



NAS TRAMAS DA MOBILIDADE: A FECUNDA PRESENÇA DA ESTRUTURA FOLHETINESCA NO BRASIL

IN THE PLOTS OF MOBILITY: THE FRUITFUL PRESENCE OF THE NEWSLETTER STRUCTURE IN BRAZIL

Rondinele Aparecido Ribeiro 1

Resumo: O artigo trata da permanência da estrutura folhetinesca na história da trama cultural brasileira. Presente no Brasil desde o século XIX por meio do folhetim, esse formato revela-se proteico (Meyer, 2005) por ressurgir em vários momentos da trama cultural brasileira. A intenção é estabelecer as configurações assumidas por esse formato, que migrou para diversos suportes e gêneros, particularidade reveladora da existência do processo de sincronização de linguagens, responsável por envolver o receptor nas tramas da ficção. Para cumprir seu escopo, o trabalho empreende tessituras sobre as especificidades ocorridas no ato narrativo ao longo dos séculos devido à reconfiguração de suportes, particularidade aqui compreendida como marca constitutiva do processo de sincronização de linguagens.

Palavras-chave: Folhetim. Narrativa. Ficção.

Abstract: The article deals with the permanence of the serial structure in the history of the Brazilian cultural fabric. Present in Brazil since the 19th century through serials, this format proves to be protean (MEYER, 2005) as it resurfaces at various moments in the Brazilian cultural fabric. The intention is to establish the configurations assumed by this format, which has migrated to different supports and genres, a particularity revealing the existence of the language synchronization process, responsible for involving the receiver in the plots of fiction. To fulfill its scope, the work takes on the specificities that occurred in the narrative act over the centuries due to the reconfiguration of supports, a particularity understood here as a constitutive mark of the language synchronization process.

Keywords: Serial. Narrative. Fiction.

* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Introdução

Por meio de um olhar diacrônico e histórico, o presente artigo trata da permanência da estrutura folhetinesca na história da trama cultural brasileira. A intenção é estabelecer as configurações assumidas por esse formato, que migrou para diversos suportes e gêneros, particularidade reveladora da existência do processo de sincronização de linguagens, responsável por envolver o receptor nas tramas da ficção.

Com efeito, o advento da cultura de massa no Brasil está intimamente vinculado ao folhetim. Ao recorrer aos ganchos como estratégia de sedução do público, além de enredos com forte ligação maniqueísta em que desfilavam mocinhas, heróis e vilões em histórias carregadas de suspense, intriga, amores impossíveis, revoltas, separação de casais até o desfecho, marcado pelo triunfo do amor, o gênero se consagrou como uma fórmula fecunda para fisgar o leitor, além de se mostrar também como uma consagrada estratégia para aumentar a venda de jornais.

Ao se ater aos contornos da narrativa operados a partir da ascensão da cultura massiva audiovisual como um fenômeno iniciado no final do século XIX, Marcelo Bulhões (2009) apresenta um diagnóstico assertivo sobre a importância assumida pelos meios audiovisuais na sociedade. O estudioso assinala que essa peculiaridade foi responsável pela imposição de uma alteração significativa na alimentação do imaginário social. De fato, se antes a tarefa de promover o acesso à ficção ficava restrita a gêneros como o mito, a lenda, a fábula, além do folhetim; com a ascensão das mídias audiovisuais, essa particularidade se reconfigurou. Nas palavras do autor: “Gostemos ou não, os veículos, meios e suporte midiáticos detêm um poder extraordinários de canalizar a atração de bilhões de pessoas pela ficção em todo o mundo” (Bulhões, 2009, p. 07).

Já no século XX, com ascensão das mídias audiovisuais, o folhetim impresso no rodapé dos jornais entrou em decadência, mas a fórmula milenar marcada pelo emprego de ganchos, pela recorrência em retratar amores impossíveis, resultando quase sempre no triunfo do amor, apresentou-se com um caráter móvel ao migrar para os gêneros da ficção seriada audiovisual. Nesse sentido, com a implantação da televisão no Brasil em 1950, essa estrutura, que já havia mostrado seu caráter proteico ao migrar do jornal para o rádio, metamorfoseou-se e encontrou novamente em outro suporte uma prolífica forma de continuar envolvendo o receptor nas tramas ficcionais, como perfeitamente esclarece Marlyse Meyer (2005).

Para cumprir seu escopo, este artigo emprega tessituras sobre as especificidades ocorridas no ato narrativo ao longo dos séculos devido à reconfiguração de suportes, particularidade aqui compreendida como marca constitutiva do processo de sincronização de linguagens. Dessa forma, devido às fortes conexões estabelecidas com o aparato tecnológico, observa-se uma multiplicidade de suportes responsáveis pela oferta da narrativa. Alimentando o imaginário da sociedade, essa modalidade de intercambiar experiências, encontra seu fundamento na longínqua necessidade de ter acesso à ficção, que se notabiliza pela constituição discursiva híbrida, à medida que pode se valer dos recursos verbais, icônicos ou mistos.

O folhetim: breves considerações

Gênero de grande sucesso veiculado no jornal, no século XIX, como muito bem já teorizou Marlyse Meyer (2005) em seus estudos acerca desse gênero, o folhetim designava o espaço do rodapé dos jornais. “De início, ou seja, começos do século XIX, le feuilletton designa um lugar preciso do jornal: o rez-de-chaussée – rés-do-chão, rodapé – geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento” (Meyer, 2005, p. 57). Gestado na França, a ascensão dessa forma de narrativa parcelada ocorreu no momento em que Émile de Girardin reconfigurou o espaço, publicando histórias em formato parcelado com enredos de forte aceitação do público.

Vale ressaltar que a publicação de folhetins no Brasil está intimamente ligada à história de leitura do país, já que os livros constituíam um objeto cultural quase inacessível à maioria da população. Nesse processo, o jornal cumpriu o papel de um suporte profícuo a serviço do mercado para a publicação de narrativas parceladas. Ao tratar sobre as relações entre literatura e imprensa

periódica, Hérís Arnt (2004) enfatiza que ocorreu no século XIX uma prolífica associação entre literatura e jornalismo, de modo que o jornal passou a se constituir como um grande suporte para os escritores encontrarem uma forma de veicular suas produções: “No século XIX, literatura e jornalismo vão ser indissociáveis. Os maiores escritores da literatura universal passaram pela imprensa, não só como jornalistas, mas como cronistas, escritores de folhetins e romancistas” (Arnt, 2004, p. 47).

Denominada pela estudiosa como jornalismo literário, essa fecunda associação entre literatura e folhetim explica a particularidade de grandes escritores brasileiros do século XIX terem encontrado no jornal uma forma de publicar suas obras. Escritores que integram o cânone nacional militaram na imprensa, o que comprova a importância exercida pelo jornalismo literário como meio crucial para a formação de um público leitor¹. Outra informação que pode ser dada acerca dessa atividade no Brasil, conforme ilustram perfeitamente Renato Ortiz, Silvia Borelli e José Mário Ramos (1989), reside no fato de que não foram todos os escritores que utilizaram a técnica folhetinesca em suas composições: “[...] tem-se a impressão de que os romances são escritos antes, para em seguida serem publicados na forma seriada” (Ortiz; Borelli; Ramos, 1989, p. 16).

Tania Rebelo Costa Serra (1997), em sua obra *Antologia do Romance folhetim brasileiro*, tratou sobre essa particularidade assumida pelo gênero no Brasil e traçou uma didática diferença quanto à publicação das narrativas folhetinescas:

O romance em folhetim tem preocupações estruturais e temáticas que diferem das do romance-folhetim, mais voltado ao grande público em busca de diversão, embora esta não seja negada ao romance em folhetim. A diferença básica está nos objetivos literários: o romance em folhetim está sempre atento à sua organização interna, com vistas a uma unidade da estrutura narrativa necessária para seu valor estético, enquanto o romance-folhetim pode ir sendo construído no dia a dia até o total esgotamento da curiosidade do público, o que causa, frequentemente, falhas nessa unidade (Costa Serra, 1997, p. 21).

O ponto de vista da estudiosa revela o surgimento de algumas contradições quanto à utilização do termo folhetim, empregado para designar o espaço destinado no rodapé dos jornais para a publicação de histórias parceladas, mas também para se referir à forma parcelada como eram publicados os romances num contexto em que o escritor não contava com a existência de editoras no país.

A autora esclarece que surgiu no Brasil o romance em folhetim, muito diferente, portanto, do romance-folhetim, que tinha como público-alvo as massas. Para a autora, a grande diferença entre eles reside nos objetivos de cada um, já que narrativa em folhetim tem mais preocupação com a organização interna da narrativa, o que lhe conferia certo valor estético. Já o romance-folhetim está sujeito a grandes falhas estruturais em sua unidade devido ao fato de serem construídos diariamente ao gosto do público.

Com efeito, os grandes iniciadores do folhetim no Brasil foram Teixeira e Souza, que publicou *O Filho do Pescador*, em 1843, e Joaquim Manuel de Macedo, que publicou o romance *A Moreninha*, em 1844. Embora Macedo seja considerado o primeiro folhetinista do país, especialmente, por ter conseguido adaptar as características folhetinescas e empregá-las em seu romance, alguns críticos apontam nas obras de Teixeira e Souza uma série de atributos que a enquadram como romance-folhetim, diferente, então, da obra de Macedo, que seria um romance em folhetim.

Tania Rabelo Costa (1997) é uma das estudiosas que sustentam essa tese:

O Filho do Pescador (1843) tem sido considerado por diversos críticos como o primeiro romance da literatura brasileira por achar-se encenado no Rio de Janeiro, mais precisamente na praia de Copacabana. Embora prevaleça a versão de que A

¹ Podemos incluir no rol daqueles que passaram pelo jornal: Joaquim Manoel de Macedo, Raul Pompeia, Aloísio de Azevedo, Euclides da Cunha, José de Alencar, Machado de Assis, Manuel Antônio de Almeida e Adolfo Caminha.

Moreninha (1844) é o primeiro brasileiro, não há dúvida de que *O filho do Pescador* é romance, e romance-folhetim, devido ao número de peripécias, assassinatos misteriosos, filhos que reaparecem após anos sem notícias, a volta triunfante de um herói que se supunha morto e que consegue vingar-se, no entanto, embora ambientado no Brasil, seu clima “gótico” lembra mais a ficção europeia do que a brasileira (Costa Serra, 1997, p. 111).

Nessa esteira de pensamento, encontramos respaldo no ponto de vista de Antonio Candido (2003). O crítico atribuiu o rótulo de folhetinesco a quase todas as obras de Teixeira e Souza, já que o escritor empregava elementos atinentes à estrutura do folhetim. Dessa forma, o crítico vê nas obras de Teixeira e Souza exemplares de qualidade literária e elenca os atributos como peripécia, digressão, crise psíquica e conclusão moral para incluir as obras do escritor no rol das produções folhetinescas. Por sua vez, pode-se entender que Macedo tem o mérito do escritor em ser alçado pela crítica como o iniciador do romance no Brasil. Entre as características evidenciadas no romance, destacam-se o forte sentimentalismo de gosto popular, a linguagem simples, diálogos marcados pela agilidade, em alguns momentos, sem a marcação da interferência do narrador, peculiaridade, aliás, que serviu para conferir aspectos mais teatrais à sua narrativa.

A contar pelo sucesso dos romances, pode-se afirmar que o gênero folhetinesco no Brasil teve a mesma aceitação que na França. De início, como já explanado, esse formato designava apenas o espaço no rodapé do jornal denominado de “fait divers”, um espaço em que eram publicadas crônicas e comentários de escritores. A definição do que era folhetim não escapou de ser tratado em tais espaços. Como gênero incipiente na produção literária brasileira, era natural que os escritores tentassem traçar uma definição para o termo. Foi o que aconteceu com Machado de Assis e José de Alencar.

Machado de Assis se preocupou com essa tarefa em sua crônica *O Empregado Público Aposentado*, que foi publicada originalmente no *Jornal O Espelho*, no Rio de Janeiro, no ano de 1859. O autor designou o folhetim como “frutinha de nosso tempo”. Nas palavras do autor: “O jornal é lido, analisado com toda a finura de espírito de que ele é capaz. Devora-o todo, anúncios e leilões; e se não vai ao folhetim, é porque o folhetim é frutinha do nosso tempo” (Assis, 1994, p. 167).

Outro escritor que também fez referência ao folhetim foi José de Alencar, que iniciou sua carreira profissional como jornalista. No *Jornal do Commercio*, escreveu suas primeiras crônicas, mas devido à polêmica envolvendo o escritor Gonçalves Magalhães, ingressou no *Diário do Rio de Janeiro*. Para o escritor, o folhetim era designado como “o livro da semana”. Outra metáfora empregada por Alencar para se referir ao folhetim era a designação “Um novo Proteu”, como ocorreu na crônica publicada na série *Ao Correr da Pena*, publicada inicialmente em 1854:

É uma felicidade que não me tenha ainda dado ao trabalho de saber quem foi o inventor deste monstro de Horácio, deste novo Proteu, que chamam – folhetim; senão aproveitaria alguns momentos em que estivesse de cadeia às avessas, e escrever-lhe-ia uma biografia, que, com as anotações de certos críticos que eu conheço, havia de fazer o tal sujeito ter um inferno no purgatório onde necessariamente deve estar o inventor de tão desastrosa ideia (Alencar, 2003, p. 12).

Como se pode perceber, o folhetim foi comparado, na crônica de Alencar, a Proteu, figura mitológica privilegiada por conhecer o futuro e por mudar de forma. Essa singularidade se aplica ao folhetim, visto pelo escritor como um gênero inclassificável na teoria dos gêneros devido ao seu aspecto multiforme. Encontramos ainda uma aproximação do ponto de vista alencariano com as ideias propagadas por Meyer (2005), que também atribuiu ao gênero o caráter proteico.

O folhetim repaginado nas tramas radiofônicas

Com a ascensão do rádio, a narrativa seriada se aclimatou nesse suporte, confirmando o caráter proteico do gênero, como perfeitamente assinala Meyer (2005). Valendo-se da ampla tradição oral herdada dos serões de leitura, as radionovelas eram programas radiofônicos, que exerciam grande fascínio nos receptores. Recorrendo as mesmas formas do folhetim impresso, predominava no gênero um caráter sentimental e melodramático.

Se, de início, os folhetins eram lidos nos serões de leitura, com o advento do rádio, potencializou-se esse apelo à oralidade, fazendo com que se encontrasse um público já afeito a essa tradição de auditório. Nesse contexto, Cuba destacou-se como o país pioneiro na produção dessa narrativa. No Brasil², a primeira radionovela foi transmitida em 05 de junho de 1941 e se denominou *Em Busca da Felicidade*.

A estudiosa Pina Coco (2004) explicou de forma sintética a ascensão dessa forma de narrativa seriada:

É com a expansão do rádio, na década de 40, que irão sofrer sua primeira transformação, adaptando-se ao novo suporte. O sucesso é fulminante, com ansiosas ouvintes enxugando as mãos e as lágrimas no avental para acompanhar as desventuras da infeliz Maria Helena, afastada de seu único filho – bastardo e fruto de um amor ainda mais proibido por unir jovens de classes sociais opostas (Coco, 2004, p. 78).

No país, é razoável afirmar que a radionovela seguiu no Brasil o mesmo fluxo que o da sua matriz, o folhetim. De início, eram produções importadas e tinham como público-alvo as mulheres. Herdeira do folhetim e da soap opera, essa narrativa empregou características que se transmutaram num produto cultural caracterizado como um gênero por excelência do rádio voltado para a promoção do entretenimento dos ouvintes.

Ao explicarem o sucesso desse gênero de ficção seriada, Michèle Mattelart e Armand Mattelart (1989) explicam que:

A radionovela constituiu um viveiro importante de roteiristas. Escrevendo novelas para o rádio, toda uma geração fez seu aprendizado: Ivani Ribeiro, Janete Clair, Dulce Santucci... em seu período áureo, emissoras como a Rádio São Paulo se transformaram em produtoras quase exclusivas de novelas. Em seus estúdios, havia uma equipe de 200 atores, em média 10 para cada novela. Por dia, eram transmitidas nada menos que 15 novelas diferentes. Em seus arquivos, contavam-se 2500 novelas (para todos os gostos: religiosas, policiais, românticas, sentimentais, para o público infantil, etc). O horário nobre situa-se entre 20 e 21 horas, mas também entre 10 e 15 horas. A novidade da radionovela brasileiras é a duração menor que a das importadas de Cuba ou da Argentina: 40 capítulos em média (Mattelart; Mattelart, 1989, p. 22).

Vale ressaltar que antes das radionovelas existiam o que se denominava de radiodramatizações, que consistiam na transmissão de peças teatrais. Assim, é preciso esclarecer que as radionovelas consistiam num formato diferente da mera transmissão radiofônica, uma vez que se tratava de um produto seriado que ia ao ar, de início, às segundas, quartas e sextas ou nas terças, quintas e sábados. No que se refere ao tempo de exibição, tratava-se de um formato

² Ocorreu um aumento vertiginoso do número de emissoras no Brasil. Se na década de 1920, eram apenas 16; na década seguinte, foram criadas mais 10 emissoras. Vale esclarecer que sobressai nesses números a supremacia de emissoras em São Paulo. No ano de 1944, São Paulo já contava com 41 emissoras. O Rio de Janeiro contava com apenas 4. Minas Gerais contava com 18 emissoras e o Rio Grande do Sul, seis. Ao longo desse período, as emissoras foram diversificando suas programações, mesclando gênero musical e programas humorísticos, o que muito ajudou no processo de profissionalização do rádio. Assim, desse processo, surgem a Rádio São Paulo, Rádio Record, Rádio Bandeirantes, Rádio Pan-Americana, Rádio Tupi, Rádio Difusora, entre outras.

bastante aberto, podendo ficar no ar entre dois meses a dois anos, como é o caso da primeira produção seriada exibida pelo rádio no Brasil.

É importante lembrar que o formato radiofônico brasileiro sofreu grande influência das produções latino-americanas realizadas por Cuba e Argentina. Vale acrescentar que, nesses dois países, o formato já estava consagrado desde os anos 1930. O sistema radiofônico cubano demonstrava-se tão organizado que na cidade de Havana, nesse período, o número de emissoras de rádio era superior ao da cidade de Nova York.

O primeiro título cubano foi a radionovela exibida em 1931. Já na Argentina, a primeira exibição ocorreu em 1935. Assim, a primeira produção exibida no Brasil tratou-se, na verdade, de uma adaptação da versão original cubana, de Leonardo Blanco e adaptada por Gilberto Martins, que foi responsável pela adaptação de vários sucessos no país. Como esclarece Costa (2000), o México foi o segundo país do continente latino-americano a produzir seus próprios seriados designados de radionovela, que eram exportadas para praticamente todo o restante do continente latino-americano.

Marcada pelo intenso fluxo, predominava na época a prática de importação de roteiros. Desse modo, histórias eram transpostas para os mais diversos países do continente americano. Recuperando a gênese da radionovela no país, deve-se comentar a respeito da mudança do escritor Oduvaldo Vianna, que se mudou para a Argentina com a família em 1939. Lá, Oduvaldo Vianna Filho, tornou-se dramaturgo e passou a escrever para a *Rádio El Mundo*. No ano de 1940, o dramaturgo retornou para o Brasil e ofereceu vários roteiros para as emissoras nacionais. O único que aceitou a ideia foi Vitor Costa, que era diretor de radioteatro da Rádio Nacional. Todavia, a aceitação de Vitor acabou esbarrando nas dificuldades de se encontrar patrocínio para um gênero ainda incipiente no Brasil. Mesmo diante dessa dificuldade, a radionovela de Vianna foi lançada pela Rádio São Paulo, tornando-se um grande sucesso. Conforme salientam Silvia Helena Simões Borellie Maria Celeste Mira (1996, p. 35), a partir das duas experiências no Rio e em São Paulo, “as radionovelas se tornam febre nacional”. Após a exibição de *A predestinada*, o autor lançou *Renúncia* e *Fatalidade*.

Como observa Maria Elvira Bonavita Federico (1982), o gênero tornou-se amplamente rentável e logo foi conquistando o horário nobre. Para termos uma dimensão assumida por esse modelo massivo, estima-se que a *Rádio Nacional* contava com cerca de 150 radioatores. Vale acrescentar que eram exibidas 16 novelas diárias nessa emissora. Dentre os grandes fenômenos da radiodifusão no país, está a radionovela *O Direito de Nascer*, radionovela adaptada mais tarde para a televisão³. Adaptada da trama original de Félix Caignet, essa já havia feito enorme sucesso em Cuba. No Brasil, foi exibida a partir de 08 de janeiro de 1951 pela *Rádio Nacional* e contou com 314 capítulos, atingindo enorme sucesso de audiência.

Cristiane Costa (2000) apresenta os contornos do gênero no Brasil:

O gênero foi progressivamente se nacionalizando, rompendo com o modelo cubano e se espalhando pelo país. Acabaram por consagrar nomes importantes como Paulo Gracindo, interprete de Albertinho Limonta, em *O Direito de nascer*. Abrasileiradas ou já como cor local, tornaram-se os programas de maior audiência do rádio na década de 40. Conquistava-se o domínio da linguagem do meio e, a partir de heranças bem-sucedidas na literatura regionalista, no teatro e no circo, conquistava-se um *know how* que iria encontrar sua plena expressão na televisão, em que diversas linguagens se fundem (Costa, 2000, p. 139).

Com base no posicionamento fecundo da autora, é possível pensar que a radionovela seguiu no Brasil o mesmo fluxo que o da sua matriz, o folhetim. De início, eram produções traduzidas e tinham como público-alvo as mulheres. Mais tarde, pode-se dizer, que ocorreu a profissionalização do escritor que soube adequar o gênero ao gosto nacional, de modo a se converter num produto

³ Vale mencionar que essa narrativa contou com três versões para a televisão: 1964, 1978 e 2001. Também houve versões da original cubana em toda a América Latina, praticamente. Essa particularidade, além de revelar um amplo fluxo de histórias no continente latino-americano, mostra a plasticidade do folhetim e da estrutura melodramática em se moldar a diversos suportes e momentos históricos.

cultural caracterizado como um gênero por excelência do rádio como forma de promover entretenimento, fruição e ficção.

O folhetim nosso de cada dia: breves considerações

Com a implantação da televisão no Brasil em 1950, a estrutura folhetesca encontrou nesse veículo outra forma profícua de envolver o público em torno da narrativa seriada. Desse modo, o folhetim transmutou-se e provou ser um formato de grande aceitação no ideário da sociedade.

Uma justificativa plausível para o amplo sucesso desse gênero no país pode ser observada com base nas teorizações de Antonio Candido (2003). Ao se ater às configurações da formação e da circulação da leitura no Brasil, o crítico apontou a existência de uma forte tradição da cultura oral no país herdada da forma de recepção do folhetim. Para o crítico, quando ocorreu a entrada do país no circuito do capitalismo avançado, e, conseqüentemente, a instauração de um modelo de produção cultural de base industrial, o público passou diretamente da fase oral para a fase audiovisual.

Cristina Brandão (2007), ao contextualizar o início das experiências com a exibição do gênero telenovela no Brasil, situa o ano de 1951 como um marco para a teledramaturgia nacional pelo fato de ter ocorrido nesse ano a primeira exibição dessa narrativa seriada. Exibida pela TV Tupi, *Sua Vida me Pertence*, foi escrita por Walter Foster, que também atuou como ator ao lado de Vida Alves. Para a autora, esses primeiros traços com a exibição do “folhetim eletrônico” foram responsáveis por inaugurar uma sequência de outras narrativas televisivas exibidas de modo irregular pelas emissoras num contexto ainda marcado por fronteiras difusas do gênero.

De modo bastante claro, Brandão (2007) aponta as características empregadas na produção do gênero nessa fase considerada incipiente:

Como a televisão era uma aquisição recente (1950), as primeiras novelas ainda carregam a influência do período áureo das radionovelas, mantendo a figura de um narrador que ligava os capítulos, informando aos telespectadores um resumo da história já veiculada anteriormente, como se fazia no rádio (Brandão, 2007, p. 165).

É importante acrescentar que a telenovela se traduzia como um formato com fronteiras bastante difusas, sobretudo no que se refere ao seu modo de produção, fortemente perpassado por um modelo rudimentar, além da ausência de uma linguagem específica. Na década de 1970, a telenovela se consagrou como o formato mais importante da programação televisiva. Essa afirmação pode facilmente ser explicada pela associação do gênero com o mercado, particularidade responsável pela alta rentabilidade das emissoras que a produzem, como é o caso da Rede Globo, que soube muito bem explorar o gênero em suas estratégias mercadológicas. sem falar ainda na atuação sobre o telespectador no sentido de orientar o consumo de bens materiais.

Outro aspecto importante a ser comentado reside na particularidade assumida pelo gênero em se constituir como um enunciado que retrata os valores que regem a dinâmica da vida social. Essa particularidade, é importante destacar, evidencia o traço marcante do gênero em se constituir como um importante nutriente do imaginário social capaz de instaurar formas de negociação e de participação nos telespectadores.

Pina Maria Arnald Coco (2004) apresenta algumas especificidades sobre esse “folhetim eletrônico”:

É com o advento da televisão, na década de 1950, que o folhetim, transformado em telenovela, atingirá uma recepção nacional e internacional por vezes surpreendente, atingindo países de cultura diametralmente opostas a nossa e pontuando o cotidiano de norte a sul do país. Seguindo a lei imperiosa do romance popular, não é a surpresa que seduz os telespectadores: resumos semanais dos episódios e toda uma informação paralela, mantida pelas revistas especializadas, informa o andamento das tramas, fotografa as melhores cenas, entrevista atores e diretores (Coco, 2004, p. 79).

O ponto de vista da estudiosa exemplifica perfeitamente o funcionamento das estruturas de textualização da telenovela, uma vez que essa narrativa apresenta um enredo previsível, situado em torno de aspectos melodramáticos e folhetinescos, tais como a adoção do gancho, as peripécias, os amores impossíveis e as situações inverossímeis marcadas por enredos maniqueístas em que a estrutura repleta de ações, peripécias e reviravoltas são sempre interrompidas nos maiores momentos de tensão como uma estratégia discursiva de sedução do público. Ainda podemos falar da existência deliberada da parasserialidade, mecanismo responsável pela antecipação ao telespectador dos principais desdobramentos da narrativa, além da autorreferencialidade, vocação do gênero em conseguir alimentar a pauta de outros programas.

Em sua obra, *Dramaturgia de Televisão*, Renata Pallottini (2012) recorre a um modelo metafórico para explicar a estrutura da telenovela. Para a autora, essa narrativa televisual pode ser perfeitamente analisada como uma árvore. As raízes, as quais se escondem sob a terra, correspondem às concepções do autor, bem como sua visão de mundo e ideologia. Por sua vez, o tronco metaforiza o núcleo principal, a trama principal, a qual sustenta a obra. Por fim, os ramos podem ser entendidos como as várias subtramas contidas nas telenovelas, que representam os conflitos secundários na maior parte das vezes representam linhas de ação empregadas como um recurso para alongar ainda mais a duração de uma telenovela, já que em algumas tramas, há núcleos que não mantêm nenhuma relação entre si e as seivas:

As raízes dão a base do trabalho do autor. É fundamental que o autor (ou autores) tenha uma visão de mundo, seja ela qual for, que transpareça na obra. O tronco é a garantia de uma unidade de ação, ainda que truncada, às vezes perdida no meio do caminho, para ser retomada depois. E os ramos são consequências da existência das raízes e do tronco. Esses ramos podem ser maiores ou menores; isso dependerá muito da escolha do assunto, das personagens e até dos atores; a grandeza ou importância de cada um dos ramos pode, ainda, depender da resposta do público ou de circunstâncias totalmente alheias às intenções iniciais do autor, como doenças, incidentes, litígios, ou seja, do extraficcional (Pallottini, 2012, p. 53).

Sobre a estrutura da telenovela brasileira conter várias tramas paralelas, a estudiosa explica ser de extrema importância, já que apenas a trama principal não seria garantia de audiência. Dessa forma, a adoção de muitas subtramas cumpre a função de alongar a trama, além de promover uma adesão maior dos telespectadores, uma vez que, com um número maior de personagens e de tramas, é mais fácil cativar o público e promover a identificação do receptor com o enredo. Empregar muitas tramas secundárias também é um recurso da telenovela brasileira a fim de tornar a obra mais extensa e complexa. Também se pode falar que para o autor, tal fato possibilita escolher entre os vários núcleos o desenvolvimento das temáticas mais férteis, ou seja, aquelas que se demonstraram mais aceitação do público.

Em suas teorizações, Pallottini (2012), ao explicar o emprego de personagens na obra, salienta que em cada nova telenovela são utilizadas em média entre trinta e quarenta personagens. Para a estudiosa, entre seis a dez personagens podem ser considerados os protagonistas, sempre sendo um par o casal protagonista da história produzida. Sobre o enredo da telenovela, a pesquisadora evidencia a peculiaridade de se constituir pelo seu caráter aberto, moldado de acordo com o desenrolar da narrativa

Tendo em vista o fato de que, a partir de Umberto Eco, a expressão obra aberta se tornou portadora de um sentido muito definido, é bom deixar claro o que é a obra aberta para Eco, e em que sentido é aberta a telenovela” (Pallottini, 2012, p. 53). Devido a essa particularidade, a telenovela é suscetível a uma série de alterações, já que, no caso brasileiro, sua estrutura protointerativa, como perfeitamente define Esther Hamburger (2005), possibilita ao gênero ser escrito praticamente enquanto o produto é desenvolvido e exibido.

Pina Coco (2004), ao apresentar as características da telenovela, ressalta as relações estruturais mantidas com o folhetim:

[...] a novela segue a confecção dos folhetins: os primeiros – cerca de 30 – capítulos e sinopse, para passar à escrita semanal, conduzida pelos verificadores de audiência. A autoria é uma questão complexa, pois, como já o fazia Alexandre Dumas, é em geral fruto de uma equipe, embora o “cabeça” assegure o tom – o seu – e assinatura, nos créditos (Coco, 2004, p. 79).

Como se trata de uma obra sujeita à apreciação crítica do público refletida no critério audiência, o autor, caso seja necessário, pode mudar a abordagem dada a algumas tramas. Dessa forma, ainda se valendo da metáfora empregada por Pallotinni (2012), pode ocorrer que um ramo da árvore precisar passar por correções e adaptações. Da mesma forma, podem ser introduzidas novas tramas e subtramas com a finalidade de causar identificação no receptor.

O fato é que a telenovela, enquanto uma potente contadora de histórias, mostra-se como uma legítima narrativa sobre a nação, como muito bem assinala Maria Immacolata Vassalo de Lopes (2014). Essa autora salienta que a telenovela apresenta potencialidades capazes de instituir no receptor o senso de uma comunidade imaginada, já que

a telenovela [...] conquistou reconhecimento público como produto artístico-cultural e ganhou visibilidade como agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país. Ela também pode ser considerada um dos fenômenos mais representativos da tardia modernidade brasileira, por combinar o arcaico e o moderno, por fundir dispositivos narrativos anacrônicos e imaginários modernos e por ter a sua história fortemente marcada pela dialética nacionalização-comunicação de massa dentro do Brasil (Lopes, 2014, p. 2).

A partir do ponto de vista da estudiosa, é importante ressaltar que o formato televisual de ficção seriada, ao longo de sua trajetória no país fortemente perpassada por continuidades e rupturas, emergiu como uma narrativa tipicamente nacional, sobretudo por instituir o senso de uma comunidade imaginada ao associar-se a elementos de identificação do senso de brasilidade. Com efeito, enquanto um produto cultural brasileiro, essa narrativa televisual participa ativamente dos sistemas de representação cultural ao lado da literatura, do cinema e de outras expressões culturais. Assim, ressaltamos que o gênero revela uma ampla potencialidade representativa de identidades, lutas de classes e questões de gênero, tornando-se uma textualidade profícua para se analisar os traços constitutivos da sociedade contemporânea, se observados os devidos limites desse formato industrial.

Ainda é válido ressaltar que a telenovela se converteu como uma narrativa prolífica para se observar a constituição da sociedade brasileira, já que funciona como uma propagadora de valores e hábitos culturais, nutrindo o receptor de referências identitárias. Essa narrativa ainda apresenta, como marca constitutiva, a estrutura enunciativa que possibilita a interconexão do processo temporal histórico com o ritmo da vida individual, peculiaridade responsável para a construção do sentido de pertencimento do telespectador e, conseqüentemente, sua inclusão em uma comunidade imaginada. Ademais, a partir de sua estrutura de textualização apresentada em torno de ligeiras variações temáticas e estruturais, a telenovela adquiriu no Brasil a prerrogativa de tornar-se responsável pela mediação entre o sujeito e o mundo editado.

Sobre essa particularidade, o ponto de vista de Lopes (2014) é esclarecedor:

Se é verdade que a televisão está implicada na reprodução de representações que perpetuam diversos matizes de desigualdade e discriminação, também é verdade que ela possui uma penetração intensa na sociedade brasileira, devido a sua peculiar capacidade de alimentar um repertório compartilhado de sentidos por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexos, etnias e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras. Longe de promover interpretações consensuais, mas, antes, produzir lutas pela interpretação desses sentidos, esse repertório

compartilhado está na base das representações de uma comunidade nacional imaginada que a TV capta, expressa e permanentemente atualiza (Lopes, 2014, p. 2).

Como pondera Lopes (2014), a ficção exibida pela tevê se notabiliza como um potente discurso responsável por promover a identificação do sujeito consigo mesmo. Inicialmente menosprezada pela crítica que concebia o formato televisivo como um entretenimento evasivo e alienante, a telenovela seguiu um curso caudaloso até ser institucionalizada pelo meio acadêmico como uma rica expressão cultural.

Do formato açucarado e evasivo à abordagem das relações notoriamente mais realistas, a telenovela brasileira, observados os limites do gênero, pode ser compreendida como uma narrativa que, além de promover o acesso a ficção, converteu-se numa narrativa com alto poder de representação do país a partir de seu discurso capaz de representar essência do cotidiano nacional e com ele dialogar, instaurando um amplo debate nacional em torno de suas temáticas, sem abandonar a presença da estrutura seriada, que se mostra cíclica, pelo menos no Brasil.

Considerações finais

Das formas primordiais, marcadas pelo predomínio da oralidade, passando pela ascensão da cultura escrita e, mais recente, pela ascensão da cultura midiática, percebe-se uma reconfiguração nas formas de promover o acesso à ficção em que a essência oral fundiu-se com os arranjos da cultura escrita, além de ter incorporado o dispositivo imagético, convergindo-se no meio audiovisual.

Nesse sentido, a narrativa, em seus múltiplos suportes, converteu-se num espaço amplo e privilegiado de promoção à ficção, revelando a existência de uma pluralidade artística fundamentada na necessidade atávica humana em depender da efabulação. Dados os traços de uma cultura fortemente perpassada pela acentuação de fluxos e trocas culturais, evidentemente perpassada pela mediação da indústria cultural, a estrutura do folhetim migrou para vários gêneros, em que a narrativa circula e se (re)configurou em múltiplos suportes, como um espaço amplo e privilegiado de promoção à ficção.

Com efeito, a recorrência da estrutura folhetinesca, que migrou de diversos suportes para outros gêneros revela a existência de um processo de sincronização de linguagens em que novos formatos surgem atrelados a um formato pré-existente para envolver o receptor nas tramas da ficção. Valendo-se da velha fórmula folhetinesca e dos expedientes melodramáticos, que temperam as narrativas possibilitando a integração sentimental, a ficção confirma sua perenidade.

Referências

ALENCAR, José de. **Ao Correr da Pena** (folhetins inéditos). São Carlos: EDUFSCAR, 2003.

ARNT, Héris. Jornalismo e ficção: as narrativas do cotidiano. **Revista Contemporânea**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 46-52. ago./dez. 2004.

ASSIS, Machado de. O Empregado Público Aposentado. *In*: ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, V.III, 1994.

BORELLI, Helena Simões; MIRA, Maria Celeste. Sons, imagens, sensações: radionovelas e telenovelas no Brasil. **Revista Brasileira de Comunicação**, São Paulo, Vol. XIX, nº1, p. 33-57, jan./jun. 1996.

BRANDÃO, Cristina. A radicalização de Beto Rockfeller: o discurso contemporâneo da telenovela brasileira. *In*: COUTINHO, Iluska; SILVEIRA JÚNIOR, Potiguara Mendes da. (orgs.). **Comunicação: Tecnologia e Identidade**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p.165-181

BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais**. São Paulo: Ática, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas cidades, 2003.

COCO, Pina. A heroína e suas metamorfoses. *In*: SOUZA, Maria Carmem Jacob de (org.). **Analisando Telenovelas**. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2004. p.77-85.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **A milésima segunda noite**: da narrativa mítica à telenovela- análise estética e sociológica. São Paulo: Annablume, 2000.

FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. **História da comunicação**: Rádio e TV no Brasil. Petrópolis, Vozes, 1982.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Memória e identidade na telenovela brasileira. *In*: **Encontro anual da Compós. Anais...** Belém (PA): UFPA, 2014.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **O carnaval das imagens**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela, história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

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

SERRA, Tânia Rebelo Costa. **Antologia do romance-folhetim**: (1389 – 1870). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

Recebido em 31 de outubro de 2023.

Aceito em 18 de dezembro de 2023.