer e lhe dá o cargo de editora de moda de sua revista. Marisa descobre que Verinha vai sair na revista de Arthur e pede a Yolanda que consiga uma oportunidade para fazer o mesmo, mas o fotógrafo a recusa e diz que ela não

⁴⁸ Disponível em: <<http://static1.purepeople.com.br/articles/2/30/19/2/@/321117-sonia-braga-tambem-atuou-ao-lado-de-950x0-3.jpg>>. Acesso em: 28 dez. 2014.

leva jeito para a profissão. Ao saber disso, Julia pede uma nova chance para filha e ela é contratada.

A garota vai até o apartamento da mãe para agradecer, mas as duas voltam a discutir já que Julia não conta quem é o pai da jovem. Apesar da discussão, mãe e filha aos poucos começam a viver cordialmente, principalmente depois que Marisa e Beto resolvem se separar definitivamente, após uma nova crise.

Com a vida profissional estabilizada, Julia recebe um novo golpe de Franklin, que descobre que o filho terminou tudo com Inês por estar apaixonado por ela. Pai e filho brigam e Cacá abandona sua casa. Para impedir que o filho destrua a carreira de diplomata, Franklin convence a mãe de Marisa a abandonar Cacá.

Desiludida, Julia resolve viajar com Arthur para os Estados Unidos e termina tudo com Cacá, que acredita que a heroína está tendo um relacionamento com o fotógrafo. Nesse período, Yolanda começa a trabalhar na revista e fica cuidando de Edgar, o filho de Marisa, que deixa a criança com ela e decide viver sua vida de jovem.

Na volta para o Brasil, Julia, que havia dado uma chance para Arthur, termina o relacionamento e resolve ficar só, pois não esqueceu Cacá. Totalmente sem perspectivas, Marisa procura pela mãe e as duas finalmente se entendem. Já Cacá, que largou tudo para trabalhar com cinema, descobre que Julia só se afastou dele porque Franklin pediu e volta para sua amada.

Destaca-se aqui que um desses períodos de reclusão de Julia correspondeu a cerca de vinte capítulos da trama, o que causou estranhamento para o público e gerou comentários desabonadores por parte da crítica especializada que demonstrou desconhecer que esse era um recurso tradicional em narrativas folhetinescas, pois o suspense em torno do momento em que o herói, nesse caso heroína, retornará para a história mantém o público fiel à sua continuidade. Mesmo com uma trama principal tão densa, cheia de idas e vindas, *Dancin' days*, como toda telenovela que precisa manter-se no ar por diversos meses, contou ainda com diversas tramas paralelas, dentre as quais se destacam as que envolvem a família de Carminha e seu pai Alberico que, depois de muitos empreendimentos sem sucesso, consegue êxito ao criar uma escola de copeiragem.

Nesse núcleo, destaca-se ainda a trajetória de Áurea⁴⁹, que obteve relevante destaque na telenovela. Após inúmeras crises de ciúmes do marido com Julia e a precoce morte dele, desenvolve um transtorno psiquiátrico que obriga sua família a interná-la em um sanatório,

⁴⁹ Segundo Nilson Xavier (2014), essa personagem foi livremente inspirada na mãe do autor.

pois ela não consegue se reerguer após a morte do marido. A personagem chega a ser tratada a base de choques, método muito comum na época.

A ideia original do autor era que ela se suicidasse, mas a atuação de Yara Amaral foi tão convincente que a personagem agradou ao público e, no final da trama, o médico Raul, interpretado por Eduardo Tornaghi, a salva, tendo como base uma tese antipsiquiatria, uma corrente doutrinária na área de saúde mental que tinha por característica principal contestar a validade da ciência médica para resolver os problemas de psiquiatria, os quais julgavam não passarem de um conjunto de rótulos, apregoando ainda o fechamento dos estabelecimentos médicos psiquiátricos, como esclarece Peres (2015).

No último capítulo da trama, durante a inauguração de uma nova boate, Julia e Yolanda ficam sozinhas e discutem, resolvendo todos os problemas do passado. Em uma das cenas antológicas da novela, as irmãs se agridem, mas finalmente se entendem e deixam emergir o sentimento de irmandade que as liga.

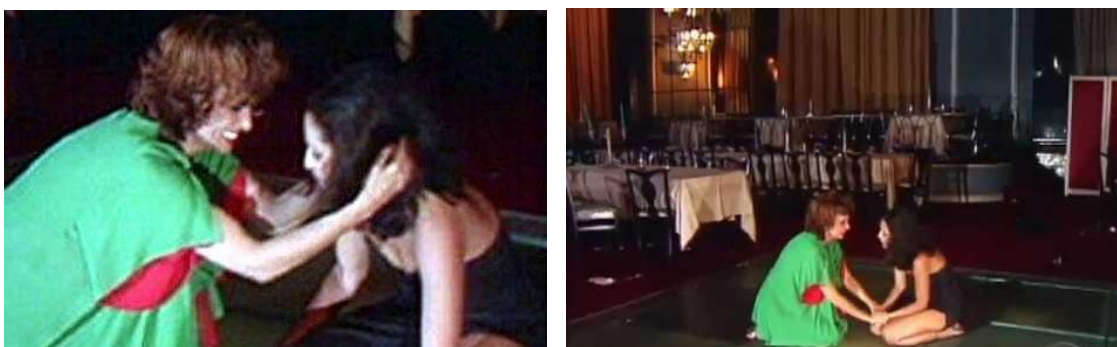


Figura 42 - O embate final entre Yolanda e Julia⁵⁰.

Nas cenas finais da novela, Júlia caminha ao lado de Cacá na praia, realizada e feliz, tendo como trilha sonora uma versão instrumental da canção *Outra vez*⁵¹ (*Você foi o maior dos meus casos / De todos os abraços o que eu nunca esqueci / Você foi dos amores que eu tive / O mais complicado e o mais simples pra mim [...]*):

⁵⁰ Imagens capturadas versão em DVD da telenovela.

⁵¹ Essa canção foi composta por Isolda e interpretada originalmente por Roberto Carlos. A versão apresentada em *Dancin' days* foi interpretada por Marcio Lott e não foi inserida na trilha sonora original da telenovela. A letra completa da canção encontra-se disponível em: <<http://letras.mus.br/roberto-carlos/48659/>>.



Figura 41- Sequência final de cenas de *Dancin' days*⁵².

Voltando a falar sobre o encerramento da trama, Xavier relembra as palavras de Daniel Filho:

Dancin' days teve um dos finais mais emocionantes de gravar. [...] Houve momentos em que tive dificuldade de gravar closes dos atores, pois a emoção tomava conta deles. Lauro Corona ficou chorando uns quarenta minutos sem conseguir dizer uma palavra. [...] Eu tinha que marcar a última cena, que era entre Sônia Braga e Joana Fomm. Era a cena em que as duas irmãs brigavam, uma cena de ódio e de amor. Depois se aproximavam, se abraçavam e pediam perdão uma à outra. [...] Acho a cena maravilhosa para televisão. Mas o choro que tomou as duas não foi o choro das personagens Júlia e Yolanda. Foi o choro de Sônia Braga, foi o choro de Joana Fomm, o choro da despedida de um enorme sucesso, de uma enorme satisfação, da satisfação do sucesso de toda uma família. (FILHO apud XAVIER, 2014, s.p.)

E nenhuma cena de *Dancin' days* foi mais marcante para os telespectadores como a desse último confronto entre Julia e Yolanda, que permanece no imaginário de todos que acompanharam essa exitosa história.

4.2.3 Bastidores

Apesar da difícil missão de substituir o sucesso *O astro* (1977-1978), de Janete Clair, ao qual repassaria o horário na sequência, *Dancin' days* conseguiu agradar os telespectadores e a crítica, principalmente pelo elenco bem selecionado e o modo sedutor com que o autor desenvolveu a trama, mostrando os primeiros sinais de um estilo que viria a consolidar em suas tramas futuras.

⁵² Imagens capturadas versão em DVD da telenovela, lançada pela Globo Marcas em 2012.

Gilberto Braga pegou emprestado o nome da novela da boate Frenetic Dancing Days Discothèque, de Nelson Motta, que já havia sido citada na música *Tigresa*, de Caetano Veloso, então gravada na voz de Gal Costa. A discoteca havia sido mantida durante quatro meses pelo produtor musical em 1976 em um *shopping* no Rio de Janeiro.

Em 1978, devido ao sucesso da novela, Nelson Motta reabriu a discoteca no Morro da Urca e três mil pessoas pegavam o bondinho na esperança de encontrarem Julia Matos, misturando ficção e realidade em seu imaginário coletivo.

Apesar da trama central de *Dancin' days* ser a disputa de Yolanda e Julia, o tema disco foi inserido na novela após Boni e Daniel Filho terem viajado para os Estados Unidos, onde assistiram ao filme *Os embalos de sábado à noite* (1977), que fazia enorme sucesso com John Travolta. Com apurada visão, o tema foi inserido na trama e fez sucesso antes do filme estrear por aqui (XAVIER, 2014).

A cenografia da novela ficou a cargo de Mario Monteiro, que criou três cenários fixos: a discoteca, a casa de Yolanda e a casa de Celina. Na época, vários cenários foram montados nos estúdios Hebert Richers, entre eles uma loja de antiguidades, uma academia de ginástica, 4 banheiros, 12 quartos, 14 salas de jantar e 16 salas de estar, além da discoteca.

O figurino da telenovela ficou sob os cuidados de Marília Carneiro, que chegou a visitar o presídio Tavalera Bruce em Bangu no Rio de Janeiro para saber como era o dia a dia de uma reclusa. Para essa fase, Sônia Braga teve os dentes escurecidos. Já para o momento em que Julia Matos retorna triunfante, a figurinista lançou as famosas meias de *lurex* e as sandálias de salto alto fino, além das calças *jogging* de cetim com listras laterais, passando Sônia Braga a ditar moda entre o público feminino da época.

Nesse caso, é interessante perceber o papel das telenovelas e, em especial, de *Dancin' Days*, na orientação estética do consumo nas grandes cidades brasileiras, como destaca Wajnman & Marinho (2006):

a novela teve grande impacto no *merchandising* dos *jeans staroup*, da marca Fiorucci, caracterizando-se ao mesmo tempo como pioneira neste aspecto mercadológico e na propagação do conceito de moda urbana. Destaca-se, ao lado do *jeans*, outros elementos que compunham o figurino da discoteca: a meia de *lurex*, a sandália plataforma, a calça vermelha [...], tecidos sintéticos, como o *jersey*, ou leves, como o crepe de chiffon (p.149).

Contudo, Sônia Braga não foi a primeira atriz relacionada para representar Julia Matos, papel que projetou a carreira da atriz. O personagem de Julia foi inicialmente oferecido para Betty Faria, mas a atriz estava para estrear o programa *Brasil pandeiro* (1978)

e não quis fazer o papel. Nilson Xavier (2014) relembra declaração de Sônia Braga na época em que assumiu a personagem:

Eu fiz teste para o papel. Foi decisão minha. Eu tinha 28 anos e a Júlia começava a novela trintona, após 11 anos de cadeia, com uma filha de 15. O Daniel me ofereceu o papel, mas eu não tinha certeza se poderia funcionar como mulher mais velha, mãe de adolescente, com um passado barra pesada (Apud XAVIER, 2014, s.p.).

Sônia Braga fala ainda da frase que insistiu para que Gilberto Braga fizesse sua personagem falar:

'A porta da rua é serventia da casa. Ponha-se daqui para fora!' O Gilberto resistiu, disse que não podia pôr uma frase dessas de jeito nenhum até que um dia veio a surpresa. Numa visita da Yolanda, digo 'a porta da rua é a serventia da casa', jogue a capa de chuva em cima, aponto para a porta e falo 'ponha-se daqui para fora!' (Apud XAVIER, 2014, s.p.).

Joanna Fomm também não foi a primeira opção para interpretar a antagonista da história. A vilã havia sido destinada para Norma Bengell, que chegou a gravar algumas cenas como Yolanda, mas acabou desistindo após desentender-se com a direção. Sobre o incidente, Xavier (2014) relembra o que Daniel Filho declarou sobre o fato:

O papel era muito bom, mas ela não conseguiu adaptar-se ao ritmo das gravações. Seus tempos de criação, suas propostas de interpretação não eram compatíveis com a novela. [...] As cenas saíam com dificuldade. O motivo principal era certamente o fato de ela se sentir menos prestigiada, porque o tratamento que recebia na televisão não era o mesmo a que estava acostumada no cinema. [...] Claro que ela tinha talento para fazer o papel. O que faltava nela era entrosamento com o ritmo da televisão. A saída, então, foi substituí-la (s.p.).

Aconteceu ainda que, em um erro de edição, dá para ver Norma Benguell em uma cena de externa do capítulo 6, quando Yolanda deixa Marisa de carro na porta da escola de sapateado. Após a desistência de Norma Benguell, Joana Fomm foi convidada a interpretar a vilã, alterando sua participação na história, pois já estava escalada para viver Neide, empregada na casa de Celina, papel que foi repassado à atriz Regina Viana.

Já o papel de Hélio era para ser interpretado por Daniel Filho, que o recusou, ficando a cargo de Reginaldo Faria interpretá-lo. Foi a primeira novela de Reginaldo Faria, que só fazia participações esporádicas, e a primeira de Claudio Correa e Castro na TV Globo (o ator vinha de anos de trabalhos na TV Tupi).

Outro fato curioso é que na época da exibição de *Dancin' days*, o nome da atriz Beatriz Segall era creditado com 'x' na abertura da novela (Beatrix), por sugestão de Daniel

Filho, voltando a ser grafado conforme o original na telenovela seguinte em que Beatriz atuou.



Figura 43 - Imagem da abertura de *Dancin' days*, na qual o nome da atriz Beatriz Segal é grafado com “x”⁵³.

O diretor Daniel Filho dirigiu a novela até o capítulo 26, passando a condução dos trabalhos para Gonzaga Blota, que mais tarde passou a direção para Dennis Carvalho e Marcos Paulo. Daniel Filho continuou como supervisor da obra, enquanto Gonzaga Blota foi escalado para dirigir a substituta dela: *Pai herói* (1979), de Janete Clair.

A novela desencadeou uma verdadeira mania ao espalhar pelo Brasil a onda disco, o que fez com que várias discotecas tomassem conta do país. Além disso, os voos de asa deltas praticados pelo personagem Beto foram conhecidos pelo grande público. Na época de sua exibição, a boneca Pepa, da personagem Carminha, foi lançada e chegou a vender 400 mil unidades.



Figura 44 - Anúncio publicitário da boneca Pepa⁵⁴.

⁵³ Imagens capturadas versão em DVD da telenovela.

A novela contou ainda com participações especiais de Gilberto Braga e Daniel Filho, que aparecem dançando com Yolanda, além de Danuza Leão, Djenane Machado, Ney Latorraca, Nana Caymmi, Moacyr Deriquem, Lauro César Muniz, Gal Costa, o cabeleireiro Silvinho, Wanderléa, a jornalista Hildegard Angel, Jorginho Guinle, Edgar Moura Brasil, o bailarino Paollete, Carlos Machado da banda Dzi Croquettis, além de As frenéticas, que cantavam na abertura da discoteca Frenetic Dancing Days.

A trilha sonora da novela era composta pelos tradicionais álbuns nacional e internacional, que tinham em suas capas partes da abertura da novela. O álbum nacional tinha sucessos como: *João e Maria* (Chico Buarque), *Amanhã* (Guilherme Arantes), *Copacabana* (Dick Farney) e *Dancin' days* (As frenéticas). A música de abertura foi composta por Nelson Motta e teve seu arranjo gravado nos Estados Unidos, somente as vozes de As frenéticas foram inseridas no Brasil.

A trilha internacional contou com os *hits* *Macho men* (Village People), *Dancin' days Medley – Night fever, Stayin' alive, You should be dancin', Nights on broadway, Jive talking, Lonely days donely nights, If i can't have you, Every night fever* (Harmony Cats), *Three times a lady* (Commodores), *Scotch machine* (Voyage), além de outros sucessos que marcaram a era disco.



Figura 45 - Capa de um dos LPs com a trilha sonora da telenovela⁵⁵.

⁵⁴ Disponível em: <<http://anacaldatto.blogspot.com.br/2013/08/boneca-pepa-da-estrela-1976.html>>. Acesso em: 28 dez. 2014.

⁵⁵ Disponível em: <http://mlb-s2-p.mlstatic.com/lp-dancin-days-1978-musicas-em-ingls-13439-MLB20077368209_042014-F.jpg>. Acesso em: 28 dez. 2014.

Dancin' days foi vendida para mais de 40 países, sendo inclusive a primeira telenovela brasileira exibida no México, uma das maiores produtoras de novelas do mundo. Na Itália, a história chegou a conseguir a audiência de 4 milhões de pessoas por capítulo, como relembra Xavier (2014,s.p.). O pesquisador lembra ainda que a revista americana *The newsweek* fez uma matéria em 1978 a respeito do sucesso da novela e como ela ditava moda e costumes entre a sociedade brasileira.

Sua história foi reapresentada entre outubro e dezembro de 1982 às 22h e em um compacto de 1h30 em 1980, em homenagem aos quinze anos da Rede Globo. Em 2011 a novela foi lançada em um *box* com 12 discos.

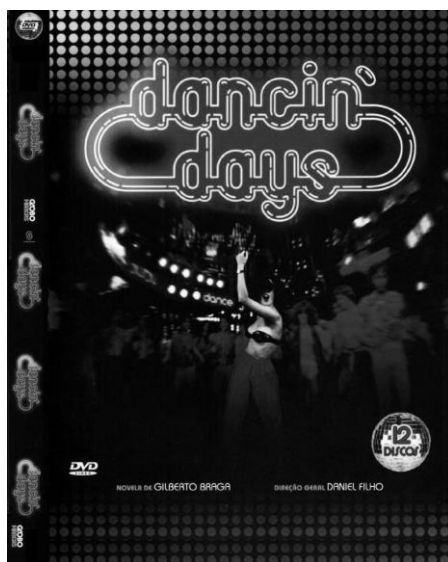


Figura 46 - Capa do DVD de *Dancin' days*⁵⁶.

No ano de 2012, como parte da parceria empreitada com a Rede Globo, a emissora de tevê portuguesa SIC⁵⁷ adquiriu os direitos de adaptação sobre o texto de Gilberto Braga e produziu uma versão lusitana da trama brasileira. O roteiro dessa versão ficou a cargo de Pedro Lopes, responsável por tramas como *Laços de sangue* (2010-2011), ganhadora do Emmy Internacional na categoria telenovela. Essa releitura manteve poucos elementos da trama original, incorporando vários outros enredos, necessários para mantê-la no ar por 336 capítulos, 162 a mais que a matriz brasileira.

⁵⁶ Disponível em: <<http://www.spacetrekk66.com.br>>. Acesso em: 28 dez. 2014.

⁵⁷ A Sociedade Independente de Comunicação (SIC) é a primeira estação de televisão portuguesa de caráter privado e iniciou suas emissões no dia 6 de outubro de 1992.



Figura 47 - Material de divulgação da versão portuguesa de *Dancin' days*⁵⁸.

Ainda em 2012 foi lançado o filme *A novela das 8*, de Odilon Rocha, cuja história de *Dancin' days* servia de pano de fundo e influência para os personagens da película, encabeçada pelas atrizes Claudia Ohana (que fez parte do elenco de apoio da telenovela global como figurante) e Vanessa Giácomo, como mostram as imagens a seguir.



Figura 48 - Cenas do filme *A novela das 8*⁵⁹.

Dancin' days não é a maior produção brasileira do gênero, mas marcou uma época na qual o país buscava liberdade, a mesma que Julia Matos almejava após anos de cárcere. Com elementos clássicos de todo folhetim, Gilberto Braga consegue imprimir um estilo narrativo próprio que ainda hoje é lembrado, como no filme de Odilon Rocha. Popularmente, essa história poderia ser chamada de um puro novelão, ao estilo nacional.

⁵⁸ Disponível em: <<http://www.atelevisao.com/wp-content/uploads/2012/06/Dancin-Days-2.jpg>>. Acesso em: 28 dez. 2014.

⁵⁹ Imagens disponíveis em: <<http://cinema10.com.br/filme/a-novela-das-8>>. Acesso em: 28 dez. 2014.

4.3 As marcas do folhetim na narrativa de *Dancin' Days*

4.3.1 O texto imagético-verbal

Analisar o conjunto da narrativa de uma telenovela, ou até mesmo de uma sequência de capítulos é uma tarefa árdua, pois o acesso aos roteiros ainda não é possível, devido à política adotada pelas emissoras de tevê, uma vez que esses textos são negociados com produtores de outros países para a realização de novas versões ou reprises da versão original. Além disso, as emissoras temem a quebra dos direitos autorais sobre essas histórias.

A TV Globo, por exemplo, a partir da década de 1970, faz constar nos contratos de seus dramaturgos que os textos produzidos e apresentados por eles enquanto contratados pela emissora são de propriedade dela, mesmo que não sejam vinculados durante a vigência de seus contratos. Um exemplo recente é o do roteirista Carlos Lombardi que, antes de se transferir para a TV Record, deixou uma sinopse original pronta em sua ex-emissora: *João ao cubo*⁶⁰. É pouco provável que essa trama venha ser produzida pela emissora carioca, mas como o autor elaborou e aposentou essa sinopse durante seu contrato, ela pertence à TV Globo por força de contrato.

Contudo, um texto não se limita a uma série de laudas escritas. As imagens também contam histórias. Associada à técnica folhetinesca de concepção da narrativa, a telenovela apropria-se ainda de elementos do teatro e do cinema para narrar suas histórias. A câmera capta a realidade a partir de diversas posições. Assim como no teatro, as ações são interpretadas por atores em cenários estabelecidos previamente, porém o cenário na telenovela tem mais condições de compor a atmosfera. Enquanto isso, a câmera reproduz movimentos que não vemos na vida real. Ela pode assumir diversas posições face à realidade profilmica (aquilo que se passa diante dela), constituindo na filmagem a versão das posições que o espectador será levado a tomar na projeção. A câmera faz as vezes de narrador na teleficção.

Alcunhando aqui a concepção de que a narrativa da telenovela constitui-se como um texto imagético-verbal (através de um texto escrito, traduzido em imagens pelos recursos tecnológicos disponíveis, como a câmera, os elementos imagéticos – estruturas abstratas e genéricas advindas da dinâmica da imagem – tomam forma e contam histórias), utilizamos

⁶⁰ Título provisório sugerido pelo autor na sinopse. A história se passaria em uma agência de turismo na qual personagens poderiam viajar através do tempo.

aqui para análise do *corpus* “a metáfora do texto em relação aos produtos dos *media*” porque “quero enfatizar que os programas são estruturados, culturalmente localizados, simbolicamente produzidos para serem entendidos em relação aos seus leitores” (ANDRADE, 2003, p. 23).

Deste modo, pensa-se a telenovela dentro de uma concepção de texto que o postula como manifestação das ideias de um autor que serão interpretadas pelo leitor de acordo com seus conhecimentos formais e culturais.

4.3.2 Os elementos folhetinescos: o retorno ao clássico popular do século XIX

Para essa análise dos elementos do folhetim identificáveis na narrativa da telenovela, tendo como base o texto de *Dancin' days*, tomemos como referência a versão recuperada através da série de DVDs⁶¹ que apresentam um compacto da trama. Também auxilia nessa observação a versão romanceada de 1987, baseada na obra de Gilberto Braga, com adaptação de Eduardo Borsato.

Após leitura dessas duas versões da telenovela, realizamos aqui um recorte destacando os primeiros capítulos da história, em especial os três primeiros. Nota-se, em primeiro lugar, que a integridade desses primeiros capítulos foi bem mantida na edição de João Schiller para o formato de DVD, sob a orientação de Nelson Caldas Filho, permitindo-nos traçar uma linha contínua entre a narrativa de cada um.

O primeiro capítulo, assim como nos romances-folhetins, inicia-se com a apresentação do herói da história, nesse caso heroína, e o fato que desencadeará toda a condução da história: sua condição como presidiária em regime de liberdade condicional⁶².

Nesse mesmo capítulo, Julia (a protagonista) recebe a informação de que terá direito a um induto de fim de semana durante as semanas que antecedem sua liberdade condicional. Após resistir em voltar a fazer contato com sua irmã, a assistente social do presídio consegue encontrar-se com Yolanda, que virá a se desenhar como antagonista da história. A assistente consegue, após uma séria conversa, promover o reencontro das duas irmãs ao término do capítulo, deixando um suspense característico das narrativas folhetinescas e necessário para

⁶¹ Todas as imagens a serem apresentadas a partir dessa sessão foram retiradas dessa versão em DVD da telenovela, lançada pela Globo Marcas em 2012.

⁶² É o sistema em que um condenado, ao invés de cumprir toda a pena encarcerado, é posto em liberdade se houver preenchido determinadas condições impostas legalmente.

capturar a atenção do público de modo que ele se interesse pelo capítulo seguinte e assim sucessivamente.



Figura 49 - Encerramento do primeiro capítulo: Julia (de costas para a câmera, como indica a sombra de seus cabelos no canto esquerdo da imagem) se encaminha ao encontro de Yolanda, irmã que não vê há quase dez anos e que nesse período foi responsável pela criação de sua filha, Marisa.

O suspense que envolve esse reencontro só será dissipado no início do segundo capítulo, quando o telespectador saberá que as irmãs trataram-se de forma fraterna e amigável, selando o momento com um abraço.



Figura 50 - Cena de abertura do segundo capítulo. Após o suspense deixado no primeiro capítulo de como seria esse primeiro contato entre as irmãs, o capítulo se abre com um emocionante abraço entre elas.

Além da apresentação da heroína e daquela que viria a se tornar a vilã da história, esse primeiro capítulo destaca aquele que será, nas palavras de Doc Comparato (1983), o *plot* principal da trama: o *plot* da volta. O retorno de Julia à sociedade fora do cárcere e suas relações pessoais e familiares após esse período é que conduzirão a trama.

Como na maioria das telenovelas, pelo menos aquelas que não fazem uso do *flashback* como unidade do primeiro capítulo (vide o exemplo de *Império*, no qual os dois primeiros

capítulos destacam a jornada do protagonista, enquanto que os núcleos secundários serão apresentados no decorrer dos capítulos subsequentes), o primeiro capítulo de *Dancin' days* apresenta um panorama geral dos demais núcleos da trama e suas subtramas, ou seja, apresenta-os ao telespectador para que este já possa ir familiarizando-se com eles. Observa-se aqui a família de Carminha (Pepita Rodrigues) e as peripécias de seu pai Alberico (Mario Lago), que sonha em ascender financeiramente e, para isso, envolve-se nas mais diversas confusões, indicando que eles serão responsáveis por parte da história que se inicia.

Também se nota nesse primeiro capítulo a apresentação dos cenários principais da trama: a discoteca, a casa de Yolanda, a casa de Carminha e o presídio no qual Julia cumpre sua pena. O espaço é imprescindível, e deve ser esclarecido logo no início da narrativa, pois assim o telespectador poderá localizar a ação e compreendê-la com maior facilidade. Apesar do avanço tecnológico já vivenciado pelas emissoras de tevê ao término da década de 1970, as gravações em ambiente externo ainda eram limitadas por questões que envolviam a engenharia para execução das mesmas.

Nas narrativas audiovisuais, o espaço, que nesse caso é denominado de cenário, auxilia na condução dos fatos, situando os personagens e suas tramas. No entanto, o cenário (espaço) só é capaz de reproduzir o lugar físico no qual circulam os personagens, pois o ambiente, nesse caso compreendido como lugar psicológico, social, econômico, dentre outros (GANCHO, 1999), só se concretiza com os demais elementos do universo audiovisual: objetos cenográficos, iluminação, figurinos, trilha sonora, iluminação etc. E esses cenários são completados com a presença de personagens que auxiliam em sua composição e no desenrolar da narrativa, conferindo um caráter recapitulativo à telenovela, própria da linguagem melodramática assumida pelo romance-folhetim. Destaque para os personagens Madalena, a colega de presídio de Julia; Marlene, a empregada da família de Carminha; Everaldo, o fiel mordomo de Yolanda; e Bibi, melhor amiga e confidente de Yolanda.

Essas personagens recapitulativas também reforçam estereótipos sociais, hábito comum às narrativas do século XIX também. Nesse caso, os estereótipos são o da mulher negra presidiária (Madalena) ou agregada a uma família de brancos na qual atua como serviçal (Marlene), o mordomo dedicado e com orientação homossexual (Everaldo), sem falar na amiga confidente (uma *socialite* fútil, Bibi, muito comum em telenovelas). Everaldo, por sinal, foi o primeiro de uma galeria de personagens homossexuais escritos por Gilberto Braga, um militante dos direitos civis igualitários para casais do mesmo gênero, que ainda presenteou a teledramaturgia com outros personagens que discutem esse assunto. O exemplo mais

singular de todos foi o casal Rodrigo (Carlos Casagrande) e Tiago (Sérgio Abreu), de *Paraíso tropical* (2007), elaborados de forma natural, sem estereotipizações e trejeitos.

Já à Marlene cabe o papel de revelar à família de Alberico que ele contraiu uma dívida de jogo e que não tem como pagá-la, deflagrando um conflito familiar, mas que ao mesmo tempo acabará por fazer com que sua filha Carminha tente resolver o problema.



Figura 51 - Sequência em que Marlene revela para Carminha que Alberico contraiu uma dívida de jogo.

Retornando à análise dos primeiros capítulos de *Dancin' days*, nota-se que eles já são suficientes para evidenciar as peripécias de Alberico, que aqui fará nessa história as vezes de Rocambole em muitas situações. Assim como a personagem de Ponson du Terrail, Alberico demonstra certa agressividade. Na telenovela, seu ataque ao mundo revela-se inicialmente como confronto social através da necessidade de ascensão social e financeira. Essa agressividade, está relacionada à ideia de Freud de que as sociedades exigem que seus membros sacrifiquem seus desejos para garantirem a sobrevivência comum, como coloca Peter Gay (Apud NUNES, 2001).

Esse ataque tem o objetivo de reduzir a dor da existência e refere-se à capacidade de ser agressivo e de transformar situações desagradáveis em um impulso mobilizador. Essa agressividade não representa apenas a ideia de violência, mas, principalmente, de transformação. No caso de Alberico, a cada não recebido dos pretensos colaboradores e a falta de êxito na maioria de suas empreitadas foram um estímulo para que ele, com sua escola de copeiragem, conseguisse obter o sucesso financeiro tão almejado.

Para ampliar a tensão envolvendo esse personagem, ele adquire uma dívida de jogo já no segundo capítulo, o que irá desestabilizá-lo, assim como sua família, principalmente sua filha Carminha, que vem responsabilizando-se pelas despesas domésticas desse núcleo familiar. Essa situação destaca-se pelo emprego do elemento suspense pelo fato de Alberico se oferecer para participar de uma mesa de carteadado e perder o jogo, contraindo essa dívida.



Figura 52 - Sequência de cenas do jogo de carteadado no qual Alberico contrai uma dívida alta para o seu padrão financeiro.

Ainda no segundo capítulo, o contorno da antagonista Yolanda Pratini começa a ser delineado. No capítulo anterior, ela havia confidenciado a Bibi que se sentia infeliz em seu relacionamento com Horácio, um homem maduro, com quem estava casada há quase vinte anos e que se limitava a satisfazer todos os caprichos da esposa. No capítulo subsequente, ela tem seu primeiro embate com Julia, mostrando que não facilitaria a reaproximação da irmã com a filha, criada por ela desde que a irmã foi presa, e que desconhece o real motivo do abandono de sua mãe.



Figura 53 - Primeiro embate entre Julia e Yolanda: nessa sequência, Yolanda é dura com Julia e tenta convencê-la de que Marisa ainda não está preparada para reencontrá-la e saber de seu passado.

Apesar dos lamentos e da insistência de Julia, Yolanda consegue levá-la para longe de seu prédio, mas cede às súplicas de sua irmã e permite que ela veja Marisa de longe, enquanto a jovem é fotografada para uma coluna social. É também a primeira vez que se colocam frente a frente mãe e filha, sem Marisa ter consciência de que está diante da mãe, e mais uma vez o

suspense é empregado para que o telespectador fique na ânsia de saber qual será a reação de Julia. Contudo, a protagonista consegue manter-se anônima para sua filha.



Figura 54- Reencontro de Julia com Marisa: a jovem procura por sua sandália que lhe é repassada por sua mãe, sem a jovem saber de sua identidade.

Os embates entre Julia e Yolanda ao longo de toda a trama, não apenas nesses primeiros capítulos, destacam o caráter maniqueísta que envolve a narrativa da telenovela, assim como sua matriz, o romance-folhetim, que bebeu das fontes do melodrama, que se baseia em oposições binárias para a composição de seus romances: bem x mal, belo x feio, liberdade x opressão etc. Segundo Lima (2015),

O maniqueísmo é uma forma de pensar simplista em que o mundo é visto como que dividido em dois: o do Bem e o do Mal. A simplificação é uma forma primária do pensamento que reduz os fenômenos humanos a uma relação de causa e efeito, certo e errado, isso ou aquilo, é ou não é. A simplificação é entendida como forma deficiente de pensar, nasce da intolerância ou desconhecimento em relação à verdade do outro e da pressa de entender e reagir ao que lhe apresenta como complexo. [...] A expressão maniqueísmo ganhou uso corrente ao definir aquele tipo de pessoa ou aquele tipo de pensamento de estruturação dualista que reduz a vida (ou alguns de seus aspectos) a pares antagônicos irreconciliáveis [...] (s.p.).

Na teledramaturgia não é diferente, pois

O maniqueísmo que divide as personagens facilita a compreensão de valores básicos da conduta humana e do difícil convívio social. Se essa dicotomia for transmitida através de uma linguagem simbólica [...], não prejudica a formação de [...] consciência ética (OLIVEIRA, 2014, s.p.).

Entretanto, a oposição que conduz *Dancin' days* e que à primeira vista não é captada está no jogo entre a liberdade e a opressão (simbolizado pelo cárcere físico e social). Apesar de sua condição como ex-presidiária, Julia é uma mulher de espírito livre, impetuosa, que não se prende aos padrões sociais elitistas que sua irmã faz tanta questão de perpetuar.

Assim como Julia, sua filha Marisa também não admite a opressão simbolizada por sua tia e nem mesmo um casamento é capaz de conter seus impulsos. Ao contrário delas, Yolanda é uma mulher oprimida pelas convenções sociais e pela ambição. Sua posição social é mais importante do que sua felicidade. Nem quando se deixa envolver por Hélio ela perde sua ambição. Ela só se envolve com ele porque além de atraí-la, o empresário é bem-sucedido. Após envolver-se com Hélio, Yolanda passa a buscar outro homem que possa reconduzi-la ao *status* perdido com seu divórcio de Horácio. Por esse motivo, tem um relacionamento com Arthur, mesmo sabendo que ele sente atração por sua irmã, o que alimenta ainda mais seu interesse por ele, pois Julia representa tudo o que ela gostaria de ser, mas não se permite ser.

Outro personagem oprimido é Cacá, um jovem homem que gostaria de se dedicar ao cinema, mas se vê refém de sua profissão de diplomata e de seus pais, membros da elite social carioca. Sua libertação ocorrerá somente no meio da história. Já Jofre, o grande amigo de Julia, também é um homem livre, o típico malandro brasileiro.

Yolanda foi a primeira das grandes vilões de Gilberto Braga, cujo ápice se deu em *Vale tudo* com Odete Roitman e Maria de Fátima. Ao contrário dessas, Joana Fomm defendeu sua personagem em uma época na qual o telespectador ainda confundia veementemente realidade e ficção. Os bastidores do mundo da tevê registram diversos incidentes nos quais a intérprete foi hostilizada por conta de sua personagem.

O oposto de Yolanda é Julia, a heroína. Todavia, mesmo sendo essencialmente uma mocinha romântica sofredora, ela possui características incomuns a esse tipo de personagem, tais como seu passado juvenil rebelde. No entanto, ela também não chega a ser uma anti-heroína, simplesmente possui um comportamento condizente com o das mulheres de sua época cujos ideais libertários e igualitários estavam em ascendência. Dessa forma, o autor busca tornar a personagem mais verossímil.

Julia representa a heroína do século XX, sem perder suas nuances clássicas. Ela atende à figura arquetípica do herói, aquele que reúne em si os atributos necessários para superar de forma excepcional um determinado problema de dimensão épica. A personagem guia-se por ideais de liberdade, fraternidade, sacrifício, coragem, justiça, mas também de vingança, algo supostamente egoísta. No entanto, suas motivações são moralmente justas ou eticamente aprováveis: reaver o carinho da filha e sua dignidade perdida nos tempos de cárcere.

Quando se considera o acesso à aventura, aos desafios, o *status* do herói é privilegiado, enquanto a heroína precisa ultrapassar vários obstáculos para alcançar os mesmos objetivos. Talvez os mais radicais vejam isso como uma tentativa de colocar determinada personagem, mesmo sendo a heroína, em papel secundário. O fato é que, a literatura, especialmente a produção do século XIX, busca refletir a vida real, no qual o crescimento feminino é mais difícil.

Qualidades tipicamente masculinas em histórias clássicas são geralmente aquelas cuja origem apresenta algum tipo de grandeza (nas histórias onde o protagonista é masculino, o herói geralmente possui qualidades como coragem, honestidade, forte senso de justiça, etc.) como se uma mulher não pudesse ou não devesse possuir tais virtudes. Por isso é difícil ver histórias com heroínas que apresentam essas qualidades de forma aberta ao leitor, já que o regular é fazer com que ele tenha que identificá-las à medida que lê. Mas Julia é uma personagem feminina forte, uma mulher que faz suas próprias escolhas, cuja reação à vida não é somente ou primeiramente determinada por outros (entendam-se aqui os homens e a sociedade em geral). Ela age, não assume uma postura passiva diante da vida. Suas ações são guiadas pelo que acredita ser correto, não pela conduta estabelecida por outrem.

Ser forte não quer dizer sempre ser bom. Um personagem que pode ser muito bom, possivelmente deseja alguma mudança no mundo, mas não age para consegui-lo. O fato de não agir não o torna mal, mas não significa que seja forte. Outra qualidade da personagem feminina forte é a não aceitação de um papel tradicional só porque é o jeito que a coisa deve ser. Ou a aceitação em seus termos, de acordo com suas escolhas (GUILHERME, 2014).

A principal diferença entre a heroína clássica, prototípica, e essa representada por Julia está no fato de que a primeira é passiva, submissa, oprimida e precisa de ajuda, está presa em um pequeno espaço físico e psicológico, enquanto esta é consciente de seus deveres, direitos e desejos e está pronta para lutar por eles. É por isso que o telespectador identifica-se com os heróis do mundo ficcional, sendo assim levado a resolver, inconscientemente, sua situação pessoal. Dessa forma, consegue gradativamente, alcançar o equilíbrio por meio da catarse. O que encontramos representado nas narrativas melodramáticas, na verdade, são categorias de

valor perenes. O que muda é apenas o conteúdo rotulado de bom ou mau, certo ou errado, a partir da concepção do autor e da recepção do público.

No entanto, o elemento folhetinesco mais utilizado pelo autor Gilberto Braga é o suspense, denominado gancho, principal característica que veicula a telenovela ao romance-folhetim, possibilitando alcunhá-lo como herdeiro deste.

Esse suspense está intrínseco ao texto folhetinesco e é utilizado há milênios pelos bons narradores de histórias e, mesmo quando estas eram apenas contadas à viva voz, diante de plateias que escutavam atentas, o ritmo narrativo permitia o uso de alentamentos estratégicos que estimulavam o imaginário dos ouvintes. A suspensão do enredo nos momentos mais tensos quando o desfecho de conflitos, o choque de personagens ou perigos iminentes estavam por acontecer, tornavam famosos os contadores que sabiam usá-la de forma adequada.

O gancho – essa ferramenta com a qual o narrador secciona sua história em pedaços, mantendo o interesse e avivando a curiosidade de seu interlocutor – é uma intrincada gramática que exige todo um amarramento próprio da trama. Os ganchos sintetizam os capítulos diários de uma narrativa seriada, “demonstrando que as intrigas foram urdidas exatamente para terminarem nesse hiato preciso e calculado” (COSTA, 2001, p. 4) – é como se o narrador começasse a escrever o capítulo, pensando já em como encerrá-lo. Podemos dizer que quem escreve tanto conta como sugere o que não conta, quando silencia, corta ou interrompe. Há um enredo que se apresenta no texto e outro que se esconde na imaginação do público, proposto pelo narrador. “O gancho acentua os silêncios, as propostas, as ambiguidades, as sugestões, estimula os desejos, as expectativas, os sonhos” (COSTA, 2001, p. 4).

Marlyse Meyer (1996) identifica o gancho como uma das características da literatura folhetinesca e afirma que a exigência desse recurso passou a influenciar a própria estrutura do romance e a caracterizar o estilo dos autores, tornando alguns deles famosos pela perícia que demonstravam ao usá-lo. A arte do gancho implica cortar de forma adequada a história em capítulos sem destruir a impressão de continuidade e totalidade, o que os teledramaturgos incorporaram às suas narrativas.

Nesse recorte de *Dancin' days* (os três primeiros capítulos), os ganchos estão presentes em diversas partes dos capítulos, culminando sempre em um suspense maior ao término. O mistério sobre o paradeiro de Cacá, por exemplo, proporciona ao folhetinista diversos momentos nos quais os ganchos são estrategicamente empregados. O primeiro diz

respeito à busca que seu irmão Beto fez em todos os hotéis nos quais o protagonista pudesse estar hospedado no Rio de Janeiro para não ter que se encontrar com sua família



Figura 55- Celina e Franklin indagam Beto sobre o resultado de sua busca pelos hotéis do Rio de Janeiro.

No entanto, o maior está no reencontro entre Cacá e seu pai (Franklin), após este viajar ao encontro do primogênito em Brasília, onde reside por conta de sua profissão. A reação das personagens é aguardada por quem assiste às cenas cuja sequência é marcada pelo sentimento de desprezo e apatia do jovem para com sua família e carreira:



Figura 56 - Reencontro de Franklin com Cacá: o primeiro embate entre pai e filho.

Todavia, os ganchos de maior destaque são os que fecham os capítulos para serem concluídos no dia seguinte. O término do segundo capítulo, a caráter de exemplificação, mostra o reencontro de Julia com Jofre, único amigo que ela mantém dos tempos pré-cárcere. Após relutar em procurá-lo, Julia finalmente decide ir até o endereço que possuía dele e, ao abrir da porta, Jofre se espanta, deixando uma sensação no ar de que não a conhece, mas ao iniciar o terceiro capítulo, ele mostra que se lembra da amiga e lhe dá um abraço fraterno.



Figura 57 - Cena de encerramento do segundo capítulo.



Figura 58 - Cena de abertura do terceiro capítulo.

Já o terceiro capítulo encerra-se com a tão aguardada soltura condicional de Julia, que dará início aos grandes conflitos da trama. Julia encontra-se no carro de Jofre que foi buscá-la, após prometer ajudá-la em sua reintegração social, mas os dois são surpreendidos por Yolanda que também compareceu ao presídio. A emoção de Julia sobrepõe-se ao suspense pela chegada de Yolanda, acentuada pela utilização da câmera em *close* no rosto da antagonista.



Figura 59 - Sequência que encerra o terceiro capítulo: Julia consegue sua liberdade condicional.

O que todos esses elementos herdados do folhetim buscam é desencadear no telespectador um processo de catarse a cada capítulo da telenovela e um maior, ao seu término, após meses de emissão. Para isso, há a necessidade de compor histórias com a duração necessária para provocar a catarse em quem a assiste, ou seja, há um tempo de identificação, vivência do espectador em relação à história, mas sem cansá-lo. Isso é típico do folhetim sentimental, melodramático, tipo principal de narrativa folhetinesca romanceada produzida ou consumida no Brasil. Para Carneiro (2014), esse movimento em busca da catarse nas narrativas sentimentais tem como base as tragédias gregas, transferindo-se, posteriormente, para os romances publicados nos rodapés dos jornais. E, assim como sua

matriz literária, o romance-folhetim, a narrativa da telenovela também busca essa purgação dos sentimentos.

4.4 O conjunto de *Dancin' days*

A partir da observação de *Dancin' days*, nota-se que o formato de narrativa adotado pela telenovela possui forte vínculo com a desenvolvida pelos romances-folhetins, gênero literário popular no século XIX, cuja estética vem se mantendo ao longo dos séculos, desdobrando-se em novos gêneros, muitos deles envolvidos pelos mecanismos tecnológicos advindos do cinema.

Retomando as características essenciais do folhetim apresentados no capítulo 1 (narrativa com diálogos; emprego do elemento suspense/ganchos; figura do herói/heroína, maniqueísmo e oposições binárias; elementos recapitulativos; peripécias rocambolescas), constata-se que o texto de Gilberto Braga, assim como das demais telenovelas produzidas no Brasil nas últimas seis décadas, firmou-se enquanto narrativa folhetinesca, nesse caso folhetim eletrônico, como Doc Comparato (1983) prefere denominar essa narrativa teleficcional híbrida.

Apesar dos experimentos feitos pelos roteiristas nos últimos anos, em especial, no que concerne às temáticas e à forma de conduzir as histórias, uma telenovela busca geralmente não fugir aos preceitos da literatura instituídos por Girardin, sob o risco de descaracterizar o gênero.

No tocante ao enredo, *Dancin' days* é um exemplo de produção teleficcional que se desenvolve a partir de *multiplots* que se entrecruzam com o *plot* principal (*plot* da volta), ou seja, vários enredos alimentam um enredo central, como na figura da árvore alcunhada por Pallottini (2012).

O *plot* de amor é a base de todo folhetim melodramático e, nesse caso não poderia ser diferente, como representado pelos desencontros entre Julia e Cacá, além da luta da heroína para recuperar sua vida e sua filha.

Julia é uma Cinderela dos tempos modernos. De presidiária ela ascende na vida, transforma-se em uma mulher provocante que faz sucesso com sua dança sensual na pista da discoteca. No meio desse caminho ela vive um triângulo amoroso com Cacá e Ubirajara, e ainda precisa enfrentar todos os desafios impostos pela vida e por sua irmã após seu retorno do cárcere. A princípio ela sacrificou seu amor por Marisa, mas depois conseguiu revelar para

sua filha toda a verdade de seu passado e ainda vingar-se das maldades da irmã e do desprezo da filha. Para completar, Yolanda se redime das atitudes que adotou contra a irmã e restitui a unidade familiar, se é que um dia conseguiram formar uma família. Em *Dancin' days*, o maior exemplo de *plot* família é o rumoroso núcleo familiar da personagem Carminha.

Após observar a narrativa de *Dancin' days*, pode-se afirmar que a telenovela é o gênero narrativo que mais se aproxima do romance-folhetim do século XIX, apesar da junção entre literatura e mídia realizada pela televisão, o mais popular dos meios de comunicação.

Seria arbitrário denominar a telenovela como romance-folhetim, mas também seria incorreto classificá-la apenas como entretenimento televisivo. Por isso, até que se postule um termo mais apropriado, podemos ratificar o termo folhetim eletrônico, como sendo o mais apropriado para definir a estética narrativa desse gênero, perfeitamente aceitável como narrativa literária.

No entanto, *Dancin' days* é um exemplo peculiar do hibridismo textual que se identifica na narrativa da telenovela, particularizando esse gênero como algo individualizado, apesar da matriz literária do século XIX. Afinal, “todos os textos são híbridos, intertextos, interdiscursos (vale lembrar que nós, como sujeitos, somos formações intertextuais)”, como destaca Ribas (2013, p. 5).

Apesar da predominância folhetinesca, Gilberto Braga já demonstra certa inquietude em sua primeira trama no horário nobre. Muito mais do que contar a história de uma heroína em busca da felicidade, Gilberto traça uma análise da sociedade carioca, seus hábitos, costumes e modo de percepção da realidade. Esse estilo será melhor desenvolvido a partir de *Água viva*, escrita pelo autor após a história tomada como *corpus* de análise no presente estudo, consolidando-se em *Vale tudo*. É o estilo de escrita determinado pela crítica especializada como crônica social, que acaba por se caracterizar como um tipo de telenovela, assim como as comédias românticas, comédias pastelões e dramas rurais. Gilberto Braga é o maior expoente desse estilo, também adotado por autores como Manoel Carlos e Marcílio Moraes.

Dancin' Days inaugurou o estilo dramatúrgico de Gilberto Braga, marcado pela crônica de costumes e pela discussão dos valores da classe média e das elites urbanas:

Gilberto Braga vem conseguindo estampar a autoralidade de seu texto para além das opções de trama, alcançando também a construção (e aqui a parceria com a direção "canalha" de Dennis Carvalho é notável) de uma atmosfera em que não apenas os "eventos" são valorizados como valores "em si", mas os próprios códigos internos do gênero telenovela e o lugar discursivo da TV são demarcados. Colocando a teledramaturgia (mesmo que em um grau enevoado pelo *marketing* festivo da

emissora) em contato com algo mais do que a farsa da "reprodução de tendências" sociais ou a cínica propagação de "bons comportamentos" (BRAGANÇA, 2015, s.p).

Por essa tendência, o autor é constantemente rotulado como elitista, o que ele próprio esclarece:

Acredito que eu tenha mais vivência no mundo dos ricos do que a maior parte dos escritores, embora não seja propriamente o meu mundo, não fui criado nele. Sou filho de classe média baixa. Mas sou muito influenciado pelo cinema americano desde criança. Quando eu era garoto, 14, 15 anos, descobri que uma Coca-Cola na pérgula do Copacabana Palace não custava muito mais do que uma Coca-Cola no botequim. Naquela época, não existia quiosque à beira-mar. Eu achava o Copacabana Palace bonito. Sempre gostei da beleza do mundo dos ricos [...] Desde cedo, observei muito o mundo dos ricos. Mas a minha classe é a classe média (PIQUEIRA apud BRAGA, 2008, p. 14).

Apesar desse estilo mais factual, o autor não abandona a estrutura folhetinesca, ele apenas altera o estilo de escrita, fugindo ao domínio do melodrama, o que distancia Gilberto de sua mentora Janete Clair, abrindo espaço para uma nova forma de contar histórias no formato folhetinesco, impulsionando outros autores a experimentarem novos estilos.

Ao longo desses anos, Gilberto Braga consolidou-se como um dos dramaturgos mais valorizados da Rede Globo, reconhecido pela postura profissional com que encara a sua função, diferindo de boa parte dos autores oriundos do teatro nacional popular da década de 1960, como Dias Gomes, que acreditavam na função social da arte como instrumento de conscientização popular e transformação social do país, centrada em valores nacionalistas e igualitários.

Mas isso não significa que ignorasse a realidade social, sendo que em suas tramas constantemente são abordados outros problemas que geralmente fazem emergir reivindicações ligadas ao feminismo, à tolerância à homossexualidade e por uma maior conscientização social frente à crise moral pela qual o país passava durante o seu processo de redemocratização (e ainda passa), quando a corrupção e a desonestidade eram justificadas e até enaltecidas como formas de ascensão ou manutenção de determinado *status* social, imagem reforçada pela sensação de impunidade dos ricos frente aos diversos escândalos.

Além disso, Gilberto Braga retrata em suas tramas o universo social das classes médias altas e dos ricos do Rio de Janeiro, especializando-se em compor representações dos indivíduos que vivem e frequentam bairros turísticos valorizados do Rio de Janeiro, como Copacabana, Ipanema, Leblon, etc. Tal representação atende às expectativas mercadológicas da emissora e do mercado publicitário que aproveitam tais tramas para divulgar produtos,

serviços, marcas, modas, dentre outros, considerados valorizados por representarem um determinado grupo social e, portanto, estimulando o consumismo.

Ao representar a realidade social das classes médias urbanas, principalmente a do Rio de Janeiro, a narrativa do autor acaba criando a imagem de uma comunidade imaginária onde o padrão não apenas de consumo, mas como de comportamento cultural, é ditado pelo referido extrato social. Dessa forma, a televisão contribuiu para a legitimação da “noção de que a inclusão social plena poderia se dar através do consumo” (HAMBURGER, 2005, p. 71). A partir desse ponto, o consumo seria um veículo de integração social e, portanto, um meio de constituir uma identidade nacional moderna.

Com caráter de crônica do cotidiano, a obra de Gilberto Braga constitui um espaço onde estão misturados ficção e jornalismo, dramas e fatos atuais da sociedade e onde alguns dos valores, dos modos de agir, das preocupações, dos dilemas e das contradições de nossa sociedade são apresentados e colocados em pauta para a discussão pública.

A obra de Gilberto faz uso desses artifícios para que a diferença entre a vida real e a ficção por ela apresentada seja cada vez mais fluida, fazendo com que a identificação do telespectador com a história narrada pela telenovela seja facilitada. As telenovelas refletem, de certo modo, a maneira de ver o mundo dos brasileiros; elas têm algo a dizer sobre o Brasil. Dessa forma, um elemento sempre presente nas novelas e que se mostra necessário para pensar a sociedade brasileira é a oposição entre tradição e modernidade.

Neste caso, a tradição é representada por valores que enaltecem a família, a hierarquia e a obediência a regras menos liberais, enquanto a modernidade está ligada à ideia de inovação, de novos hábitos de costumes mais liberais e de um estilo de vida que pressupõe o consumo de certos bens de consumo. Na maior parte das telenovelas, há uma clara tendência para a conciliação entre tradição e modernidade: escolhas individuais e valores mais liberais conciliados com as expectativas do núcleo afetivo-familiar (STOCCO, 2009).

CONCLUSÃO

Personagens que ganham mais importância por imposição do público, histórias que se prolongam por causa do sucesso, tudo isso através de entrelaçamentos da ficção com a realidade: as produções ficcionais seriadas de televisão, como as telenovelas e minisséries, que fazem parte do cotidiano brasileiro, têm uma história de mais de sessenta anos em nosso país, que teve início com as radionovelas e transferiu-se posteriormente para a televisão, transformando-se nesse fenômeno cultural popular que desperta conflitos e paixões.

Essas histórias que nos acostumamos a assistir pela televisão e que se desenrolam durante meses, em um mesmo horário, criaram o que hoje é conhecido como teleficção. A telenovela, nosso foco de estudo aqui, firmou-se como um hábito na vida de milhares de brasileiros, contando com uma infinidade de histórias que se intercalam, revelando amores incompreendidos, outros inconfessáveis, mistérios, segredos, decepções, alegrias, aventuras e sagas. O resultado é mais de quinhentos títulos que ultrapassaram nossas fronteiras para conquistarem o mundo.

É fato que a estrutura da telenovela tal como a conhecemos hoje é apontada pelos teóricos como uma reedição de narrativas várias, antecessoras ao gênero televisivo, que estabeleceram quase que uma hierarquia:

- o romance europeu do século XIX;
- o romance em folhetim, por jornal, também do século XIX;
- o romance em folhetim, por entregas, da mesma época (século XIX), aproximadamente;
- o melodrama teatral;
- a dramatização radiofônica de histórias reais;
- a radionovela;
- a fotonovela e as histórias em quadrinhos;
- a fita em série norte-americana.

Cada um desses gêneros, em maior ou menor escala, deu à telenovela o seu contorno atual: escrita em/por capítulos; dimensão alargada com tendência a aumentar exageradamente, para manter a atenção do receptor; estrutura aberta, passível de receber o influxo do

(tele)leitor (*feedback*); tom predominantemente melodramático; predominância de movimento externo e acontecimentos vários, em detrimento da criação de caracteres e aprofundamento psicológico; criação do suspense; tom popular e sensacionalista; e, finalmente, o caráter sobretudo maniqueísta que enfatiza as soluções dadas pela emoção e que vê o ser humano como portador dos componentes do bem e do mal que o irão definir

Tão brasileira quanto o samba, o carnaval e o futebol, a novela de televisão desperta debates quanto à sua classificação, mas nem por isso deve ser considerada sub-arte, uma forma inferior de arte, uma vez que na tela pequena, a telenovela brasileira conseguiu construir sua própria história.

E a telenovela justamente faz ressurgir essa discussão sobre o valor literário e esses conceitos fetiches que tentam subalternizar as narrativas populares midiaticizadas como as da teleficção e suas matrizes, em especial o romance-folhetim. Mas o que é valor literário? Como se atribui valor a uma obra ou como a identificamos?

Ao nos depararmos com obras de grande repercussão entre o público-leitor, como é o caso do romance-folhetim e os gêneros oriundos dele, levanta-se sempre essa questão do valor literário. Se formos pela gramática literária, cujo gramaticalmente correto está subordinado às elites, iremos nos deparar com posicionamentos autoritários, limitados e constantemente questionados, como aponta Caldas (2014):

a gramática é um ordenamento de poder, um círculo do já feito, do conhecido e reconhecido: a literatura vai sempre além desse círculo e seu limite; a língua também não pode decidir: a literatura é indiferente à língua: ela é somente seu suporte: não importa em qual língua a virtualidade literária se configure: ela não marca essa virtualidade; [...] uma tradição também não pode servir de parâmetro literário, pois a literatura sempre se fez a um passo depois das tradições, apesar de servir-se delas [...] o que há é literatura ou não literatura (parece que ninguém mais sabe o que é literatura e qualquer um que escreve é chamado de escritor); a história da literatura também não pode contribuir: as obras nascem sempre antes das outras obras de uma história: a origem de uma verdadeira obra literária é sempre anterior às suas “influências”; a economia também não resolve a questão: as classes sociais, a riqueza, o capital, a exploração, a mais valia, o roubo, o poder, a miséria, a história, os partidos, a política, o governo: nada disso cria ou impede a criação de uma grande literatura ou de uma grande obra [...] (s.p.).

Todas as obras agregadas de valor literário possuem elementos em comum, elas partem de uma premissa de negação, de uma filosofia, estética e visão de mundo próprias, que só constituem real significado em cada obra, de forma individual, pois tudo que se derivar dela serão releituras, revisões, adaptações. No entanto, ainda se mantém o problema de como definir se um texto possui ou não valor (literário).

Todos os textos possuem uma cadeia significativa singular que atribui valoração própria e uma forma social de virtualidade. “Há um intrincado virtual que é preciso levar em conta antes das análises do leitor, da língua, do estilo, dos discursos, dos gêneros, das formas, das estruturas, das funções” (CALDAS, 2014, s.p.).

Acima de tudo, um texto deve ser observado a partir de sua filosofia, estética e visão, pois só a partir desses componentes é que se pode estabelecer se o texto é uma mera reprodução sem valor de modelos postulados anteriormente.

Não obstante, o meio acadêmico ainda possui correntes que buscam agregar valores aos textos literários tomando como base os chamados clássicos da literatura, que se consagram como alta literatura. Hoje, com o advento do pensamento filosófico da desconstrução, é possível revermos os julgamentos emitidos até então.

Primeiramente, faz-se necessário romper com as dicotomias, principalmente entre alta literatura x baixa literatura e popular x erudito. As obras literárias não devem ser observadas de forma distintiva, mas sim diferenciada. Não se deve levantar o que as opõe, mas sim o que as difere.

Aline Patricia (2014), em texto no qual reflete sobre a questão do valor literário e a postulação dos clássicos, reafirma que o verdadeiro valor está no levantamento das diferenças e não nas contradições e oposições entre elas, sendo que se faz necessário considerar também em um texto literário sua influência e receptividade no meio social no qual se insere, pois será nele que sua valoração será estabelecida.

Observando as diferenças e não as contrapondo, a crítica contemporânea vem assumindo uma nova visão acerca das diferenças entre a literatura midiaticizada e/ou popular e os cânones, buscando romper com a ideia de inferioridade, que se faz presente em um segmento da teoria literária, pois as expressões literárias populares possuem o estigma de nada exigir do seu leitor, por objetivar o entretenimento e o simples deleite, ao contrário da chamada literatura culta ou alta literatura, assim rotulada por seu engajamento sociocultural e literário.

Essa questão da inferioridade e seus rótulos foi revista por Umberto Eco (2000), que buscou romper com denominações como baixa literatura, paraliteratura e literatura de massa, assumindo uma distinção entre literatura de entretenimento e literatura de proposta que se distinguem por dois critérios fundamentais: esforço e originalidade.

Para Eco, na literatura de entretenimento, na qual o romance-folhetim e gêneros derivados dele se enquadram, prevalece um ponto intermediário entre o senso comum e o inovador, porque essas obras se preocupam com a abrangência de suas histórias e a

aproximação com o leitor. Em contrapartida, a literatura de proposta vive uma busca incessante pela singularidade, a experimentação de novas formas, estéticas e, conseqüentemente, novas leituras. A essa diferença entre a literatura de proposta e a de entretenimento é que se configura a questão da originalidade.

Quanto à questão do esforço, a literatura de entretenimento tende a reduzi-lo, ou seja, tornar mais fluida sua recepção por um grupo maior de leitores. Essa fluidez não implica em desleixo com a linguagem e o conteúdo ou subestimação da capacidade interpretativa do leitor, mas sim uma visão econômica e plural, que tem a ver com questões formais e não valorativas, ao contrário da literatura de proposta, na qual essa acessibilidade é propositalmente limitada, proporcionando um desafio ao leitor. Além disso, os textos de proposta não perseguem um leitor médio como as escrituras que visam o entretenimento, uma vez que sua interpretação muitas vezes requer a retomada de conhecimentos prévios, a compreensão de intertextos e um repertório linguístico mais vasto.

No entanto, a literatura de entretenimento não pode ser descaracterizada enquanto obra literária, pois mantém uma estrutura poética clássica:

Na literatura de entretenimento é possível notar o empenho autoral no sentido de promover uma experiência de totalidade em relação ao leitor, ou seja, uma experiência de leitura que aposta no resgate de elementos clássicos (tensão, clímax, desfecho, catarse). Tais elementos são rearticulados com uma estrutura que, via de regra, lança mão dos “ganchos”, objetivando manter a tensão durante o máximo de tempo possível, adiando o clímax (ARANHA e BATISTA, 2009, p. 125-126).

Em síntese, a literatura de entretenimento é acessível e aparentemente restrita a releituras que, quando realizadas, alteram a estética textual, postulando a obra como um texto de proposta, no qual o leitor ainda pode descobrir muitas coisas que não foram explicitadas. Um exemplo são as obras do romantismo, cuja circulação original ocorreu no formato de folhetim, mas posteriormente foram revistas e condensadas em formato de livro. Diante disso, cabe a reflexão frequente sobre a produção literária e seus agentes legitimadores.

Enquanto a crítica e os acadêmicos atuam como legitimadores da literatura de proposta, os textos de entretenimento têm como principal agente valorativo o mercado, pois a popularidade da obra “significa não apenas um resultado, mas uma agregação de valor e consolidação da qualidade de uma obra para a massa, legitimada pela própria massa através do consumo” (ARANHA; BATISTA, 2009, p. 127), porque se trata de uma produção cultural feita em larga escala cujo objetivo é agradar ao público para assim poder alimentar sua produção. Por isso geralmente busca centrar-se em um contexto sócio-histórico que esteja em

destaque. Dessa forma, ao satisfazer o espectador atendendo à suas expectativas, a resposta do mercado agrega valor aos textos enquanto literatura de entretenimento.

Nesse ínterim, o romance-folhetim, enquanto marco da literatura de entretenimento, pode ser posto como um exemplo valioso de como se atribui valor na literatura de entretenimento, remetendo a Eco e sua definição de livro de sucesso: “Um livro obtém sucesso somente em dois casos: se dá ao público o que ele espera ou se cria um público que decide esperar o que o livro lhe dá” (ECO, 2005, p. 104). E o mais importante no romance-folhetim e demais expoentes que integram o vasto repertório da literatura de entretenimento é que “o fascínio duradouro desta literatura indica que não se pode analisá-la com uma visão simplista e redutora, limitando-a ao campo de efeito de estratégias mercadológicas ou como subproduto da literatura culta.” (PAZ, 2004)

Assim sendo, a narrativa da telenovela, como a do romance-folhetim, matriz literária responsável pela formulação de outros gêneros como o romance policial, a radionovela e a *soap opera*, enquadram-se como textos de entretenimento, independentemente da possibilidade de ser classificada como texto literário ou não, como muitos acadêmicos buscam sublimar, pois essa relação entre a literatura e os meios de comunicação, principalmente a televisão, é muito abrangente e complexa, devendo manter-se assim ainda por certo tempo. Mas é fato que existe uma inter-relação entre ambas, que se afirma com maior vigor a cada dia, pois a literatura enriquece-se e renova-se com as novas tecnologias que a televisão oferece:

A expressão literária no nosso tempo ultrapassou de fato a era de Guttemberg, tornando-se essencialmente imagem visual, muitas vezes imagem visual televisiva. A televisão é influenciada pela literatura e a literatura é igualmente influenciada pela televisão, criando uma nova expressão literária-televisiva (BESSA, 2004, p. 49).

O que podemos afirmar a partir dos tópicos apresentados aqui para a compreensão da teleficção, com destaque para seu principal produto, a telenovela, é que esta constitui um instrumento privilegiado de estudo sobre a sociedade e a cultura brasileira contemporânea e como tal gera questionamentos, tudo isso através da criação de uma nova estrutura narrativa de entretenimento. Além disso, a narrativa televisiva criou uma modalidade, ou melhor, uma nova forma de narrar envolvida pelos recursos técnicos e digitais que o mundo moderno oferece, além do crivo do telespectador, atuando como uma espécie de termômetro no processo de sua composição.

Fato é que a telenovela brasileira se expressa por si só e tem uma história própria. Naturalmente, há uma distância considerável entre a plena compreensão dessa manifestação ficcional e a própria estrutura da telenovela brasileira, o que não nos leva a definir precisamente o gênero, mas sim a afirmar que a telenovela é uma arte brasileira, capaz de, em um curto espaço de tempo, arrebatá-la toda uma população que, na sua grande maioria, mantém-se distante da ribalta artística.

Eis então que assim se afirma a telenovela brasileira com sua efervescência, preenchendo um vazio, repondo ficção, descontraindo com humor e exibindo a emoção através da imagem televisiva, a muito atual arte cênica.

REFERÊNCIAS

A noite ilustrada, 15 abr. 1952, p. 8-11.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. *O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela*. São Paulo: Annablume, 2003.

ARANHA, Glaúcio; BATISTA, Fernanda. Literatura de massa e mercado. *Revista Contracampo*, Niterói, n. 20, p. 121-131, 20 ago. 2009.

BENJAMIN, Walter. Paris, capitale du XIX e siècle. In: _____. *Paris, capitale du XIX e siècle: le livre des passages*. 2. ed. Paris: Les Éditions du Cerf, 1993.

BESSA, Pedro Pires. Problemática da televisão e literatura. In: OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de; REDMOND, William Valentine; BESSA, Pedro Pires. *Literatura e mídia: percursos perversos*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2004. p. 49-75.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

BRAGA, Claudia. Melodrama: aspectos gerais do gênero matriz da telenovela. In: *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Rio de Janeiro: UERJ, 5 a 9 set. 2005.

BRAGA, Gilberto. Até intelectual gosta dos chavões de Gilberto Braga: entrevista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 jul. 1980.

_____. Adaptação Eduardo Borsato. *Dancin' days*. São Paulo: Globo, 1987.

BRAGANÇA, Felipe. *A grata futilidade de Gilberto Braga*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/tv/contraregra4303.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

CALABRE, Lia. Rádio e imaginação: no tempo da radionovela. In: *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Belo Horizonte, 2 a 6 set. 2003.

CALDAS, Alberto Lins. *Valor literário*. Disponível em: <<http://www.albertolinscaldas.unir.br/valor.html>>. Acesso em: 13 ago. 2014.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios)

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1969. 2 v.

CARLOS, Manoel. Água viva, dois autores, dois diretores: entrevista. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 maio 1980.

CARNEIRO, Flávio. *Por uma história do entretenimento na ficção brasileira: dos folhetins à contemporaneidade*, 8 abr. 2014. 3 f. Notas de aula. Manuscrito.

COLOMBO, Manuela. A narrativa da telenovela pode ser considerada literatura? *Jornal de Letras*, Brasília, v. 9, n. 73, 2004.

COMPARATO, Doc. *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Brasiliense: São Paulo, 1983.

COSTA, Fabíola Nogueira. A narrativa nos romances policiais. In: *Ciências da linguagem*, São Paulo: USP, 2013. Semestral.

COSTA, Maria Cristina Castilho. O gancho: da mídia impressa às mídias eletrônicas. *Revista Novos olhares*, São Paulo, v. 2, n. 6, 2000.

DANCIN' days. Direção: Daniel Filho; Gonzaga Blota; Dennis Carvalho; Marcos Paulo. Globo Marcas/Som Livre. São Paulo, 2012. 38h02min. Son., Color, Formato: DVD.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Série Debates)

_____. *James Bond: uma combinatória narrativa*. Disponível em: <<http://monicadelvalle.wikispaces.com/file/view/eco-james+bond.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2015.

_____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas Albert. *O signo de três*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FARIA, Rosane Manhães da Rocha; LIMA, Alexandre Xavier. *Diferentes usos para o rótulo folhetim e a construção do público leitor do século XIX*. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/ixcnlf/7/12.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2014.

FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FORD, Aníbal. *Navegações: comunicação, cultura e crise*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1999. (Princípios);

GRAMSCI, Antônio. Derivações culturais do romance folhetim. In: _____. *Literatura e vida nacional*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

GUILHERME, Luiz. *Hermione Granger e a heroína moderna na literatura*. Disponível em: <<http://potterish.com/2013/03/hermione-heroina-literatura/>>. Acesso em: 15 set. 2014.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HEINEBERG, Ilana. Miméticos, aclimatados e transformadores: trajetórias do romance-folhetim em diários fluminenses. In: ABREU, Márcia (Org.). *Trajetoárias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2008.

LIMA, Raymundo de. *O maniqueísmo: o Bem, o mal e seus efeitos ontem e hoje*. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/007/07ray.htm>>. Acesso em: 21 fev. 2015.

MAZZIOTTI, Nora; FREY-VOR, Gerlinde. Telenovela e *soap opera*. *Comunicação & Educação*, São Paulo, mai./ago. 1996.

MENDONÇA, Donay. *Por que novela em inglês é soap opera?*. Disponível em: <<http://www.englishexperts.com.br/2012/12/13/por-que-novela-em-ingles-e-soap-opera/>>. Acesso em: 18 nov. 2014.

MEYER, Marlyse. Folhetim para almanaque ou Rocambole, a *Ilíada* do Realejo. In: *Almanaque*, n. 14, São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICCOLIS, Leila. *Novela de televisão: literatura? As narrativas contemporâneas*. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa6/18.html>>. Acesso em: 18 ago. 2012.

NADAF, Yasmin Jamil. O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico. *Letras*, Santa Maria, v. 19, n. 2, p. 119-138, jul./dez. 2009.

NOGUEIRA, Lisandro. *O autor na televisão*. Goiânia: UFG; São Paulo: Edusp, 2002.

NUNES, Maíra de Souza. O gênio do bem e do mal: Rocambole e as representações da sociedade francesa no II Império. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2011, São Paulo. *Anais do...* São Paulo, ANPUH, 2011.

OLIVEIRA, Cristiane Madanêlo de. *A desconstrução do medo de bruxa na literatura infantil contemporânea*. Disponível: <<http://www.graudez.com.br/litinf/trabalhos/terror.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Debates).

PATRICIA, Aline. *Valor(es) literário(s): os clássicos e as leituras*. Disponível em: <<http://opatifundio.com/glossolalia/?p=536>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

PAZ, Eliana. Massa de qualidade. In: *I Seminário Brasileiro sobre o Livro e História Editorial*, Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.

PERES, Kenia. *Estudos sobre a psicopatia*. 2008. 150 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

PIQUEIRA, Mauricio Tintori. Copacabana *way of life: a narrativa de nação moderna na teledramaturgia de Gilberto Braga*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2011, São Paulo. *Anais do...*, São Paulo, ANPUH, 2011.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

POLETTO, Thays Renata; FERNANDES, Márcio. Sons para sonhar: sonhos para ouvir – as radionovelas e a mágica da palavra falada no rádio. *Ide*, São Paulo, v. 32, n. 49, dez. 2009.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial?*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Por uma revisão conceitual do gênero crônica: entre a montanha e o rés do chão. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC - UEPB – INTERNACIONALIZAÇÃO DO REGIONAL, 13., Campina Grande, 2013, , *Anais do...* Campina Grande: UEPB, 2013.

SANTOS, Adriana Pereira. *Novela em inglês é... novela mesmo?*. Disponível em: <<http://www.teclasap.com.br/novela-em-ingles-e-novela-mesmo/>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala*. Petrópolis: Vozes, 1977.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Rocambole no Rio de Janeiro: teatro musicado, romance folhetim e sensibilidades na cena cômica de Francisco Correa Vasques (Rio de Janeiro, segunda Metade do século XIX). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2011, São Paulo. *Anais do...*, São Paulo, ANPUH, 2011.

STOCCO, Daniela. A presença da cidade do Rio de Janeiro nas “novelas das oito” de 1982 a 2008. *Baleia na rede*, ano 6, v. 1, n. 6, dez. 2009.

TAVARES, Reynaldo. *Histórias que o rádio não contou*. São Paulo: Negócio, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. *Os romances em folhetins no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

WAJNMAN, Solange; MARINHO, Maria Gabriela SMC. Visualidade, consumo e materialidade: uma análise em perspectiva histórica da telenovela *Dancin' days* (1978). *Contemporânea*, v. 4, n. 1, p.137-154, jun. 2006.

XAVIER, Nilson. *Teledramaturgia: história*. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/tele/home.asp>>. Acesso em: 24 abr. 2014.