



ISSN: 1983-8379

O popular no massivo: melodrama, folhetim e telenovela

Teresa Cristina da Costa Neves¹

RESUMO: Com base na perspectiva crítica proposta por Jesús Martin-Barbero, identifica-se a sobrevivência de matrizes populares na telenovela, rastreando-se, desde suas origens, as imbricações entre cultura popular e indústria de massa. Descendente direta do modelo narrativo consagrado pelo romance folhetim, a telenovela filia-se a uma espécie de *macrogênero* fundado pelo melodrama. Sua investigação, desta perspectiva, autoriza a compreensão do massivo como sendo, a um só tempo, negação e mediação histórica do popular.

Palavras-chave: Cultura Popular; Cultura de Massa; Narrativa; Ficção; Consumo.

RÉSUMÉ: Dans la perspective critique de Jesús Martin-Barbero, on identifie la survie des matrices populaires dans la *telenovela*, tout en décelant, depuis ses débuts, le croisement de la culture populaire et l'industrie de masse. Descendant direct du modèle narratif consacré par le roman feuilleton, la *telenovela* se lie à une espèce de *macrogenre* fondé par le mélodrame. Par cette approche, sa recherche permet la compréhension du massivo comme étant à la fois la négation et la médiation historique du populaire.

Mots-clés : Culture Populaire; Culture de Masse; Récit; Fiction; Consommation.

Uma abordagem da telenovela com base na perspectiva crítica proposta por Jesús Martin-Barbero requer o rastreamento de sua gênese, até o ponto em que historicamente começam a ser delineadas as imbricações entre cultura popular e indústria de massa. A fim de se investigar a sobrevivência de matrizes culturais populares neste produto massivo, o contexto a ser inicialmente localizado é a Europa do final do século XVIII, quando estão em curso profundas e decisivas transformações. Àquela altura, a ideologia burguesa, originária da Revolução Francesa, estava em pleno processo de consolidação. A partir do Renascimento e ao longo de toda a Modernidade, enquanto se impunha econômica e politicamente, a burguesia buscava instaurar um modo de pensar, de se comunicar e se expressar, simultaneamente, capaz de aproximá-la da nobreza e distanciá-la da plebe.

¹ Doutoranda do PPG Letras: Estudos Literários da UFJF; Professora Adjunta do Departamento de Jornalismo da Facom/UFJF.



ISSN: 1983-8379

É esta ambiência que Cristina Costa (2002) descreve em *Ficção, comunicação e mídias*. Em substituição aos laços de sangue e à propriedade da terra que serviram de distinções sociais na Antiguidade e na Idade Média, a sociedade burguesa estabeleceu critérios destinados a diferenciar as classes e promover o reconhecimento das elites. Para explicitar o valor pessoal de homens de negócios ou separar radicalmente as classes numa sociedade urbana marcada pela mobilidade social e regional, era preciso que os sinais de ascensão sócio-econômica estivessem imediatamente evidentes a todos, nos mais fortuitos e fugazes contatos em espaços cada vez mais coletivos e anônimos.

Certas formas de comportamento tornaram-se valorizadas e se materializaram por meio da etiqueta, conjunto de regras explícitas sobre como se vestir, andar, sentar, comer e falar. Manuais de boas maneiras divulgavam os procedimentos comedidos e disciplinados que iriam se contrapor aos hábitos rudes, impolidos e descorteses dos plebeus. As barreiras chegavam mesmo a se estabelecer fisicamente, com o uso de vestes cada vez mais armadas que pareciam resguardar um espaço mais amplo em torno dos ricos por onde quer que circulassem. Contenção, distanciamento, controle emocional, cultivo da aparência e certo artificialismo tornaram-se sinais do *aburguesamento* da vida social e do seu afastamento de tudo que lembrasse o feudalismo e o mundo agrário.

A linguagem culta e a escrita também integrariam esse estilo de vida característico de uma nova elite – a burguesia dos comerciantes ricos, cientistas, intelectuais e filósofos. Por outro lado, quaisquer vestígios de cultura popular – mesmo os provérbios, até então considerados expressão de boa memória e sabedoria – passariam a ser vistos como demonstrações de mau gosto, devendo, portanto, permanecer excluídos dessa nova conduta.

É para essa classe em ascensão que se produzirá uma arte distinta da antiga tradição medieval européia. Patrocinada por banqueiros e comerciantes, essa produção artística será induzida a reproduzir os significados do refinamento burguês e do objetivo explícito de distinção das elites. Nasce, assim, a arte clássica européia que, nas cortes renascentistas, na academia e nos salões, assumirá caráter privado e mercantil. Por obedecer a princípios complexos, ela exigirá, da parte dos artistas, extrema dedicação com vistas ao aperfeiçoamento e ao virtuosismo; da parte dos consumidores, demandará instrução, erudição e familiaridade, de modo que estes se habilitem à fruição.



ISSN: 1983-8379

Se, por um lado e em certo sentido, a arte burguesa conciliou padrões de gosto oriundos da antiga nobreza feudal, por outro, evidentemente, figurava-se inalcançável para o homem ordinário, habituado a uma prática artística espontânea, atada a sua experiência laboral e a sua vivência cotidiana. Entre os iletrados, outro tipo de produção se desenvolvia. Por meio dela, as populações que haviam deixado os feudos para compor as grandes cidades se entretinham, firmavam vínculos, conviviam e compartilhavam um domínio simbólico oriundo de heranças regionais e campestres. De traço público e expressivo, esta produção resgatava um patrimônio de narrativas ficcionais por meio de contadores de histórias, representações teatrais (como as dos saltimbancos), espetáculos de mímica, cantigas de amor e mascaradas (divertimento de origem italiana, constituído de cenas ou números alegóricos, mitológicos ou satíricos, que incluía música e dança e era representado por personagens mascarados). Em oposição à arte erudita, ao mesmo tempo contida e grandiloquente, a atividade artística plebeica exaltava o riso, os gestos e abusava da linguagem vulgar.

Obviamente, o convívio entre as duas culturas – a da plebe e a da elite – admitiu alguns intercâmbios, intertextualidades e mútua influência. As pantomimas e farsas (pequenas peças cômicas populares, de concepção simples e de ação trivial ou burlesca), por exemplo, atraíam o gosto das elites, embora houvesse em relação a elas preconceito e discriminação. De todo modo, essas práticas vulgares encontrarão obstáculos a sua disseminação.

1. Do popular ao massivo: o melodrama

Em *Dos meios às mediações*, Martin-Barbero (1997, p. 158) lembra que, entre o final do século XVII e o início do século XIX, “disposições governamentais ‘destinadas a combater o alvoroço’ proibem na Inglaterra e na França a existência de teatros populares nas cidades”. As salas oficiais estavam exclusivamente destinadas às classes altas; ao povo eram permitidas somente “*representações sem diálogo, nem faladas nem sequer cantadas*”, sob o pretexto de que “o verdadeiro teatro” não fosse corrompido. A proibição será suspensa, no início dos anos 1800, parcial e gradativamente. É nesse ambiente que vai emergir, a partir de 1790, sobretudo na França e na Inglaterra, um tipo de espetáculo popular que mescla as tradições do teatro com as encenações de feira e as narrativas provenientes da literatura oral. O melodrama, que

3



ISSN: 1983-8379

tem sua origem associada à ópera, à opereta e à ópera popular, unindo texto e canção, é conhecido na Itália desde o século XVII, mas é na França do final do século seguinte que o gênero alcançará prestígio e aceitação, popularizando-se.

Em sua expressão original, cujo paradigma é *Celina ou a filha do mistério*, de René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844), o melodrama vincula-se “à transformação da canalha, do populacho em povo e à cenografia dessa transformação” no palco da Revolução Francesa, por mais paradoxal que isso possa parecer, conforme assinala Martin-Barbero (1997, p. 158):

É a entrada do povo duplamente “em cena”. As paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensibilidade de certas massas populares que afinal podem se permitir encenar suas *emoções*. E para que estas possam desenvolver-se o cenário se encherá de cárceres, de conspirações e justicamentos, de desgraças imensas sofridas por inocentes vítimas e de traidores que no final pagarão caro por suas traições.

Nos primeiros 20 anos do século XIX, o melodrama será feito espelho de uma consciência coletiva, nascendo como “espetáculo total” para um povo que, enfim, nele podia se ver por inteiro, em múltiplos e discrepantes aspectos de seu caráter: fraqueza e exagero, extravagância e singeleza, sentimentalismo e comicidade. Baseado em mímica, efeitos sonoros, truques cenográficos e canções, o melodrama dá ênfase à encenação, fazendo predominar o espetáculo sobre a representação. Capaz de escrever uma de suas peças em quinze dias, Pixérécourt levava três meses para montá-la. Econômico na linguagem verbal, o gênero apostava em jogos de mecânica e de ótica, conjugados à dança e à pantomima. A utilização da música, por exemplo, serve para “marcar os momentos solenes ou cômicos, para caracterizar o traidor e preparar a entrada da vítima, para ampliar a tensão ou relaxá-la”. (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 160)

A encenação, por sua vez, se pautará num modo peculiar de atuação, baseado numa “fisionomia” que fará corresponder a certo tipo moral uma figura corporal. Por meio de uma *estilização metonímica*, a moral se traduz em traços físicos que se incumbem de sobrecarregar “a aparência, a parte visível do personagem, de valores e contravalores éticos”. (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 161) Esta continuidade entre a estética e a ética exprime mais um dos modos pelos quais o melodrama se vinculava à cultura popular.

4



ISSN: 1983-8379

No plano de sua estrutura dramática, o melodrama se apoiará na disposição quádrupla de seus elementos, de acordo com a descrição de Martin-Barbero (1997, p. 162). Em seu eixo central, encontram-se quatro *sentimentos* básicos – medo, entusiasmo, dor e riso – aos quais correspondem quatro tipos de situações que se configuram simultaneamente como sensações – terríveis, excitantes, ternas e burlescas. Cada uma delas, por sua vez, será personificada por um dos quatro personagens – o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo – que, reunidos, promovem a mistura de quatro gêneros: romance de ação, epopéia, tragédia e comédia. Na estruturação dos personagens, nada de psicologia ou qualquer grau de complexidade. A estratégia sistematicamente posta em prática recorre a duas operações: esquematização e polarização. A primeira, amparada em estereótipos, é herdada de formas narrativas orais e possibilita uma especial relação entre a experiência e a memória arquetípica. A segunda, ao restringir os personagens ao maniqueísmo dos bons e maus, mais que simplesmente traçar um conservadorismo ideológico, pode ser entendida como um modo peculiar de tornar manifestas vivências sociais tensas e conflitantes.

Guilbert de Pixérécourt, dramaturgo fundador do gênero, dizia escrever para aqueles que não sabiam ler, isto é, para aqueles que encontrariam devidamente encenado aquilo mesmo que estavam buscando: não palavras, mas ações e paixões, mostradas de modo facilmente compreensível, por meio de uma cumplicidade, jamais tácita, entre atores e público e segundo certa palpitação popular. Somente relações primárias e seus signos descritivos entravam em cena: o Pai, a Filha, a Obediência, o Dever, a Traição, a Justiça, a Piedade. Havia ali uma articulação elementar entre conflito e dramaturgia, entre ação e linguagem – e isto de tal maneira que as aventuras, as peripécias e os golpes teatrais não eram jamais exteriores aos atos morais, sendo os efeitos dramáticos nada mais do que a expressão de uma exigência moral.

Por incrível que possa parecer, a força e os exemplos morais do melodrama, sobretudo no que diz respeito às obras de Pixérécourt, teriam sido de tal extensão que, na época, a criminalidade diminuiu principalmente entre as classes menos esclarecidas e favorecidas economicamente. A um criminoso poderia ser dito: “Infeliz! Você nunca assistiu a uma peça de Pixérécourt?” (SILVA, 2005, p. 47)



ISSN: 1983-8379

Martin-Barbero (1997, p. 165-166) identifica, no melodrama do início do século XIX, uma linguagem duplamente anacrônica que reverbera uma significação moral, numa época difícil na qual o teatro supria as necessidades do homem do povo, privado de uma educação religiosa e social. Em primeiro lugar, o melodrama reproduzia a estrutura familiar, as relações de parentesco, entendendo-as como substitutivas de fidelidades primordiais.

Todo o peso do drama se apóia no fato de que se acha no segredo dessas fidelidades primordiais a origem dos sofrimentos. O que converte toda existência humana – desde os mistérios da paternidade ao dos irmãos que se desconhecem, ou ao dos gêmeos – em uma luta contra as aparências e os malefícios, é uma operação de decifração. É isso o que constitui o verdadeiro movimento da trama: a ida do *desconhecimento* ao *re-conhecimento* da identidade, “esse momento em que a moral se impõe”. [...] Caberia, então a hipótese de que o enorme e espesso enredamento das relações familiares, que como infra-estrutura fazem a trama do melodrama, seria a forma pela qual a partir do popular se compreende e se expressa a opacidade e a complexidade que revestem as novas relações sociais. O anacronismo se torna, assim, metáfora, modo de simbolizar o real.

O segundo anacronismo se refere à retórica do excesso:

Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores. Julgado como degradante por qualquer espírito cultivado, esse excesso contém contudo uma vitória contra a repressão, contra uma determinada “economia” da ordem, a da poupança e da retenção.

Em síntese, o melodrama nada mais foi do que o drama do re-conhecimento da moral coletiva, de seu sentido de justiça, das paixões que a alimentam, de seu empenho contra tudo aquilo que oculta ou disfarça uma luta para fazer-se reconhecer.

De 1800 a 1820, o melodrama foi o primeiro grande espetáculo fabricado industrialmente para consumo das massas. A massificação em seu incipiente estado estava ali sendo gestada, não, porém, na vulgarização da literatura ou do teatro cultos, posto que o gênero melodramático sempre extraiu seus argumentos dos relatos do romance gótico inglês, assim como sua cenografia veio do circo e da feira popular. Situado no vértice do processo que leva do popular ao massivo, o melodrama é, simultaneamente, na expressão de Martin-Barbero (1997, p. 159), “lugar de chegada de uma memória narrativa e gestual e lugar de

6



ISSN: 1983-8379

emergência de uma cena de massa”. É o ponto em que “o popular começa a ser objeto de uma operação, de um apagamento das fronteiras deslanchado com a constituição de um discurso homogêneo e uma *imagem unificada do popular, primeira figura da massa*”.

O que ali se fazia melodramaticamente representava a lenta gestação do massivo a partir do popular, intento alcançado pelo recurso a duas operações: a *homogeneização* e a *estilização*. Pela *homogeneização*, apagam-se todas as marcas da diferença, da pluralidade de origem, da diversidade da procedência cultural dos relatos e das formas cênicas, obstruindo definitivamente sua permeabilidade a seus contextos matriciais. O grande espetáculo popular urbano somente foi possível às custas de sua massificação, isto é, fragmentando e concentrando; absorvendo e unificando. Triunfara, enfim, a industrialização da cultura, obtida pela ação corrosiva do capitalismo e a desarticulação das culturas tradicionais e seus ímpetus de resistência à lógica econômica do capital, bem como suas concepções de tempo e suas formas de trabalho. Em uma palavra, prepondera a moral burguesa, suas práticas, seus costumes e comportamentos, bem como as expressões religiosas e estéticas dessa moral.

A *estilização* é a outra face do processo de *homogeneização*. Com ela, obtém-se a transformação do povo em público, ao se constituir uma linguagem e uma forma discursiva nas quais todos possam reconhecer-se. O que se intenta apagar são as diferenças sociais dos espectadores. *Estilizar* significa, neste caso, providenciar a progressiva liquidação dos elementos mais claramente caracterizadores do popular, tanto no léxico quanto no gesto ou nos comportamentos; uma pasteurização que se materializa por meio da inclusão de temas e formas provenientes de outra estética, aqui representada, por exemplo, pela busca individual do êxito e pela transformação do heróico e do maravilhoso em pseudorealismo.

2. O literário na cultura: o folhetim

É em meados do século XIX que Jesús Martin-Barbero (1997, p. 167-168) localiza um “salto” no processo de enculturação das classes populares na ordem capitalista. O “deslocamento da legitimidade burguesa ‘de cima para dentro’, isto é, a passagem dos dispositivos de submissão aos de consenso”, se revelará com “a dissolução do sistema tradicional de diferenças sociais, a constituição das massas em classe e o surgimento de uma

7



ISSN: 1983-8379

nova cultura, de massa”. Para o autor, tal mudança só pode ser compreendida considerando-se os vários sentidos históricos assumidos pela “aparição das massas no cenário social”, desde a concentração de mão de obra industrial nos grandes centros urbanos, que tornou “*visível a força das massas*”, até a constituição do massivo como “*modo de existência do popular*”.

Se “a incorporação das classes populares à cultura hegemônica tem uma longa história na qual a indústria de narrativas ocupa lugar primordial”, é na metade do século XIX que se situa o *fato cultural* que fará “das narrativas o espaço de decolagem da produção massiva”. (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 169-179) A combinação entre demanda popular e desenvolvimento tecnológico de impressão irá compor, naquele momento, as bases para o aparecimento de uma imprensa que, em 1830, inicia uma trajetória por meio da qual abandonará a prática de um jornalismo político para empreender uma atividade empresarial de cunho mercantil. Adequados ao gosto, ao interesse e à capacidade de leitura de trabalhadores recém-alfabetizados, estes novos jornais abrem destacado espaço para um tipo peculiar de texto, o primeiro a ser escrito num formato popular de massa: o folhetim, que logo se revelará excelente apelo promocional de vendas e meio eficiente de fidelização do público.

Marlyse Meyer (1996, p. 30-31) atribui a Émile de Girardin (1806-1881), a autoria intelectual do gênero folhetim, ao levar a cabo seu intento de aumentar as faixas de leitores de seu *La Presse*, tornando-o mais atraente e acessível, o que incluiu a utilização da publicidade.

Havia já, desde o começo do século, o *feuilleton*, ou rodapé, tradicionalmente de tom e assunto mais leves que o resto do jornal, muito cercado pela censura. Podia ser dramático, crítico, tornando-se cada vez mais recreativo. O folhetim vai ser completado com a rubrica “variedade”, que é a cunha por onde penetra a ficção, na forma de contos e novelas curtas. O passo decisivo é dado quando Girardin, utilizando o que já vinha sendo feito para os periódicos, decide publicar ficção em pedaços. Está criado o mágico chamariz “continua no próximo número” e o *feuilleton-roman*. O *Lazarillo de Tormes* foi o primeiro a receber esse tratamento, em 1936, e, logo no fim do mesmo ano, Girardin encomenda expressamente a um autor, Balzac, uma novela para sair em série, *La vieille fille*.

Inventado *pele e para* o jornal, o romance-folhetim constituirá essencialmente uma nova concepção de obra ficcional. As condições próprias de publicação irão influenciar a estrutura narrativa e suscitar uma forma novelesca específica, aquela mesma com a qual o termo folhetim acabará sendo confundido.



ISSN: 1983-8379

A almejada adequação ao grande público, a necessidade de um corte sistemático num momento que deixe a atenção em “suspense” levam não só a novas concepções de estrutura [...] como a uma simplificação na caracterização dos personagens, muito romântica na sua distribuição maniqueísta, assim como a uma série de outros cacoetes estilísticos. Verifica-se, além disso, genial adaptação à técnica do “suspense” e ao rápido e amplo ritmo folhetinesco dos grandes temas românticos: o herói vingador ou purificador, a jovem deflorada e pura, os terríveis homens do mal, os grandes mitos modernos da cidade devoradora, a História e as histórias fabulosas etc. (MEYER, 1999, p. 31)

Inúmeras serão as apropriações que o folhetim fará do melodrama: enredo, personagens, linguagem, ambientação. Aqui, a luta entre o bem e o mal estará baseada em três personagens essenciais: o herói, a heroína e o vilão. Claramente definidas para o leitor, estas figuras não são dotadas de um perfil psicológico aprofundado, mas nem por isso deixam de seduzir o público. As narrativas impressas envolvem, à semelhança de seu equivalente teatral, segredos e mistérios, intrigas e conspirações, filhos perdidos e crianças trocadas, juramentos e amores tornados impossíveis, passagens secretas e fugas espetaculares, venenos e noites tempestuosas, rasgadas por relâmpagos e irrompidas por trovões. Situações dramáticas e apaixonantes, tingidas de exagero e sentimentalismo, desenham diante do leitor o sofrimento humano. Também se verifica aí a exploração do fantástico, do nebuloso e do exótico, influência do romance gótico, igualmente exercida sobre o melodrama.

Se no palco o desafio do dramaturgo é manter a plateia atenta por duas ou três horas, em rodapés de jornais ou em fascículos de entrega – sistema de veiculação do romance-folhetim atribuído a Charles Dickens (1812-1879) – os autores precisam sustentar o interesse de seus leitores por semanas a fio. Por isso, no folhetim, as personagens secundárias são ampliadas e as peripécias se multiplicam, de modo a manter a expectativa angustiante do público e renovar seu apetite pelos acontecimentos que virão.

Será na década de 1840 que o *roman-feuilleton* assumirá sua forma definitiva, tendo como maiores artífices Eugène Sue (1804-1857) e Alexandre Dumas (1802-1870), respectivamente autores das duas obras-primas do gênero: *Os mistérios de Paris*, de 1843, e *O conde de Monte Cristo*, do ano seguinte. Difundindo de formas diversas conteúdos semelhantes, obras melodramáticas e folhetinescas dividiram autores, exerceram entre si mútua influência (*Os mistérios de Paris* foi inspirado no melodrama de Félix Pyat, *Les deux*



ISSN: 1983-8379

serruriers) e, em muitos casos, foram submetidas a adaptações destinadas à encenação de textos originariamente publicados na imprensa (caso de *O conde de Monte Cristo* e também de *Os mistérios de Paris*) ou, em sentido inverso, à publicação em formato seriado de produções inicialmente idealizadas como espetáculos teatrais.

Para Martin-Barbero (1996, p. 170-171), o folhetim rompe com o mito da escritura, revelando a pluralidade e a heterogeneidade das experiências literárias. Apartado de dogmas acadêmicos ou políticos e observado em estreita ligação com o movimento social, o folhetim será visto como tendo inaugurado uma nova relação com a linguagem, constituindo-se como uma literatura “sem escritura” ou um “romance não-literário”. Essa *fala* outra que invade o campo literário, revirando seus padrões de procedimentos e estilos, ver-se-á, ao mesmo tempo, “obstacularizada, desarticulada, desativada e funcionalizada”.

As classes populares só alcançam a literatura mediante uma operação comercial que fende o próprio ato de escrever e desloca a figura do escritor na direção da figura do jornalista. Mas o folhetim, de qualquer modo, vai falar de uma experiência cultural que inicia aí o caminho de seu reconhecimento.

Segundo o autor, é a inclusão do literário no âmbito dos processos e das práticas de *comunicação* que o leva a situar-se no espaço da cultura. Destinada a um *meio de comunicação*, a escritura, na qualidade de processo de enunciação, desvencilha-se da estrutura fechada inerente ao livro, tendo de se ajustar à estrutura aberta característica do jornal ou dos fascículos de entrega. Isso implica um *modo de escrever* marcado por três aspectos fundamentais. Em primeiro lugar, uma dupla exterioridade, a da periodicidade e a da pressão salarial, a respeito das quais as práticas dos folhetinistas já no século XIX são exemplares. Dumas e outros recorriam a ajudantes para escrever alguns de seus folhetins, o que lhes permitia compor duas ou mais obras simultaneamente. Em outros casos, os autores ditavam os textos a seus auxiliares, traindo, de certo modo, a estreita relação do folhetim com a literatura oral da qual, em última instância, ele provém.

Um segundo aspecto refere-se ao consumo do folhetim que, publicado em jornais ou folhetos de entrega, jamais alcançará o *estatuto cultural* do livro, nem seu prestígio nem sua materialidade. Ao contrário, uma vez lido, tornar-se-á mero papel descartável ou destinado à outra serventia. Seus modos de aquisição, igualmente, serão efetivados fora do circuito das

10



ISSN: 1983-8379

livrarias. “Vendido pelas ruas ou distribuído de casa em casa pelos entregadores, o folhetim se inscreve nesse outro modo de circulação que vai do popular ao massivo sem passar pelo ‘culto’, ou melhor, pelos lugares ‘de culto’ da cultura.” (MARTIN-BARBERO, 1996, p. 176)

O terceiro ponto implicado no *modo de escrever* remete “a um *modo de leitura* que rompe o isolamento e a distância do escritor e o situa no espaço de uma interpelação permanente por parte dos leitores”. (MARTIN-BARBERO, 1996, p. 173) Desta dialética entre escritura e leitura típica do folhetim o testemunho mais contundente é “o caso Sue”, narrado em *Dos meios às mediações*. O autor de *Os mistérios de Paris*, proveniente de boa família e após ter se dedicado a viagens e à composição de romances de aventuras, havia sido forçado, por necessidades financeiras, a ingressar no campo do folhetim. Foi assim que se propôs a inaugurar, no *Journal des Débats*, um novo estilo de romance de ação. De início, seu folhetim apresentava o ponto de vista de um turista, narrando suas peregrinações por um país exótico que, entretanto, espelha os bairros pobres parisienses. Logo, as reações dos leitores se manifestam por meio de cartas endereçadas ao jornal. Parte dessas correspondências extravasava a indignação dos que não podiam compreender como algo tão socialista podia ser publicado por um veículo tão “respeitável”, legitimista e conservador. Um número crescente de mensagens, por outro lado, manifestava o entusiasmo de leitores populares, o que leva Sue a se disfarçar de operário e percorrer as ruas sobre as quais narrava para conhecê-las mais de perto. A reação do público se traduz em mais cartas, centenas delas, que transmitem ao autor a comoção do povo, sugerem soluções para os problemas dramatizados, solicitam conselhos para a superação de situações reais semelhantes e ousam solicitar o endereço do protagonista, a fim de que a ele se pudesse recorrer diretamente. Realidade e fantasia se (con)fundem no folhetim e dele escapam, provocando nos leitores a sensação de estarem diante da narrativa de suas próprias vidas.

Pressionado por esta *leitura*, que converte a escrita bisbilhoteira do autor em testemunho e protesto, Sue abandona seu código inicial de escritura. No lugar do discurso exterior, por meio do qual os moradores de bairros operários eram concebidos como “bárbaros e perigosos, como *objeto exótico*”, o autor põe em prática outro tipo de enunciado que se esforça por tomar os trabalhadores como sujeitos. É desse modo que *Os mistérios...* se



ISSN: 1983-8379

converterá numa narrativa repleta de reflexões morais, ideias políticas e propostas reformistas, como mudanças nos sistemas judiciário, trabalhista, carcerário etc.

A Os Mistérios... seguiu-se a publicação de *O judeu errante* e a eleição de Sue como deputado “vermelho” em 1849, antecedendo sua expulsão da França, acusado de instigar o levantamento de 1849, bem como a decretação de um novo imposto, em 1850, taxando os jornais que publicassem folhetim. (MARTIN-BARBERO, 1996, p. 179)

A organização seriada e a estrutura “aberta” da escrita constituem-se no que Martin-Barbero chama de dispositivos *de sedução* do folhetim. Por meio de sua disposição em episódios, a narrativa folhetinesca desperta o *sentimento de duração* e, graças a ele, consegue confundir-se com a vida, convidando o leitor a penetrar o texto, incorporando-se a ele mediante “interferências” pessoais ou coletivas nos episódios narrados. Escrita que se compõe dia após dia e simultaneamente à circulação da obra, o folhetim se faz flexível diante da reação dos leitores e permeável à atualidade. Este modo “desviado” e “aberrante” com que as classes populares se relacionam com o formato-narrativo constitui, para o autor, elemento chave na configuração do folhetim como gênero ainda hoje persistente e responde por seu duradouro sucesso.

Em oposição à narrativa de autor, o folhetim é considerado por Martin-Barbero (1996, p. 183) “a primeira narrativa de gênero”, não no sentido de categoria literária, mas entendida como certo “funcionamento diferencial e diferenciador, cultural e socialmente discriminatório”, que, perpassando condições de produção e consumo, configura-se como *convenção* e cumpre o papel de articular experiência cotidiana com memória arquetípica. Categoria básica para investigar o que é o popular, bem como registrar o que de popular irrompe no massivo, o gênero não somente implica modos de escritura, mas também de leitura. É por seu intermédio que são operados dispositivos *de reconhecimento* capazes de produzir a identificação do universo narrado com o mundo do leitor popular. No folhetim, anota Martin-Barbero (1996, p. 185), a narrativa se volta *para baixo*, “*para os baixos fundos da sociedade*”, onde pobres e ricos se confrontam, expondo “as duas monstruosidades modernas: a miséria da maioria e a maldade hipócrita da minoria”. Constata-se aí uma confluência entre enunciação e enunciado, entre narrativa e sensação.

12



ISSN: 1983-8379

Nos porões do castelo gótico o folhetim encontra o corredor que conduz aos subúrbios da cidade moderna. Ali o leitor popular se reencontra com um sentimento fundamental: *o medo*, ao mesmo tempo como *experiência da violência* que ameaça permanentemente a vítima – que o leitor popular conhece tão bem – e como *esperança de revanche*, como ressentimento e sede de vingança.

Por meio da intervenção de um novo tipo de herói, que não mais trafega pelo sobrenatural, mas transita por um “real-possível”, o folhetim se dirige àqueles mesmos sobre os quais discorre. No combate às mazelas de toda sorte, o desajuste do herói com a realidade é sobretudo moral. O movimento que encadeia a trama no folhetim assemelha-se ao que dinamiza o melodrama: partindo-se de um ponto em que os maus desfrutam de boa vida e os bons sofrem, atinge-se o reverso dessa situação. No folhetim, porém, o desmascaramento dos vilões não se dá de uma única vez, como no melodrama, mas através de uma trajetória que se dirige a certa “cena primitiva” que acoberta a maldade segredada, seja ela uma injusta impostura social ou uma infame transgressão familiar. Aqui também, como no espetáculo melodramático, conflito e dramaturgia se articulam de tal modo que aventuras, peripécias e efeitos são expressões de uma exigência moral. Trata-se de uma característica essencial da estética popular: sua continuidade com a ética. “E ponto a partir do qual o reconhecimento entre narrativa e vida deslança, conectando o leitor com a trama até alimentá-la com sua própria vida.” (MARTIN-BARBERO, 1996, p. 185)

A permanência de formas narrativas “primitivas”, que separam categoricamente heróis e vilões, abolindo ambiguidades e exigindo por parte do leitor uma tomada de posição, é marca indelével do popular no massivo. Há no folhetim certa “ritualização da ação” que contrasta dois universos, um acima e outro abaixo da experiência cotidiana: um mundo iluminado e feliz, seguro e pacífico; outro obscuro e adverso, amedrontador e diabólico. Não se trata tão somente de técnicas narrativas que vinculam o folhetim a uma *família de histórias* cuja lógica diverge completamente do sentido de originalidade perseguido pela obra literária convencional. Os recursos técnicos remetem a um modo outro de narrar que, por sua vez, refere-se a arquétipos relacionados a um conjunto de experiências nascidas de padecimentos e regalos cotidianos. No folhetim, o massivo apropria-se dessas mediações materiais e expressivas por meio das quais processos de reconhecimento e identificação se inscrevem em



ISSN: 1983-8379

processos de produção, deixando sua marca na própria estrutura do narrar. São exemplos disso a velocidade com que se desenrola a trama em sua relação com a prioridade dada à ação sobre a dimensão psicológica; a redundância que caracteriza a passagem de um a outro episódio e cuja dinâmica se assemelha à da repetição constitutiva da memória coletiva; o esquematismo na referência que este faz aos processos de identificação e reconhecimento.

Ao longo de sua trajetória, o folhetim configurar-se-á, afinal, como espaço de interpenetração de sonho e realidade, imaginário popular e ideais burgueses.

Junto aos mistérios do nascimento, da substituição dos filhos, das falsas identidades, o folhetim introduz a busca pelo sucesso social e os conflitos sentimentais. Os personagens do mundo cotidiano, por sua vez, acabarão por ver-se arrastados em aventuras rocambolescas e a vida da cidade se verá atravessada pela irrupção do mistério. (MARTIN-BARBERO, 1996, p. 191)

3. O massivo como negação e mediação do popular: a telenovela

O folhetim, assim como sua descendente direta, a telenovela, filia-se a uma espécie de *macrogênero* fundado pelo melodrama. A obstinada persistência deste modelo, muito tempo depois de desaparecidas as condições de seu surgimento, e sua potencialidade adaptativa aos diversos formatos tecnológicos, industriais e comerciais a ele atribuem o papel de protagonista na história dos modos de narrar e encenar que, oriundos da memória narrativa e cênica popular, tornam-se peculiares à cultura de massa. Estética popular dominante desde o século XIX, o gênero melodramático é a matriz cultural precípua da produção simbólica latino-americana. É a raiz da cultura nacional em toda a América Latina, proporcionando o entendimento familiar daquilo que a esses povos aparece como realidade. Não houve na região nenhum outro gênero – terror, aventura, cômico – que obtivesse o prestígio social e cultural do melodrama. Provavelmente porque esse gênero constitui historicamente o mais aperfeiçoado molde pelo qual os povos latino-americanos plasmam a sua sensibilidade, orientam a sua experiência e criam modos próprios de (re)conhecimento.

Além disso, superando leituras ideológicas estritas e indo além de modas e tendências estabelecidas intelectualmente, o melodrama continua sendo um marco essencial para se estudar a contraditória realidade e a não-contemporaneidade existente entre os produtos



ISSN: 1983-8379

culturais consumidos e o espaço social e cultural em que tais produtos são vistos ou lidos pelas classes populares latino-americanas. Impregnado do imaginário coletivo, pelo qual passa necessariamente o acesso possível a nossa memória histórica, o melodrama reponta no tango, no cinema mexicano e na telenovela, em especial a brasileira.

Submetido às crescentes pressões exercidas pelos dispositivos de massificação, o melodrama, a partir de sua feição original, se transformará ao longo de um processo no qual se destacam sua transfiguração em folhetim e a posterior transformação do folhetim em melodrama cinematográfico e em radionovela. Do folhetim o cinema recebe em legado o melodrama, melhor dizendo, o cinema se constitui em seu herdeiro “natural”, reinventando-o e o convertendo em grande espetáculo popular que mobiliza as massas. O funcionamento narrativo e cenográfico, as exigências morais e os arquétipos míticos, além da eficácia simbólica do melodrama, se fazem mais intensos e ainda mais presentes nas produções cinematográficas. Numa etapa subsequente, ocorrerá a fusão de certos recursos de melodramatização do cinema e do rádio na *telenovela latino americana*, produzindo um melodrama profundamente “original”. Na casa de cada telespectador e tomando por referência o imaginário urbano, são estabelecidos vínculos de cumplicidade até então não obtida, seja evocando-se momentos e lugares remotos no tempo e no espaço, seja valendo-se da mais imediata cotidianidade. Na telenovela latino-americana (sobretudo a de língua espanhola), o melodrama retorna à sua base, na medida em que sobrevive na persistência de certos sinais de identidade da memória popular em meio a um frenético imaginário de massa.

Como nos velhos tempos do folhetim, agora em sua versão mais nova e mais latino-americana – tanto que junto com os grandes textos do realismo mágico, a telenovela é o outro produto cultural que a América Latina conseguiu exportar para a Europa e os Estados Unidos – o melodrama se acha mais próximo da narração, no sentido que lhe deu Benjamin, que do romance, ou seja, do livro, e mais próximo da literatura *dialógica*, tal como Bakhtin a entende, que da monológica. (MARTIN-BARBERO, 1996, p. 307)

No que diz respeito ao modo de narrar, o melodrama de televisão preserva estreita ligação com a cultura dos contos e das lendas. Em seus relatos, ante a textualidade intransitiva do romance, prevalece a narrativa caracterizada, em seu viés popular, pelo *contar a*, expressão que introduz, simultaneamente, a dupla presença do receptor e do narrador, este último

15



ISSN: 1983-8379

garantindo, dia após dia, a continuidade dramática. Segundo a teoria de Walter Benjamin (1892- 1940), o narrador recupera o que narra da experiência social, a sua própria e aquela que obteve de relatos que lhe foram feitos, convertendo-a, por sua vez, novamente em experiência dos que se aprestam a escutar a sua estória.

Além disso, tal como em seu estágio folhetinesco, o melodrama encenado na TV conserva a abertura da narrativa, tanto no sentido de sua indefinição no tempo (sabe-se quando começa, mas não quando termina), quanto no que tange a sua permeabilidade à atualidade daquilo que se passa durante o seu desenrolar. A esse respeito, basta mencionar alguns casos exemplares de assimilação pelas telenovelas nacionais de temas inspirados no noticiário: *Explode Coração* (1995) incorporou o drama das mães de crianças desaparecidas que, à época, se mobilizavam no intuito de atrair a atenção da mídia para sua causa; *O Rei do Gado* (1996) colocou em cena nuances da luta pela reforma agrária empreendida pelo MST; *Mulheres Apaixonadas* (2003) converteu uma de suas personagens em vítima de bala perdida, em sintonia com os trágicos acontecimentos que, àquela altura, já sobressaltavam os centros urbanos do país; *Cheias de Charme* e *Avenida Brasil* (2012) alardeiam a emergência da chamada “nova classe média brasileira”, a primeira oferecendo a personagens domésticas o lugar de protagonistas e a segunda explorando o imaginário acerca de prósperos suburbanos.

É verdade que, na telenovela contemporânea, em muitos casos, misturam-se realidade e ficção, por exemplo, colocando-se em situações dramáticas pessoas reais e figuras ficcionais. É o que se constatou em *Passione* (2010), na qual um psiquiatra de verdade ajudou o personagem Gerson (Marcelo Anthony) a superar um trauma mantido como mistério durante boa parte do enredo. Entretanto, o sentido de realidade pretendido no melodrama de TV não se resume à mera transposição de fatos da realidade para a narrativa ou à simples representação de episódios concretos e particulares extraídos do mundo real. Na expressão de Pina Coco (2002, p. 155), “como no melodrama e no folhetim, estabelece-se [aqui] um pacto entre autor e receptor: sabe-se que se trata de uma história de ficção, e é justamente o que se quer” – a ilusão da vida real.

Por outro lado, graças a seu caráter de literatura dialógica, o melodrama televisivo, especialmente em sua versão brasileira, promoverá um intercâmbio entre narrativa e vida, certa sintonia entre o que é encenado pelo ator e o que sucede ao espectador, marca distintiva

16



ISSN: 1983-8379

de uma experiência literária que se deixa transpassar pelas reações, desejos e motivações do público. Disso dá testemunho a repercussão de um imbróglio enredado na novela *Ti-ti-ti* (2010), por meio do qual a autora Maria Adelaide Amaral (1942-) providenciou a separação do casal central da trama, Marcela (Ísis Valverde) e Edgar (Caio Castro), ao passo que tratou de aproximar a mocinha de um antigo namorado, Renato (Guilherme Winter). Em sua coluna publicada em *O Globo*, Patrícia Kogut (2010) conta que, desde o momento em que foi ao ar a mudança de rumo na estória, “leitores não param de escrever para o blog [do jornal], movidos por uma paixão (furiosa, mas ainda assim, paixão)”. A reprodução do conteúdo das mensagens pela colunista dá o tom da indignação do público:

Viviane Grassi diz: “Maria Adelaide, se for para a Marcela se mostrar essa pessoa ingrata que está parecendo ser, é melhor mesmo que ela morra. Nota zero para você que destruiu Edgar e Marcela”; Ivoneide Silva exige: “Edgar e Marcela juntos já. Eles têm uma linda história de amor que há muito não se via na televisão. Infelizmente sempre tem um desmancha prazeres”.

A própria jornalista tenta dispersar a atmosfera de animosidade, esclarecendo as razões que levam a autora a agir, momentaneamente, em discordância com os sentimentos manifestados pelos teleaudientes. Evocando a distância que separa a literatura clássica da narrativa telenovelesca, oferece aos telespectadores garantias quanto ao fato de que, no fim, seus anseios não serão frustrados.

Para que uma novela sobreviva com fôlego durante meses no ar é preciso instabilidade nas relações. Maria Adelaide está apenas usando uma técnica clássica de folhetim. Na literatura, inúmeras histórias se alimentam principalmente da separação dos envolvidos, vide *Romeu e Julieta*, o mito de *Tristão e Isolda* e tantos outros. Nas telenovelas é diferente: o vilão pode até escapar de uma punição no último capítulo. Mas num ponto o autor não contraria o espectador: o final romântico é inexoravelmente feliz.

As manifestações “furiosas” e “apaixonadas” das telespectadoras de *Ti-ti-ti* deixam transparecer o quão expressiva é a *leitura* popular, ao implicar os *leitores* como sujeitos que não receiam, não se envergonham de exprimir as emoções que tal *leitura* suscite. No caso da telenovela brasileira, desde a virada dos anos 60 para os 70 do século XX, a adoção de uma série de mecanismos de produção permite que a telenovela, como “obra aberta” e tal qual seus



ISSN: 1983-8379

predecessores melodrama e folhetim, leve em conta as impressões, interpretações e expectativas dos telespectadores. Por meio da composição de *grupos de discussão*, converte-se as conversas sobre a narrativa ficcional em instrumento de obtenção de *feedback*. Desse modo, assinala Esther Hamburger (2002), são fornecidas aos produtores opiniões de telespectadores sobre pares românticos, cenários, figurinos, trilhas sonoras.

De outra parte, pesquisas sobre recepção sugerem que as conversas sobre as telenovelas permitem aos telespectadores sintetizar experiências públicas e privadas, relacionando as ações das personagens e os desdobramentos das histórias a conflitos e dramas pessoais e familiares. Convertida em espaço para se problematizar a realidade, a novela se presta à manifestação de posicionamentos diversos, mais ou menos engajados, mais ou menos preconceituosos, mais ou menos progressistas ou retrógrados. Não são fornecidas aqui “interpretações consensuais”, mas coloca-se ao alcance do público um “repertório comum” por meio do qual diferentes classes sociais, gerações, gêneros e regiões se posicionam uns em relação aos outros. Utilizando seus próprios códigos de percepção, as classes populares se apropriam dos melodramas eletrônicos, tomando-os não como ponto de chegada e de clausura do sentido, mas, ao contrário, como ponto de partida, de reconhecimento e de dinamização da memória coletiva. Reinventam e rearticulam os relatos iniciais, muitas vezes, a eles conferindo significados profundamente diferentes daqueles pretendidos no nível da produção.

O estudo da telenovela, a partir das matrizes culturais provenientes do melodrama e do folhetim, autoriza a compreensão do massivo como sendo, a um só tempo, negação e mediação histórica do popular. A “cultura massiva”, na qual está inserido o melodrama televisual, é uma negação do popular na medida em que é uma cultura produzida para as massas, para sua massificação e controle, isto é, uma cultura que tende a negar as diferenças verdadeiras, conflitantes, reabsorvendo e homogeneizando as identidades culturais sejam elas quais forem. O massivo quer dizer, afinal, a imagem que a burguesia faz para si mesma das massas, ou melhor, a imagem que tais massas devem a seu próprio respeito interiorizar, de modo que no plano do cotidiano seja legitimada a dominação ideológica burguesa. Nesse sentido, a cultura massiva não é algo assim tão novo, uma vez que nada mais é do que a forma que adquire, no atual estágio do capitalismo monopolista, o projeto histórico que a burguesia



ISSN: 1983-8379

produz para o povo desde fins do século XVIII, ao conferir a si mesma um estatuto de “classe universal”.

Entretanto, o massivo, patente nas narrativas televisuais contemporâneas, também quer dizer mediação histórica do popular, porque não somente os conteúdos e as expressões populares, senão também as expectativas e os sistemas de valoração, bem como os padrões de gosto e comportamento populares, estão aos poucos sendo moldados pelo massivo, de tal modo que é nesta cultura que as massas investem desejos, dela também extraindo prazer.

Articulando-se negação e mediação, descobre-se que, se o massivo tem muito a ver com as modernas tecnologias da comunicação, tem tanto ou mais a ver com “o popular”, no sentido que esta expressão assumiu no curso do século XIX. Isto significa que o massivo não constitui algo completamente exterior, não é algo que venha de fora invadir o popular, mas sim o desenvolvimento de certas virtualidades nele já inscritas. Dizendo-se de outro modo, certos paradigmas da cultura massiva remetem a dispositivos de enunciação do popular que se configuraram ao longo do século XIX. Reconhecendo-se a complexidade desses processos, é possível entrever no massivo dispositivos originários do popular que, mesclados e materializados, expressam tanto a memória popular quanto o imaginário de massa. É o que ocorre na telenovela contemporânea. Assinalada por uma intensa mestiçagem de gêneros, composições dramáticas, imposições atonais, conjunturas sociais e político-institucionais, também se faz caracterizar por uma ampla, franca e aberta interferência do público teleaudiente, que exprime seus pontos de vista, seus gostos e suas vontades, por meio de e-mails, postagens, tuítes, cartas à emissora e grupos de discussão.

A convivência cotidiana com a mídia teleaudiovisual vem conduzindo a cultura popular a um jogo sutil e ambivalente de aceitação (receptividade) e rejeição (recusa), pelo qual as massas urbanas elegem filtros aptos à seleção do que aceitam e à eliminação do que rejeitam. Tal aceite, contudo, jamais ocorre em condições de passividade psicossocial, mas sim mediante um trabalho (individual e/ou coletivo) de reposição simbólica e aproveitamento prático.

Cada vez mais, a mídia contemporânea pretende conhecer quais os temas constantes das agendas populares, quais os assuntos que vêm merecendo maior atenção das massas urbanas; enfim, quais os motivos, os anseios, as esperanças que mobilizam o imaginário

19



ISSN: 1983-8379

cotidiano das massas. E não era nisso que os autores do melodrama e do folhetim se empenhavam? No melodrama, as lágrimas derramadas pelos espectadores umidificavam e, assim, vivificavam sua experiência cultural cotidiana. O mesmo vale para a telenovela, sendo esta a lição primeira do melodrama. Do folhetim, provirá outra, certa vez, sintetizada pelo dramaturgo Agnaldo Silva (1944-), provavelmente inspirado por Eugène Sue, a propósito da fórmula de sucesso de tantas narrativas telenovelescas: “Escreva o que as massas populares querem ler e elas gostarão do que for escrito e a elas destinado.”

Referências

- AMARAL, Márcia Franz. *Oh, meu Deus! Manchetes e singularidades na matriz jornalística melodramática*. Disponível em: <<http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/article/viewFile/87/66>>. Acesso em: 03 jan. 2011.
- COCO, Pina. A ficção na TV. In: OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER, K. E. (Org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002, p. 151-163.
- COSTA, Cristina. *Ficção, comunicação e mídias*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002. (Série Ponto Futuro)
- HAMBURGER, Esther. Diluindo Fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, L. M. (Org.) *História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 439-487.
- KOGUT, Patrícia. Autora contraria o público. *O Globo*. Segundo Caderno, Coluna Controle Remoto, Rio de Janeiro, p. 8, 25/dez./2010.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Procesos de Comunicación y matrices de cultura: itinerario para salir de la razón dualista*. México: Ediciones G. Gilli, 1989.
- _____. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SILVA, Flávio Luiz Porto e. Melodrama, folhetim e telenovela: anotações para um estudo comparativo. *Revista da Faculdade de Comunicação da Faap*, São Paulo, n. 15, 2º sem 2005. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_15/_flavio_porto.pdf>. Acesso em: 20 set. 2010.